

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií / Francouzská filologie

Diplomová práce

Bc. Michaela Jonczyová

**Surrealismus surového psaní: konfrontace poetiky šílenství u André
Bretona a Jeanne Tripier**

Surrealism of the “Écrits Bruts”: Comparison of André Breton’s and Jeanne
Tripier’s Poetics of Madness

Praha 2016

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Jirsa, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 1. srpna 2016

[vlastnoruční podpis]

.....

Michaela Jonczyová

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému školiteli, Mgr. Tomáši Jirsovi, Ph.D., za inspiraci při výběru tématu a za pečlivost, s níž se vznikajícímu textu věnoval. Mé poděkování patří rovněž Mgr. Marii Prorokové, BA. Janě Kloudové a Maxenci Accartovi za úsilí a čas věnovaný jazykovým korekturám. Vřele děkuji také Robinu Bijokovi za pomoc při vyhledávání potřebných zdrojů a Mgr. Radomíru Jonczy za podnětné rozhovory a tvůrčí kritiku jednotlivých kapitol.

Klíčová slova:

francouzská literatura; écrits bruts; art brut; surrealismus; psychiatrie; šílenství; hranice umění

Key words:

french literature; écrits bruts; art brut; surrealism; psychiatry; madness; boundaries of art

Abstrakt

Práce se bude zabývat přítomností fenoménu šílenství ve francouzském surrealismu a v žánru tzv. „écrits bruts“, čili v „surovém psaní“. Jejím základním tématem tak bude konfrontace surrealistické estetiky šílenství s písemnou produkcí psychotických, nejčastěji schizofrenních pacientů. Základní východisko bude představovat analýza a interpretace dvou vybraných děl, a sice experimentální sbírky poezie Andrého Bretona a Paula Éluarda *L'Immaculée conception* (*Neposkvrněné početí*, 1930) a deníkových záznamů jedné z nejvýznamnějších francouzských představitelk „surového psaní“ Jeanne Tripier, jež vyšly pod názvem *Premier Cahier: de l'ordre des messages, mai 1935*. Cílem této analýzy bude na jedné straně identifikovat a charakterizovat formy, jejichž prostřednictvím se fňgované i „skutečné“ šílenství v textech projevuje, a na straně druhé popsat jejich poetickou funkci. Z metodologického hlediska se bude práce opírat o strukturální a žánrovou analýzu obou nastíněných směrů, stěžejní zde však budou rovněž některá východiska fenomenologicky orientované psychiatrie a psychoanalýzy.

Abstract

This dissertation is focused on phenomenon of madness in French surrealism and genre called „écrits bruts“. The main theme is confrontation of surrealism aesthetics madness with written production of psychotic and mostly schizophrenic patients. The primary outcome is presented by analysis and interpretation of two chosen literary works, which are collection of experimental poetry by André Breton and Paul Éluard called *L'Immaculée conception* (*Immaculate Conception*, 1930) and diary entries, known as *Premier Cahier: de l'ordre des messages, mai 1935*, written by one of the most significant French women representatives Jeanne Tripier,. The aim of this analysis is on one hand to identify and characterize forms through which simulated and “real“ madness in texts presented are, and on the other hand to describe its poetic function. The methodology part is based on structural and genre analysis of both aforementioned movements and moreover is formed on outcomes of the phenomenologically oriented psychiatry and psychoanalysis.

Obsah

Úvod	7
1. Art brut, surrealismus a šílenství	13
1.1 Jean Dubuffet: art brut jako vysvobození z dusivé kultury	13
1.1.1 Jean Dubuffet a anti-kulturní teorie	13
1.1.2 Definice art brut	16
1.1.3 Estetika art brut	18
1.1.4 Art brut a psychopatologické umění	18
1.1.5 Art brut a literatura	19
1.2 Art brut očima surrealismu	21
2. Poetika šílenství: od mánie k manýře	26
2.1 Psychiatrické vs. umělecké šílenství: smrt a zmrtvýchvstání autora	26
2.1.1 André Breton a psychiatrické šílenství	27
2.1.2 Jean Dubuffet a umělecké šílenství	29
2.1.3 Henri Ey: psychiatrické šílenství jako inspirace	32
2.1.4 Vincent Capt: manýry uměleckého šílenství	34
2.2 Simulace šílenství aneb blud jako cesta k psychickému automatismu	37
2.2.1 Simulace: pravda nebo lež?	37
2.2.2 Surrealismus versus automatismus	41
2.2.3 Anti-automatismus Antonina Artauda: boj o uchopení šílené myšlenky	43
3. Konfrontace poetiky šílenství u André Bretona a Jeanne Tripiér	48
3.1 Neposkvrněné početí: psychiatrické šílenství jako cesta k automatismu	48
3.1.1 Neposkvrněné početí (1930): transformace automatického psaní aneb „work in progress“	48
3.1.2 Esej simulující schizofrenii (Essai de simulation de la démence précoce)	51
3.2 Jeanne Tripiér: médium, které se brání	59
3.2.1 Psychiatrické šílenství: psychický automatismus a estetika šílenství	66

3.2.2	Umělecké šílenství: mánie se transformuje v manýru.....	75
4.	Závěr.....	85
5.	Résumé	88
6.	Seznam odborné literatury.....	93
6.1	Primární zdroje.....	93
6.2	Sekundární zdroje.....	93
6.3	Internetové zdroje.....	99
7.	Obrazová příloha	100

Úvod

„Šílenství je stejně staré jako lidstvo samo a dokážu si představit, že bude trvat stejně dlouho“, poznamenává současný odborník na dějiny psychiatrie Claude Quétel ve své práci *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours (Dějiny šílenství od antiky po současnost, 2009)*.¹ Nutno podotknout, že stejně starý je pravděpodobně vztah, který šílenství pojí s uměním. Již antičtí filozofové kladli melancholii do souvislosti s genialitou, a tak je tradice umělce jako „rozevlátého génia“ v západní kultuře hluboce zakořeněna.² Navzdory vzájemné blízkosti by ovšem bylo mylné se domnívat, že je postava melancholika totožná s postavou šílence: melancholie v dějinách západního umění a literatury představuje přijatelnou formu šílenství, jelikož v sobě nese cosi „božského“ a „metafyzického“, zatímco šílenství, které nevyjadřuje nic než odvrácenou stránku tzv. zdravému rozumu, vyvolává strach a opovržení.³ Šílenství v umění je z toho důvodu jevem mnohem vzácnějším, než by se mohlo na první pohled zdát.

Jak podotknul francouzský filozof Michel Foucault v knize *Dějiny šílenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby (Histoire de la folie à l'âge classique: généalogie d'une expérience, 1961)*, dichotomie šílenství a zdravého rozumu je výsadou západní kultury: například termín „logos“, kterého užívalo antické Řecko jako označení rozumu, svoji odvrácenou stránku nemá.⁴ Tato absence nemusí nutně znamenat, že v antickém Řecku fenomén šílenství neexistoval, pouze nebyl pojmenován. Teprve verbální realizace tak vytvořila platformu pro jeho stigmatizaci.

Foucault dále poznamenal, že s plynoucím časem se strach západní kultury zvyšoval. Ještě středověký člověk se podle něj nebránil vést se šílenstvím otevřený dialog, když je zahrnoval do nejrozumnějších mytologických a biblických výjevů ztvárňujících tajemství poznání.⁵ V renesanci bylo šílenství naopak mnohými umělci a literáty považováno za metaforu svobody, kterou se ti odvážnější z nich nebáli použít jako nástroj společenské kritiky; stačí si vzpomenout na slavné dílo nizozemského humanisty Erasma Rotterdamského *Chvála*

¹ „La folie est aussi ancienne que l'humanité et j'imagine qu'elle durera aussi longtemps qu'elle.“ Quétel, Claude. *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours*. Paříž: Tallandier, 2009, s. 12.

² Viz Burton, Robert. *Anatomie melancholie*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Prostor, 2016.

³ V 19. a části 20. století je termínu „melancholie“ užíváno v medicínském diskurzu, nicméně po jeho nahrazení konkurenčním termínem „deprese“ se mu opět navrátil onen metafyzický rozměr. Viz Freud, Sigmund. *Smutek a melancholie. Spisy z let 1913-1917. Desátá kniha*. Přel. Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakl. J. Koco, 2002.

⁴ Foucault, Michel. *Dějiny šílenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Přel. Věra Dvořáková. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994, s. 6.

⁵ Tamtéž, s. 9.

bláznivosti (*Moriae encomium, sive Stultitiae laus*, 1509), které rozvíjí jeden z prvních ryze pozitivních náhledů na tento fenomén.⁶ Podoba šílenství, jaké zná současná společnost, se zrodila teprve během osvícenství, které s vytvořením prvních psychiatrických ústavů a pojmu duševní nemoci zmíněný dialog definitivně ukončilo. Reálné šílenství začalo být obecně považováno za nemoc neslučitelnou se životem ve společnosti a prakticky až do konce 19. století je umělci odsuzovali, a to dokonce i romantikové, kteří je v symbolické podobě stavěli do jádra své poetiky. Obecně řečeno lze proto konstatovat, že k obnovení dialogu mezi uměním a šílenstvím došlo teprve na konci 19. století se vznikem psychoanalýzy Sigmunda Freuda⁷ a s nástupem modernismu – dvou oblastí, které sdílely zájem o sny, fantazie, primitivní kultury, tvorbu dětí, duševně nemocných jedinců, později také o subjektivitu a sexualitu. Reálné šílenství se tak stalo synonymem pro hledání autenticity a postupně docházelo k jeho estetizaci. Obecně se začínalo hovořit o tzv. umění bláznů (*art des fous*), psychotickém umění (*art psychotique*), umění duševně nemocných (*art des aliénés*) či azylovém umění (*art asilaire*), jehož autor byl tentokrát v pozitivním smyslu slova označován za kreativního blázna, nemocného génia či delirantního umělce.⁸

Jedním z prvních odborníků, který se podrobně zabýval uměleckými a literárními projevy duševně nemocných pacientů, byl francouzský psychiatr Marcel Réja, známý také jako doktor Paul Meunier. Ve svém díle nazvaném *Umění bláznů* (*L'Art chez les fous*, 1907)⁹ se prostřednictvím analogie mezi primitivním uměním, dětskými kresbami a psychopatologickou produkcí snažil proniknout do samotného jádra geneze uměleckého díla. Jednotliví tvůrci v rámci studie ovšem zatím zůstali zahaleni anonymitou, což z dnešní perspektivy věrně odráží způsob, jímž byli duševně nemocní na počátku 20. století nazíráni. Teprve studie švýcarského psychiatra Waltera Morgenthalera s názvem *Duševně nemocný jako umělec* (*Ein Geisteskranker als Künstler*, 1921)¹⁰ odhalila identitu „studovaného objektu“: jako první se zabývala otázkou statusu duševně nemocného autora, konkrétně pak jednoho z Morgenthalerových pacientů, Adolfa Wölfliho. Morgenthaler přesto v pozitivistickém duchu zůstal přesvědčen, že estetická hodnota studovaných děl je výsledkem nemoci jejich tvůrce, nikoli uměleckého záměru.¹¹

⁶ Rotterdamský, Erasmus. *Chvála bláznivosti*. Přel. Rudolf Mertlík. Praha: Odeon, 1966.

⁷ Freud, Sigmund: *Úvod do psychoanalýzy*. Přel. Ota Friedmann. Praha: Julius Albert, 1945.

⁸ Capt, Vincent. *Poétique des écrits bruts*. Limoges/Lausanne : Lambert-Lucas/Collection de l'Art Brut, 2013, s. 45.

⁹ Réja, Marcel. *L'art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*. Paříž: L'Harmattan, 2000.

¹⁰ Morgenthaler, Walter. *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli*. Vídeň: Medusa-Verlag, 1985.

¹¹ Fol, Carine. *De l'art des fous à l'art sans marges: Un siècle de fascination à travers le regard de Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet, Harald Szeeman*. Brusel: Skira, 2015, s. 12.

O rok později německý psychiatr a historik umění Hans Prinzhorn publikoval dílo *Výtvarná tvorba duševně nemocných (Bilderei der Geisteskranken, 1922)*,¹² v němž jako první ve svém oboru upřednostnil estetickou analýzu před analýzou psychiatrickou. Aplikoval tak nový interdisciplinární přístup, který hluboce ovlivnil pařížskou avantgardu a mezi jinými inspiroval i mladého malíře Jeana Dubuffeta. Na rozdíl od budoucího *art brut* je ovšem u Prinzhorna zřetelná snaha o vědeckou objektivizaci, a to zejména u analýz, které v mnohém následují logiku německého expresionismu, stejně jako jistá váhavost týkající se užití termínu „umění“ v souvislosti s psychopatologickou produkcí.¹³

Jak již bylo řečeno, vlivem Freudova *Úvodu do psychoanalýzy* a Prinzhornovy *Výtvarné tvorby duševně nemocných* se v řadách avantgardních umělců probudil zájem o psychopatologickou tvorbu, která byla umělci vnímána jako bezprostřední projekce dění odehrávajícího se v hlubinách lidského bytí. Zejména členové surrealistického hnutí vykazovali živý zájem o vztah mezi umění a bludem. Podnikli proto řadu analýz děl duševně nemocných autorů, které ovšem, nutno podotknout, rovněž podléhaly snaze o vědeckou objektivizaci. Zájem o estetickou hodnotu jednotlivých děl totiž v jejich případě zastínila snaha o legitimizaci čistého psychického automatismu.

Skutečný zvrat ve vnímání a recepci psychopatologické produkce nastal teprve po druhé světové válce v souvislosti s aktivitou malíře Jeana Dubuffeta, který přišel s termínem *art brut* jako s označením pro stejnojmennou sbírku vybraných děl duševně nemocných jedinců, vězňů, médií, samouků; jinými slovy autorů, kteří se nacházejí na okraji společnosti. Dubuffet jako první kladl důraz na uměleckou autonomii psychopatologické produkce, kterou striktně vymezil vůči všem psychiatrickým analýzám, stejně jako vůči samotnému označení „umění bláznů“. V monografii vlastních teoretických textů nazvané *Prospectus et tous les écrits suivants (Prospekty a všechny další spisy, 1967)* Dubuffet uvedl: „Umění bláznů neexistuje o nic víc než umění jedinců trpících dyspeptickým syndromem či bolestí kolene.“¹⁴ Tento vášnivý obránce autentické produkce se díky radikálnosti, s níž prosazoval tvorbu „svých“ autorů, zasloužil o veřejné uznání dnes známých tvůrců *art brut*, jakými jsou Augustin Lesage, Le Prisonnier de Bâle (Joseph G), Clément, již zmíněný Adolf Wölflí nebo Jeanne Tripiér, jejímž textům bude v rámci této práce věnována samostatná kapitola.

Jak vyplynulo z výše uvedeného výkladu, dějiny šílenství se nesou ve znamení konfrontace, kterou lze zjednodušeně pojmenovat jako boj mezi negativním a pozitivním

¹² Prinzhorn, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. Přel. Barbora Hudcová. Praha: Arbor vitae, 2011.

¹³ Fol, Carine. *Op. cit.*, s. 12.

¹⁴ „Il n'y a pas plus d'art des fous que des dyspeptiques ou des malades du genou.“ Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants I*. Paříž: Gallimard, 1967, s. 202.

nazíráním šílenství. Právě pozitivní náhled zprostředkovává vstup tohoto fenoménu do oblasti umění, v jehož rámci přestává být vnímán jako diagnóza a začíná se projevovat jako tvůrčí síla. Podstata této tvůrčí síly se ovšem v novodobých dějinách stává předmětem další konfrontace, totiž konfrontace mezi psychiatrickým a antipsychiatrickým náhledem na díla duševně nemocných jedinců. Zatímco psychiatrický postoj zastávaný Réjou, Morgenthalerem, Prinzhornem a Bretonem estetickou hodnotu těchto děl přičítá duševní chorobě, Dubuffetův antipsychiatrický postoj vliv nemoci striktně odmítá: estetická hodnota podle něj pramení výhradně z talentu a momentální inspirace tvůrců.

Předmětem této práce bude právě konfrontace odehrávající se mezi dvěma uměleckými systémy, jejichž poetika bývá se šílenstvím nejčastěji spojována, totiž mezi *art brut* a *surrealismem*.

První kapitola poskytne hlubší náhled na poetiku šílenství v pojetí hlavních představitelů dvou zmíněných systémů, Jeana Dubuffeta a Andrého Bretona, jejich vzájemnou spolupráci a důvody vedoucí k následné rozluce. Mimo to zde bude stručně představen žánr *écrits bruts*, který v 70. letech v návaznosti na Dubuffetovo *art brut* definoval francouzský filozof a historik umění Michel Thévoz.

Druhá kapitola se bude zabývat problematikou definice poetiky šílenství, náhledem na tzv. „surové“ (brut) dílo a funkcí jeho autora. Tradiční literárně-vědné členění na subjektivní a objektivní analýzu a četné příklady, které poskytují kritické přístupy k dílům duševně nemocných literátů (zejména Gérarda de Nerval), odhalí slabiny obou uvedených poloh; psychiatrické i antipsychiatrické. Ukáže se, že *art brut* nelze nahlížet prostřednictvím jednoho ze zmíněných přístupů, neboť specifikum tohoto žánru spočívá ve splynutí subjektu a objektu, které literární teoretik Vincent Capt klade do souvislosti s pojmem „manýra“.

V následující části se zaměříme na problematiku simulace šílenství, která úzce souvisí se surrealistickou vizí učinit z bludu prostředek pro dosažení stavu čistého psychického automatismu. Definice samotného termínu „simulace“ spolu s funkcí, kterou v kulturních dějinách zaujímá, zpochybní tradiční dichotomii rozum a nerozum a odhalí, že simulace jako prostředek k dosažení určitého stavu mysli nemusí být nutně negativní. Problematictější se pak v tomto ohledu ukáže samotný automatismus. Kritický náhled básníka a teoretika Antonina Artauda nechá vyplynout na povrch skutečnost, že surrealistický postup nekontrolovaného noření se do nevědomí se ocitá v přímém protikladu s postupem užívaným tvůrci *art brut*, kteří se nad nevědomím naopak snaží získat kontrolu.

Závěrečná analýza uvede do praxe teoretické úvahy rozvinuté v druhé kapitole. Učiní tak pomocí konfrontace dvou reprezentativních děl tvořících součást zmíněných systémů;

surrealismu a art brut. Prvním z nich bude experimentální sbírka Andrého Bretona a Paula Éluarda *Neposkvrněné početí* (*L'Immaculée conception*, 1930) obsahující pětici textů, které simulují písemný projev duševně nemocných jedinců. Cílem analýzy vybraného textu bude dokázat v jeho rámci přítomnost umělecké záměrnosti, která jde proti Bretonově myšlence „čistého psychického automatismu“, a dále definovat existenciálně-estetickou propast, která dělí texty tzv. „zdravých jedinců“ od textů psychotiků. Následovat bude analýza deníkových záznamů jedné z nejvýznamnějších představitelk *écrits bruts* Jeanne Tripier, která se bude soustředit stejně tak na autorčin talent, jako na nezaměnitelný tón, který textům dává psychická nemoc. Vybrané pasáže z různých období autorčiny tvorby zároveň poslouží jako názorná ukázka „automatismu naruby“, tedy snahy o získání kontroly nad vlastním nevědomím.

1. Art brut, surrealismus a šílenství

První kapitola této práce bude převážně deskriptivně-historická. V rámci ní se budeme soustředit na zmíněné umělecké systémy, zejména pak na způsob, jakým k šílenství přistupují jejich hlavní představitelé: Jean Dubuffet a André Breton. Mimo jiné zde uvedeme poetiku Michela Thévoze, zakladatele *écrits bruts*.¹⁵

1.1 Jean Dubuffet: art brut jako vysvobození z dusivé kultury

Pocit frustrace ze stavu, v němž se nachází umění kolem roku 1945, dovede mladého francouzského malíře Jeana Dubuffeta k radikálnímu rozhodnutí vysvobodit umění ze spárů „dusivé kultury“ akademických institucí. Přichází proto s novým druhem umění, tzv. art brut,¹⁶ jehož původcem nemá být profesionální umělec, nýbrž „homme du commun“ („obyčejný člověk“), který je posléze nahrazen postavou duševně nemocného tvůrce. „Surová“ díla z Dubuffetova pohledu představují čistou formu vyjadřování zbavenou veškerého kulturního, estetického či politického vlivu, čímž naplňují koncept malířovy osobní filozofie, tzv. anti-kulturní teorie. Jakkoli je Dubuffetova koncepce převážně filozofická, její přínos je rovněž estetický, neboť jako první rozlišuje patologický blud od estetického záměru. Poukazuje na skutečnost, že za kvalitou díla nestojí mentální stav jeho tvůrce, nýbrž samotný talent. V rámci první podkapitoly bude uveden historický kontext vzniku art brut, jeho definice a estetika.

1.1.1 Jean Dubuffet a anti-kulturní teorie

Rozsáhlé dílo Jeana Dubuffeta (1901–1985) je vzhledem ke své kontroverzní podstatě dodnes předmětem bouřlivých diskuzí. Po několika neúspěšných pokusech prosadit vlastní tvorbu se tento malíř, myslitel, spisovatel, hudebník, vynálezce a horlivý obránce autentických výrazových forem ve dvaceti čtyřech letech rozhodne zanechat dráhy profesionálního umělce. Ve své autobiografii *Biographie au pas de course*, (*Biografie v přímém přenosu*, 1958) uvádí: „Od té doby jsem začal zpochybňovat všechny hodnoty a v umělecké tvorbě mi přestaly připadat důležité všechny ty technické dovednosti, které jsem

¹⁵ V češtině okrajově označováno jako „surové psaní“. Termín byl poprvé užit roku 2009 českým spisovatelem, výtvarným kurátorem a editorem Jaromírem Typltem v článku nazvaném „Rukou psané vysílání“. Viz Typlt, Jaromír. Rukou psané vysílání. In *A2*, č. 7, 2009. Vzhledem k tomu, že český termín není natolik rozšířený, rozhodli jsme se užívat originálního termínu „écrits bruts“.

¹⁶ V češtině okrajově označováno jako „surové umění“ a v angličtině jako „outsider art“. Stejně jako v případě „écrits bruts“ jsme se rozhodli dát přednost obecně známému termínu „art brut“.

se dříve tolik snažil získat.“¹⁷ Rezignace na vlastní kariéru Dubuffetovi na jedné straně dopomůže k znovunalezení tvůrčí síly, na druhé straně ovšem znásobí jeho averzi vůči kulturním institucím. Averze postupně přeroste v úplné odmítnutí, které inspiruje publikaci prvních anti-kulturních textů pojednávajících o „zkaženosti současné kultury“.¹⁸

Počátkem čtyřicátých let se Dubuffetova pozornost přesouvá od vlastní tvorby k obecné problematice současného umění a kultury. Rozhodne se hledat takové umění, které by svou čistotou dokázalo napravit bezútěšný stav, v němž se podle něj kultura té doby nachází. Přichází proto s konceptem umělce jako „obyčejného člověka“ (*homme du commun*), ztělesněním zmíněné čistoty, autentické a spontánní tvůrčí síly. Současná odbornice v oblasti art brut Lucienne Peiry v této souvislosti uvádí: „[jde o] předstupu autora art brut [který] je původně pouhou lidovou postavou, člověkem z ulice v plném smyslu slova.“¹⁹ Nosnou myšlenkou celého konceptu je tzv. autodidaktika, která má obyčejného člověka vymezit vůči profesionalitě a umělé sofistikovanosti. Dubuffet se ke konceptu hlásí i o mnoho let později v teoretickém pojednání s názvem *Dusivá kultura* (*L'Asphyxiant culture*, 1968), kde se o něm vyjadřuje jako o umění lidových samouků, které má potenciál reformovat omezenou elitistickou kulturu.²⁰ Zmíněnou reformaci autor jistě nechce docílit nahrazení profesionálních umělců laiky, nýbrž laicizaci profesionálů, čemuž nasvědčuje vize, kterou zmiňuje v souvislosti s vlastní tvorbou, totiž tvořit pro obyčejného člověka: „[...] právě jeho bych chtěl potěšit a okouzlit svými díly.“²¹ Cíl, který se v Dubuffetově případě nikdy nedočkal naplnění, představuje jeden z mnoha s malířem spojených paradoxů: Dubuffetova tvorba se totiž nikdy neproslavila mezi obyčejnými lidmi; naopak zůstala v povědomí několika vyvolených odborníků.

Od roku 1942 se Dubuffetovy postoje radikalizují, a jak uvádí renomovaná teoretička umění Carine Fol ve své disertační práci publikované pod názvem *De l'art des fous à l'art sans marges* (*Od umění šílenců k umění bez hranic*, 2015), odmítání tzv. umění s velkým „A“ se postupně stává jeho „prodejní značkou“.²² Nicméně teprve setkání s tvůrčí činností duševně nemocných jedinců, které se uskutečnilo roku 1945, umělci odhalí ideální platformu pro reálné

¹⁷ „Je mettais maintenant toutes les valeurs en doute et la création artistique ne me paraissait plus avoir besoin de ces savoir-faire que je m'étais tant efforcé naguère d'acquérir.“ Dubuffet, Jean: *Prospectus et tous écrits suivants IV*. Paříž: Gallimard, 1967, s. 485–486.

¹⁸ Viz Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants I*. Paříž: Gallimard, 1967.

¹⁹ „[...] la préfiguration de l'auteur d'art brut [qui] constitue à l'origine une simple figure populaire, l'homme de la rue dans toute acception du terme.“ Peiry, Lucienne. *L'Art Brut*. Paříž: Gallimard, 2006, s. 37.

²⁰ Dubuffet, Jean. *L'Asphyxiant culture*. Paříž: Éditions de Minuit, 1968, s. 21.

²¹ „[...] c'est à lui que je voudrais donner de l'agrément et de l'enchantement par le moyen de mes ouvrages.“ Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants I*. Paříž: Gallimard, 1967, s. 36.

²² Fol, Carine. *De l'art des fous à l'art sans marges: Un siècle de fascination à travers le regard de Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet, Harald Szeeman*. Brusel: Skira, 2015, s. 56.

uskutečnění jeho anti-kulturní vize. Doslova okamžitě začne shromažďovat díla, která mají brzy nést označení „klasická“, jmenovitě například díla Adolfa Wölfiho nebo Heinricha Antona Müllera.²³ Ačkoli s jednotlivými výtvary z počátku zamýšlí naložit pouze jako se studijním a ilustračním materiálem pro vlastní anti-kulturní teorii, jeho fascinace je natolik veliká, že nakonec změni názor a rozhodne se vytvořit celou sbírku, kterou později zaštití označením *art brut*.

Termín, který bývá v češtině ojediněle překládán jako „surové umění“ a v angličtině jako „outsider art“, si zasluhuje podrobnější výklad. Je možné, že výběr pojmu „brut“ souvisí s Dubuffetovou původní profesí prodejce vína. „Champagne brut“ označuje kategorii suchých šumivých vín, která obsahují méně než 15 g/l zbytkového cukru, a tak jsou obecně považována za vína přírodní.²⁴ Odborník v oblasti gastronomie a vinařství Christian Callec v souvislosti s odrůdou brut uvádí: „V této kategorii vín výrobce nemá šanci zakrýt nedostatek kvality.“²⁵ Ať už je terminologická shoda záměrná či nikoli, zmíněná definice vytváří příhodnou ilustraci pro Dubuffetův koncept umění, které nepotřebuje žádný „zbytkový cukr“, aby dokázal zaujmout. Nízká hladina cukru jinými slovy evokuje přirozenou kvalitu spojenou s absencí umělé sofistikovanosti. V této souvislosti nelze přejít bez povšimnutí rozporuplný dojem, který vyvolává spojení termínu „brut“ s vysoce příznakovým „art“, pojmem neodmyslitelně spjatým s kulturními institucemi. Dubuffet se k této rozporuplnosti vyjadřuje roku 1976 během rozhovoru s Johnem MacGregorem slovy: „Ano, použil jsem termín ‚umění‘: nejsem si jistý, že jsem vůči němu měl v té době averzi. Jaký jiný termín jsem měl použít? Tvorba? V té době jsem ještě nebyl v ohledu anti-kultury tak radikální, jako jsem dnes.“²⁶

Roku 1947 se Dubuffet rozhodne vlastnímu projektu dodat oficiální rozměr a založí tzv. Foyer d'Art Brut (Centrum Art Brut), které později transformuje v tzv. Compagnie d'Art Brut (Společnost Art Brut). Přesněji jde o asociaci, která má art brut proměnit ve skupinový projekt, a tím je zbavit pověsti Dubuffetovy „prodejní značky“: „Cítil jsem, že by pro art brut bylo lepší, kdyby přestalo být vnímáno jako má osobní záležitost, a to zejména v souvislosti

²³ Ve skutečnosti nejde o Dubuffetův první kontakt s tímto typem produkci. Již ve dvacátých letech v Paříži se totiž spolu s Maxem Jacobem, Blaisem Cendrarsem a členy hnutí Dada seznamuje s knihou Hanse Prinzhorna.

²⁴ Kraus, Vilém. *Vinařský slovník*. Ed. Milan Vondráček. Praha: Radix, 2002, s. 8.

²⁵ Callec, Christian. *Encyklopedie vína*. Přel. Petra Martínková. Praha: Rebo Production, 2001, s. 238.

²⁶ „Oui, j'ai utilisé le terme d'art brut: Je ne suis pas certain de l'avoir eu en aversion à ce moment-là. Quel autre terme aurais-je pu utiliser? „Création“? A ce moment-là je n'étais pas encore totalement sur les positions anticulturelles qui sont désormais les miennes.“ MacGregor, John. *Art Brut chez Dubuffet, un entretien avec l'artiste, le 21 août 1976. Prospectus et tous écrits suivants I. Op. cit.*, s. 119.

se samotnou sběratelskou činností.²⁷ Pro Dubuffetovu myšlenku art brut se nadchnou známí pařížští intelektuálové André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri Pierre Roché a Michel Tapié, kteří se stanou zakládajícími členy Společnosti Art Brut; později se přidají rovněž André Malraux, Henri Michaux a Claude-Lévi Strauss. Tato nezisková organizace si klade za cíl nejen rozvoj vědecké činnosti v oblasti art brut, nýbrž také přiblížení žánru veřejnosti. Plánuje proto pravidelné pořádání výstav a publikaci tzv. Almanachu Art Brut.²⁸ Ve stejné době rovněž dojde ke vzniku pomyslného manifestu art brut, textu nazvaného „Raději art brut než kulturní umění“ („Art brut préféré aux art culturels“, 1949),²⁹ který se, nutno podotknout, s ohledem na Dubuffetův odpor vůči jakékoli formě institucionalizace jeví stejně paradoxní jako vytvoření samotné organizace.

1.1.2 Definice art brut

V souvislosti se samotnou definicí art brut Dubuffet uvádí: „Je jisté, že formulovat, co je art brut, mi nenáleží. Definovat jakoukoli věc – nebo už jen ji vymežit – znamená ji z velké části znehodnotit.“³⁰ Navzdory odporu, který Dubuffet vůči definicím chová, je nezbytné podotknout, že art brut je jediným uměleckým směrem 20. století, k němuž se nehlásí sami umělci, nýbrž jsou do něj vybíráni podle předem daných kritérií.³¹ Samotný výběr děl je úzce spjat s individuálním vkusem jedince, který vybírá, stejně jako s kritérii danými jedinou anti-kulturní filozofií. Lze proto říci, že definice směru, ač nevyčleněná, je implicitně vymezena od samého počátku jeho existence.

První explicitní definice pochází z roku 1949 z výše uvedeného manifestu „Raději art brut než kulturní umění“. Dubuffet zde díla své sbírky charakterizuje následujícím způsobem:

„[...] díla vytvořená osobami nezkaženými uměleckou kulturou, v nichž má napodobování, na rozdíl od děl intelektuálů, malé či žádné místo; tito autoři čerpají vše [...] ze svého vlastního nitra, nikoli z klasického umění či z umění, které je v módě. Jsme v jejich případě svědky čistého, surového uměleckého procesu, cele

²⁷ „J’ai senti que pour l’art brut il serait préférable que cela ne soit pas perçu comme relevant de moi seul, particulièrement en ce qui concerne le fait de collectionner.“ MacGregor, John. *Art Brut chez Dubuffet, un entretien avec l’artiste, le 21 août 1976. Prospectus et tous écrits suivants I*. Paříž: Gallimard, 1967, s. 48.

²⁸ První výstava se koná roku 1947 v suterénu Galerie Drouin, o dva roky později na stejném místě, pouze v zahradním pavilonu a nakonec v budově, kterou Společnosti poskytl vydavatel Gaston Gallimard. Maurer, Lise. *Le remémorier de Jeanne Tripiet: travaux d’asile*. Ramonville Saint-Agne: Erès, 1999, s. 7.

²⁹ Dubuffet, Jean. *L’art brut préféré aux valeurs culturelles*. Předmluva katalogu výstavy pořádané roku 1949 v Galerie Drouin v Paříži. In: *Prospectus et tous écrits suivants I. Op. cit.*, s. 198–201.

³⁰ „Formuler ce qu’est l’art brut, sûr que ce n’est pas mon affaire. Définir une chose – or déjà l’isoler – c’est l’abîmer beaucoup.“ Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants I. Op. cit.*, s. 175.

³¹ V této souvislosti je nutné podotknout, že výběr se neodehrává vždy v souladu s vůlí samotného autora.

vytvořeného autorem na základě jeho vlastních impulzů. Jinými slovy jde o umění, v němž se projevuje invenční funkce, nikoli tradiční funkce kulturního umění, funkce chameleona a opice.“³²

Z uvedené definice vyplývá, že Dubuffetova koncepce staví na dvou rozdílných základech, totiž na principu existenciálním a estetickém. Existenciální princip zahrnuje sociální vyčlenění autorů a neschopnost přizpůsobit se jakýmkoli kolektivním hodnotám, mezi nimi například již zmiňované tradiční výuce, zatímco estetický princip zahrnuje tvorbu nezávislou na institucích a kulturních tradicích. Jakkoli se toto existenciálně-estetické spojení může jevit přirozené, pro samotné vymezení směru představuje komplikaci. K tomu, aby tvorba mohla být označena přívlastkem brut, totiž nestačí pouze sociální vyloučení jejího autora, nýbrž je rovněž vyžadováno zachování laičnosti. Důkazem jsou tzv. zpětná vyřazování ze sbírky, která Dubuffet uskutečnil roku 1976 v rámci snahy lépe a přesněji definovat hranice směru. Vyřazení je vysvětleno nedostatečnou sounáležitostí s pravidly udávanými anti-kulturní teorií a kupodivu se nevyhne ani autorům, kteří tvořili součást sbírky od samého počátku jejího založení a jejichž estetika je dodnes s art brut neodmyslitelně spjata. V tomto kontextu nelze opomenout případ francouzského malíře Gastona Chaissaca, který je ze sbírky údajně vyloučen pro přílišnou informovanost týkající se aktivity profesionálních umělců.³³ V dopisu určeném Pierru Carbonelovi Dubuffet uvádí: „Nemůžete být tvůrcem a zároveň být oslavován publikem [...] Je nutné si vybrat mezi provozováním umění a statusem umělce. Jedno vylučuje druhé.“³⁴

Z uvedené citace vyplývá, že existenciální princip v Dubuffetově koncepci zaujímá výsadní postavení, totiž že převyšuje princip estetický. Peiry v tuto hypotézu rozvíjí tvrzením, že „teoretik Dubuffet ustanovil základní principy, které jsou více filozofické než estetické“.³⁵ Není proto nijak zcestné hovořit o art brut jako o ideologii, která skupině estetických děl dodává jednotu. „Surová“ estetika je totiž natolik heterogenní, že by sama o sobě směr vymežit nedokázala: sbírka art brut zahrnuje výšivky, kresby, malby, sochy a mnoho dalších ničím neomezených způsobů vyjádření.

³² „[...] des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout [...] de leur propre fonds et non pas de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du signe.“ Dubuffet, Jean. *L'art brut préféré aux valeurs culturelles*. *Op. cit.*, s. 198.

³³ Peiry, Lucienne. *L'Art Brut*. Paříž: Gallimard, 2006, s. 162–164.

³⁴ „Vous ne pouvez pas être un créateur et être salué par le public de ce titre. [...] Il faut choisir entre faire de l'art et être tenu pour un artiste. L'un exclut l'autre.“ Tamtéž, s. 163.

³⁵ „Le théoricien Dubuffet a développé des principes fondamentaux qui sont plus philosophiques qu'esthétiques.“ Peiry, Lucienne. *Op. cit.*, s. 71.

1.1.3 Estetika art brut

Carine Fol v návaznosti na tvrzení Lucienne Peiry přesto upozorňuje, že by bylo mylné domnívat se, že estetický princip v art brut nehraje žádnou roli. Uvádí, že ačkoli jde o díla nejrozličnějších forem a způsobů, dohromady disponují určitým počtem společných estetických rysů, které lze souhrnně označit pojmy „jednoduchost“, „opakování“, „nešikovnost“, „nedokončenost“ a „bezprostřednost“.³⁶ Autorka následně dodává: „Jde o díla, která jsou většinou figurativní, barevná, jemně komponovaná, v jejichž nitru se stále opakují stejné formy a obrazy.“³⁷ Definice Fol v tomto ohledu připomíná žánrové dělení vytvořené roku 1967 skupinou kritiků v reakci na výstavu pořádanou v Muzeu dekorativního umění v Paříži. Zmínění teoretikové v rámci art brut identifikovali tři umělecké směry; dekorativní malbu, expresionismus a naivní umění. Dubuffet se ovšem v souladu s anti-kulturní teorií tomuto ztotožňování brání, což je podle současného lingvisty a literárního teoretika Vincenta Capta pro celkový vývoj směru zásadní, neboť právě tato heterogenní podstata zachovává jeho vnitřní svobodu. Ve své disertační práci publikované pod názvem *Poétique des écrits bruts* (*Poetika surového psaní*, 2013) Capt zmiňuje, že specifická podstata art brut vychází z jeho vnitřní plurality, která tradiční termín „směr“ transformuje v „systém“, totiž v množinu elementů, které jsou navzájem provázány, ale stále si zachovávají vlastní autonomii: „Pokud je art brut mnohoznačné, je tomu tak díky myšlence, z níž vzešlo, která umožňuje splynutí různých druhů umění navzájem tvořících systém, „systém art brut“.“³⁸ Přesto, hovoří-li Capt o splynutí různých druhů umění, nemíní tím výše uvedenou typologii z roku 1967 zahrnující dekorativní malbu, expresionismus a naivní umění, nýbrž psychopatologické, mediální a lidové umění. Z hlediska přítomné práce se jeví důležité zejména vymezení vztahu mezi art brut a psychopatologickým uměním.³⁹

1.1.4 Art brut a psychopatologické umění

Literární teoretička a spoluzakladatelka CrAB („Le collectif de la réflexion autour de l'art brut“)⁴⁰ Céline Delavaux ve svém díle *Art brut, un fantasme de peintre* (*Art brut*,

³⁶ Fol, Carine. *De l'art des fous à l'art sans marges: Un siècle de fascination à travers le regard de Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet, Harald Szeeman*. Brusel: Skira, 2015, s. 69.

³⁷ „Les créations sont majoritairement figuratives, colorées, de compositions très denses, les formes et les images se répètent au sein de la composition ou dans la continuité de l'œuvre.“ Fol, Carine. *Op. cit.*, s. 74.

³⁸ „Si l'art brut est pluriel, c'est parce que la pensée dont il est issu rend perméables différents pans de l'art, forgeant un système, „système art brut“.“ Capt, Vincent. *Poétique des écrits bruts*. Limoges/Lausanne : Lambert-Lucas/Collection de l'Art Brut, 2013, s. 56.

³⁹ Zatímco vztah art brut a mediálního umění bude předmětem závěrečné analýzy této práce, lidové umění bude v jejím rámci ponecháno stranou, jelikož netvoří součást studované problematiky.

⁴⁰ CrAB – společnost založená roku 2010 – se zaměřuje na shromažďování studií týkajících se art brut uskutečněných vědci z různých oborů (dějiny umění, literatura, lingvistika, psychoanalýza). Jejím cílem

malířův přelud, 2010) uvádí: „Hledání umění, které se liší od tzv. běžného umění, prochází psychiatrickým zařízením – místem ‚par excellence‘, které společnost přisuzuje myšlence jinakosti.“⁴¹ Ačkoli i Dubuffet našel inspiraci v prostředí psychiatrických ústavů, na rozdíl od svých předchůdců Hanse Prinzhorna a Marcela Réji se od něj distancuje s tvrzením, že jeho pohled na psychopatologickou tvorbu není pohledem lékaře, nýbrž umělce. Dubuffet tak rozvíjí poněkud rozporuplnou vizi šílenství. Na jedné straně v souladu s antipsychiatrickou vizí uvádí, že nejde o sbírku duševně nemocných a trvá na absenci patologického rozměru ve vybraných dílech: „Sbírky obsahují tisíc děl, z nichž zhruba polovina pochází od autorů zavřených v psychiatrických ústavech, ostatní jsou považováni za normální lidi.“⁴² Na straně druhé ovšem ze šílenství činí charakteristický rys svého „romantického hrdiny“, totiž tvůrce art brut a poněkud naivně zdůrazňuje, že jím vybraní pacienti nejsou obětmi psychiatrického šílenství, nýbrž ztělesněním šílenství uměleckého: „Šílenství, o němž hovořím, svoboda, radost, náleží umělcům, tvůrcům art brut. Nikoli ostatním pacientům.“⁴³ V Dubuffetově pojetí dílo tedy není výsledkem nemoci, nýbrž inspirovaného bludu, který by ostatně podle něj měl být přítomen v každém uměleckém díle: „Jestliže psychóza spočívá v odtržení se od běžného způsobu nazírání věcí a ve vytváření věcí nových, řekněme, že umělecká tvorba může být pouze psychotickou a že psychózy v ní nikdy není dost.“⁴⁴ Ačkoli se tedy Dubuffet patologickému rozměru děl art brut brání, sám jej do jisté míry připouští.

1.1.5 Art brut a literatura

Vedle kresby, malby a sochařství je psaní v art brut jednou z nejčastěji užívaných výrazových forem. V této souvislosti je záhodno zmínit, že v dějinách psychiatrie zájem o texty duševně nemocných jedinců ostatní výše uvedené formy předchází. Tento zájem pramení ze schopnosti, díky níž jazyk vyniká nad „desémantizovanými“ formami vyjádření,

je zkoumání souvislostí mezi jednotlivými perspektivami, které může posloužit k rozšíření náhledu na vztah mezi uměním a společností. Viz *Le Blog du CrAB: collectif de réflexion autour de l'art brut*. In: collectif-artbrut.blogspot.cz [online]. Dostupné z: <http://collectif-artbrut.blogspot.cz/>.

⁴¹ „la quête d'un art autre que 'l'art coutumier' passe par l'hôpital psychiatrique – le lieu par excellence que la société assigne à la pensée d'altérité.“ Delavaux, Céline. *L'Art brut, un fantasme de peintre: Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paříž: Palette, 2010, s. 223.

⁴² „Les collections comprennent un millier de pièces, dont la moitié environ sont des personnes soignées dans des établissements psychiatriques, les autres sont considérés comme des gens normaux.“ Dubuffet, Jean. *Prospectus et écrits suivants I. Op. cit.*, s. 512.

⁴³ „La folie dont je parle, la liberté, la gaieté, c'est celle des artistes, des créateurs d'art brut. Pas celle des autres patients.“ Capt, Vincent. *Poétique des écrits bruts*. Limoges/Lausanne: Lambert-Lucas/Collection de l'Art Brut, 2013, s. 56.

⁴⁴ „Si la psychose consiste à se décrocher de l'optique usuelle et en inventer de nouvelles, disons alors que la création d'art ne peut être que psychotique et qu'elle ne l'est jamais assez.“ Dubuffet, Jean. *Prospectus et écrits suivants I. Op. cit.*, s. 512.

totiž schopnosti poskytnout více či méně exaktní svědectví o duševním stavu pacienta. Texty jsou proto na rozdíl od kreseb již na přelomu 19. a 20. století zkoumány a archivovány jako ilustrace projevů jednotlivých symptomů: glosolálie, afázie a mnoha dalších.⁴⁵ Na veřejnost začínají pronikat teprve na počátku 20. st. prostřednictvím odborných psychiatrických časopisů, které neuniknou pozornosti intelektuálů – v té době plně zaujatých freudovskou problematikou nevědomí. Pravděpodobně nejvášnivějšími nadšenci jsou v tomto ohledu surrealisté, jejichž přičiněním dochází k první významné popularizaci šílenství v literatuře. Cendrars, Breton, Desnos, Tzara, Vitrac, Éluar, Aragon, Soupault, Roché a Michaux představují osobnosti, kterým vděčíme za znovuoobjevení zapomenutých velikánů, jejichž život byl spjatý s duševní nemocí, Lautréamonta, Gérarda de Nervalu či Guy de Maupassanta, stejně jako za sblížení dvou do té doby neslučitelných světů; psychiatrie a umění.⁴⁶ Současně se surrealistickými experimenty probíhají rovněž výzkumy tzv. literárních bláznů započaté již roku 1835 představitelem francouzského romantismu Charlesem Nodierem a nadále spojené s aktivitou významných osobností, jakými jsou vydavatel Gustav Brunet, spisovatel Raymond Queneau či belgický básník André Blavier.⁴⁷ Ucelenou definici literární projevů duševně nemocných uvádí až o necelých sedmdesát let později spisovatel, filozof a historik umění Michel Thévoz, který roku 1979 v návaznosti na Dubuffetovu koncepci art brut přichází s termínem „écrits bruts“ jako se souhrnným označením literárních projevů, které se nachází v opozici vůči kanonické literatuře. Thévozova koncepce tak zužuje široké pole působnosti art brut na problematiku samotného jazyka a literatury:

„Za surové psaní budeme považovat texty vytvořené nevzdělanými lidmi, kteří (záměrně či nikoli) ignorují modely určené v minulosti, kteří jsou lhostejní vůči pravidlům tzv. bien-écrire, cizí literární instituci, světu

⁴⁵ Capt, Vincent. *Op. cit.*, s. 52.

⁴⁶ V této souvislosti je na místě poznamenat, že dva ze tří zakladatelů surrealismu, André Breton a Louis Aragon, jsou bývalými studenty medicíny, zatímco Gaston Ferdière, dlouholetý člen skupiny, je dokonce aktivním psychiatrem, známým zejména v souvislosti s léčbou Antonina Artauda. Capt, Vincent. *Op. cit.*, s. 53.

⁴⁷ Gustav Brunet roku 1880 vytvoří vůbec první systematickou kompilaci textů tzv. „literárních vyvrhelů“, kterou následně publikuje pod názvem *Literární blázni* („*Les fous littéraires*“, 1880). Raymond Queneau roku 1930 zamýšlí vytvořit encyklopedii literárních bláznů, z níž nakonec vzniknou slavné *Děti bahna* (*Les enfants du limon*, 1938), román prokládaný autentickými texty duševně nemocných jedinců. André Blavier v návaznosti na Queneaua roku 1982 vytvoří monumentální kompilaci psychopatologických textů s názvem *Literární blázni* (*Les fous littéraires*, 1982). Dnes je tento typ výzkumů prováděn v rámci tzv. Mezinárodního výzkumného institutu se zaměřením na literární blázny (l'Institut international de recherche sur les fous littéraires) založeného roku 2007 Marcem Waysem, André Stasem, Marcem Décimo a Tankem Gagné-Tremblay. Viz Brunet, Gustave. *Les fous littéraires*. Ženeva: Slatkine Reprints, 2012; Queneau, Raymond. *Les enfants du limon*. Paříž: Gallimard, 1993; Blavier, André. *Les fous littéraires*. Paříž: Des Cendres, 2004; Institut international de recherche et d'exploration sur les fous littéraires. In: fous-litteraires.over-blog.com. [online]. Dostupné z: <http://fous-litteraires.over-blog.com/>

vydavatelů, kritiků a čtenářů; jejich vztah ke knize, časopisu nebo novinám se neliší od vztahu, který k nim chovají obyčejní lidé.“⁴⁸

Kromě důrazu, který Thévoz klade na autodidaktiku a na odmítání norem a institucí, tento teoretik přichází s následujícím tvrzením:

„[...] autoři écrits bruts nemluví ani jiným, ani nějakým elementárnějším jazykem, než profesionální spisovatelé. Z jazykového hlediska nejsou ani bohatší, ani chudší a nelibují si v žádné z těchto poloh. Měli bychom je považovat spíše za jakési vetřelce ve vlastním jazyce, kteří postupují skrze systematické únosy, zrazují smysl slov a rozrušují syntaktické konvence.“⁴⁹

Významný francouzský teoretik v oblasti filozofie, umění, literatury a kultury Gilles Deleuze v této souvislosti dodává, že „surový“ autor je „cizincem“ ve svém vlastním jazyce: „[...] vyřezává ze svého vlastního jazyka cizí jazyk, který do té doby neexistoval.“⁵⁰ Thévoz a Deleuze tak jako první rozvíjejí myšlenku „odcizení“ a „narušování“, která se v kontextu přítomné práce ukáže jako nesmírně důležitá: vystihuje totiž nezaměnitelnost jazykového projevu duševně nemocných, zároveň pak jistý stereotyp či společný estetický rys všech takto vymezených textů.

Koncept écrits bruts jinými slovy představuje rozšíření a prohloubení systému art brut. Podobně jako art brut chrání vnitřní svobodu svých textů tím, že je na jedné straně zbavuje statusu psychiatrických dokumentů a na straně druhé zamezuje jejich identifikaci s úzce vymezenými literárními směry.

1.2 Art brut očima surrealismu

Jak již bylo zmíněno, surrealisté se zabývali vztahem mezi šílenstvím a literaturou již kolem roku 1920. Není proto divu, že pravděpodobně nejvýznamnějším Dubuffetovým spolupracovníkem je alespoň zpočátku právě zakladatel surrealistického hnutí André Breton.

⁴⁸ „On considérera comme écrits bruts des textes produits par des personnes non cultivées, ignorant (volontairement ou non) les modèles du passé, indifférentes aux règles du bien-écrire, totalement étrangères par conséquent à l'institution littéraire, au monde des éditeurs, des critiques et des lecteurs, et n'ayant de rapport avec le livre, la revue ou le journal, que celui, très détendu, des gens du commun.“ Thévoz, Michel. *Écrits bruts*. Paříž: Presses Universitaires de France, 1979, s. 6.

⁴⁹ „Les auteurs d'écrits bruts ne parlent pas une autre langue que les écrivains professionnels, ni une langue plus rudimentaire. Ils ne sont ni plus riches ni plus pauvres du point de vue linguistique, et n'affectent ni l'un ni l'autre état. Il faudrait plutôt les considérer comme des intrus dans leur propre langue, comme des voleurs, qui procèdent par rapt systématiques trahissant le sens des mots et perturbant les convenances syntaxiques.“ Thévoz, Michel: *Le langage de la rupture*. Paříž: Presses Universitaires de France, 1978, s. 12–13. Český překlad: Jirsa, Tomáš. Schizofrenie (a) psaní. Pod krajkou řeči Blanche T. *Svět literatury* 47, roč. 23, 2013, s. 16.

⁵⁰ „C'est un étranger dans sa propre langue: il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas.“ Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paříž: Minuit, 1993, s. 138.

Koncepce obou uměleckých systémů se v mnoha ohledech shoduje, což mimo jiné dokazuje text „L’art des fous, la clef des champs“, („Umění bláznů, klíč ke svobodě“ 1948–1949), který Breton publikoval v souvislosti s plánovaným vydáním prvního čísla *Almanachu Art Brut*.⁵¹

„Nebojím se rozvinout myšlenku, paradoxní pouze na první pohled, že umění těch, které dnes řadíme do kategorie psychicky nemocných, představuje reservoár duševního zdraví. Uniká všemu, co má tendenci pokřivit svědectví, které nás zajímá, totiž všemu, co podléhá vnějším vlivům, kalkulům, touze po úspěchu či zklamání způsobeného společnostmi. Mechanismy umělecké tvorby jsou zde zbaveny všech pout. Navzdory jistému patosu jsou díky ohromujícímu dialektickému efektu, který vyvolávají, zárukou naprosté autenticity, která schází všude jinde a od níž jsme den ode dne vzdálenější.“⁵²

Z uvedené citace vyplývá, že Dubuffet a Breton sdílí romantickou myšlenku pozitivního šílenství jako nejbohatšího zdroje lidské imaginace. Zároveň oba představitelé vyzdvihují autenticitu a tvůrčí svobodu psychopatologické produkce, stejně jako její nezávislost na kulturních institucích. Samotný název Bretonova textu ovšem naznačuje, že myšlenková shoda obou představitelů nemůže trvat dlouho. Zatímco Dubuffet se od „reálného šílenství“ svých autorů distancuje a obecně vžitý termín „umění bláznů“ neuznává, Breton je považuje za východisko: kvalitu psychopatologické produkce přičítá mechanismům fungování šílenství v medicínském smyslu slova, nikoli talentu jeho autorů a blud je pro něj pouze jednou z technik sloužících k dosažení psychického automatismu. Konflikt, který vyvrcholí roku 1951 ukončením vzájemné spolupráce, lze proto interpretovat jako střet mezi symbolickou a reálnou koncepcí šílenství. Dubuffet o několik let později dodává, že se obával Bretonovy ambice učinit z art brut dílčí část surrealismu: „[André Breton] nešťastně vnímal art brut jako rozšíření surrealismu. A já jsem je před tím bránil. [...] Chtěl, abych s art brut vstoupil

⁵¹ Spolu s vědeckou činností a pořádáním výstav je vydávání *Almanachu Art Brut* třetím – ovšem nikdy neuskutečněným – cílem Společnosti Art Brut. Viz Danchin, Laurent. *Art brut, instinct créateur*. Paříž: Gallimard, 2006, s.38.

⁵² „Je ne craindrais pas d’avancer l’idée, paradoxale seulement à première vue, que l’art de ceux qu’on range aujourd’hui dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l’ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrés sur le plan social. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entraves. Par un bouleversant effet dialectique, en dépit de ce qu’ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l’authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés.“ Breton, André. *L’art des fous, la clef des champs*. In: Rhodes, Colin. *Outsider Art – Spontaneous Alternatives*. Londýn: Thames and Hudson, 2000, s. 44.

do surrealismu, s celou jeho organizací, systémem, vlivem a s ohromnou kulturní mašinérií.“⁵³

V kontextu této práce je nezbytné podotknout, že Bretonův zájem o šílenství dalece předchází zájem Dubuffetův, což podle renomovaného historika umění Jeana-Huberta Martina rovněž přispívá ke gradaci zmíněného konfliktu: Breton, známý pro svou nesmlouvavost, se v porovnání s Dubuffetem cítí být zkušenějším a vzdělanějším.⁵⁴ Svůj první kontakt s psychiatrií totiž navazuje již kolem roku 1916, kdy si coby dvacetiletý student medicíny pohrává s myšlenkou stát se profesionálním psychiatrem. Podle odbornice na život a dílo Andrého Bretona Marguerite Bonnet rozhodnutí souvisí s touhou uniknout „posedlosti poezii“, stejně jako se snahou o nalezení sebe samého a v neposlední řadě se zvědavostí živěnou strachem z vlastního šílenství.⁵⁵ Během několikaměsíční stáže v azylovém domě v Saint-Dizier se dostává do přímého kontaktu s duševními poruchami, na které díky tehdy čerstvě objevené Freudově psychoanalýze začíná nahlížet prostřednictvím perspektivy nevědomí. Zároveň pozorně studuje zásadní psychiatrická díla své doby, která mu doporučuje vrchní lékař Saint-Dizier, Raoul Leroy. Nutno podotknout, že ve svých pacientech Breton nachází novou inspiraci, čemuž nasvědčuje autorova záliba v zaznamenávání jejich monologů. Pravděpodobně vůbec první Bretonův prozaický text s názvem *Sujet* (*Subjekt*, 1918)⁵⁶ tak vzniká v souvislosti s nevšedními verbálními projevy pacienta zasaženého tzv. interpretačním bludem, který nevěří v realitu války; vše, co vidí – mrtví, zranění, bombardování – mu připadá jako výsledek simulace. Obdiv a respekt, který vůči bludu chová, jej nakonec dovede k závěru, že šílenství je nejautentičtějším svědectvím lidské duše, tedy jedinou pravou tvůrčí silou. Breton se se svými pocity svěřuje v září 1916 básníku Guillaumu Apollinairovi se slovy: „Nic mě nefascinuje tak, jako interpretace těchto bláznů [...] Instinkt mi velí podrobit stejné zkoušce umělce. Pochybuji, že Rimbaud by z ní vyšel bez poskvrny.“⁵⁷

⁵³ „Par malchance, il [André Breton] concevait l'art brut comme un prolongement du surréalisme. Et moi je l'opposais à cela. [...] Il voulait me faire rentrer avec l'art brut dans le surréalisme, avec toute son organisation, ses réseaux, son influence, son énorme machine culturelle.“ MacGregor, John. *Art Brut chez Dubuffet, un entretien avec l'artiste*, le 21 août 1976. *Prospectus et tous écrits suivants I*. Paříž: Gallimard, 1967, s. 120.

⁵⁴ Martin, Jean-Hubert. *Dubuffet et l'art brut*. Düsseldorf, Lausanne: 5 continents, 2005, s. 21.

⁵⁵ Bonnet, Marguerite. *La rencontre d'André Breton avec la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916. Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Fabienne Hulak (eds.). Nice: Collection Le Singleton, 1992, s. 115.

⁵⁶ Breton, André. *Sujet. Entretiens*. Paříž: Gallimard, 1973, s. 29–30.

⁵⁷ „Rien ne me frappe tant que les interprétations de ces fous. [...] Mon sort est, instinctivement, de soumettre l'artiste à épreuve analogue. De pareil examen je doute que Rimbaud sorte indemne.“ Breton, André. *Lettre à Guillaume Apollinaire*, le 15 août 1916. In: Bonnet, Marguerite. *La rencontre d'André Breton avec la folie. Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste. Op. cit.*, s. 131.

Fascinace přeroste v rozhodnutí vynalézt nový přístup k umělecké tvorbě: stejně jako nemocní tvoří bez jakékoliv kontroly nad svým dílem, chce se i on vědomě vzdát veškeré autocenzury. Jelikož se brzy ukáže, že psychiatrická dráha v mladém básníkovi nedokázala utišit zmíněnou posedlost poezií, odvrací se od ní, aby se mohl nadále věnovat výhradně literatuře. K rozhodnutí pravděpodobně přispívá rovněž rozčarování z psychiatrie jako takové; zejména pak ze samotného doktora Leroy, který byl mladému internistovi vzorem. V dopisu určenému nejbližšímu příteli Théodoru Franckelovi Breton uvádí: „Psychiatrii zdaleka nedosahují geniality básníků. Leroy není nikým jiným než psychiatrem a gentlemanem. S rodinami shromážděnými v ústavech připomínají spíše inženýry v manufakturách.“⁵⁸

Zmíněné rozčarování brzy přeroste v rozhořčení a Breton psychiatrům začne vyčítat, že si přivlastňují právo měřit lidský rozum. První veřejný útok autor podnikne v rámci třetího vydání časopisu „Révolution surréaliste“ („Surrealistická revoluce“, duben 1925) prostřednictvím slavného „Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous“ („Dopis vrchním lékařům psychiatrických ústavů“, 1925). Uvádí zde: „Neztotožňujeme se s omezováním svobodného vývoje bludu, který se nám jeví stejně legitimní a stejně logický jako kterýkoli jiný sled lidských myšlenek nebo činů [...] duševně nemocní jsou individuálními oběťmi sociální diktatury.“⁵⁹ Situace vyvrcholí o tři roky později s publikací Bretonova nejslavnějšího románu *Nadja* (1928). Hlavní postavou je v něm dívka, s níž se autor skutečně setkal roku 1926 a kterou od začátku do konce považoval za ztělesnění svobodny a geniality. Dívka byla naneštěstí o rok později prohlášena za duševně nemocnou a internována v psychiatrickém zařízení Perray-Vaucluse. V závěru románu autor na zmíněnou internaci reaguje konstatováním: „Před pár měsíci se ke mně doneslo, že Nadja zešilela. [...] opovrzení, které obecně chovám vůči psychiatrii, mi brání pátrat po tom, co se Nadje přihodilo.“⁶⁰ Ve stejné části románu pak autor vykresluje ne příliš lichotivý portrét psychiatra Henriho Clauda a spolu s ním i celé psychiatrie, přičemž celkovému vyznění tzv. dává korunu prohlášením: „Vím, že kdybych byl blázen a již několik dnů pod zámek, využil bych remise, kterou by mi poskytlo moje delirium, abych chladnokrevně zavraždil někoho z lidí, kteří by se mi dostali

⁵⁸ „Les psychiatres ont bien moins de génie que les poètes. Leroy n'est qu'un aliéniste et un homme charmant. Avec leurs familles groupées dans l'asile, ils font songer à des ingénieurs de manufacture.“ Breton, André. *Lettre à Théodor Franckel*, le 20 octobre 1916. In: Bonnet, Marguerite. *La rencontre d'André Breton avec la folie. Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste. Op. cit.*, s. 134.

⁵⁹ „Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement d'un délire, aussi légitime, aussi logique que toute autre succession d'idées ou d'actes humains [...] les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale.“ Breton, André. *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous* (1925). In: Rauzy, Alain. *L'immaculée conception en 1930. Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste. Op. cit.* s. 181.

⁶⁰ „On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle. [...] le mépris qu'en général je porte à la psychiatrie est cause que je n'ai pas encore osé m'enquérir de ce qui était advenu de Nadja.“ Breton, André. *Nadja*. Paříž: Gallimard, 1972, s. 59.

do rukou, nejradyji lékaře.“⁶¹ Pobouření psychiatři se neprodleně brání: Paul Abely publikuje text s názvem „Sebeobrana“ („Légitime défense“, 1929),⁶² v němž Bretona v podstatě označuje za chladnokrevného vraha. Breton nato reaguje pojednáním „La médecine mentale devant le surréalisme“ („Psychiatrie před surrealismem“, 1930), v němž naopak psychiatrii přirovnává ke galejníkům a katům.⁶³ Polemika doprovázená vzájemnými urážkami trvá několik let a nutno podotknout, že mezi oběma tábory nikdy nedojde ke vzájemnému smíření.

V tomto kontextu nelze přejít bez povšimnutí, že navzdory antipatiím, které Breton k psychiatrii chová, ve sporu s Dubuffetem zaujímá roli psychiatra: stejně jako většina odborníků své doby totiž zastává názor, že „umění bláznů“ je zbaveno tvůrčího záměru, jinými slovy není ničím jiným než projekcí chorobného nevědomí.⁶⁴ Samotný blud proto v surrealismu plní funkci předlohy: surrealisté tvoří *jako* duševně nemocní, aby dosáhli stavu automatismu, a na rozdíl od Dubuffeta se v podstatě nezajímají o „surového“ autora coby tvůrčí individuum. Znamý výrok jednoho z nejslavnějších surrealistických malířů Salvadora Dalího je toho ostatně důkazem: „Jediný rozdíl mezi bláznem a mnou je, že já nejsem blázen.“⁶⁵

Důvod rozchodu zpočátku blízkých spolupracovníků – Dubuffeta a Bretona – v tomto světle nabývá zřetelnějších obrysů: surrealismus a art brut dělí nesmiřitelnost psychiatrického a antipsychiatrického náhledu na „surová“ díla. Jak bylo zmíněno v úvodu, následující kapitola se bude touto dichotomií podrobněji zabývat v souvislosti s definicí poetiky šílenství textů écrits bruts.

⁶¹ Breton, André. *Manifesty surrealismu*. Přel. Jiří Pechar, Dagmar Steinová. Praha : Herman & synové, 2005, s.74.

⁶² Abely, Paul. Chronique: Légitime défense. *Manifestes du surréalisme*. Paříž: Gallimard, 1979, s. 67–69.

⁶³ Breton, André. La médecine mentale devant le surréalisme. *Point du jour II*. Paříž: Gallimard, 1992, s. 322–325.

⁶⁴ Peiry, Lucienne. *Op. cit.*, s. 73.

⁶⁵ „L’unique différence entre un fou et moi, c’est que moi je ne suis pas fou.“ Dalí, Salvador. *Journal d’un génie adolescent*. Paříž: La Table ronde, 1964, s. 15–16.

2. Poetika šílenství: od mánie k manýře

Následující kapitola poskytne zevrubnější teoretický pohled na definici poetiky šílenství. Jejím cílem bude osvětlit pojmy, které budou figurovat v závěrečné analýze: psychiatrické a umělecké šílenství, mánie a manýra, simulované a reálné šílenství i psychický automatismus.

2.1 Psychiatrické vs. umělecké šílenství: smrt a zmrtvýchvstání autora

Definice poetiky libovolného díla je přímo ovlivněna perspektivou, z níž je posuzována. Problémy, s nimiž se odborníci při definici fenoménu art brut potýkají, vyplývají zejména z množství perspektiv, které tento heterogenní systém nabízí. Heterogenní povaha art brut se mimo jiné odvíjí od komplikovaného statusu autorství, konkrétně z úzké vazby mezi dílem a psychofyzickým autorem. Podle autorů knihy *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus* (*Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, 2011) je nebezpečí této vazby dvojí:

„Bud' je mezi ‚psyché‘ a uměleckým dílem předpokládán příliš přímý nebo bezprostřední vztah s tím důsledkem, že se ztrácí specifická uměleckého díla, anebo vztah příliš vědomý a promyšlený, jako by duše mohla být prostě objasněna dílem.“⁶⁶

Vztah autor-dílo je v případě zmíněných textů komplikovaný také kontextem jejich vzniku.⁶⁷ Většina écrits bruts měla v době svého vzniku status anonymních dokumentů, které bývaly v souladu s lékařským tajemstvím ihned zničeny nebo v lepším případě archivovány k vědeckým účelům. Anouck Cape v publikaci *Les Frontières du délire: Écrivains et fous au temps des avants-gardes* (*Hranice bludu: Spisovatelé a blázni v dobách avantgardy*, 2015) vysvětluje dobový pohled na autorská práva surových děl: „Pokud blázen nezodpovídá za své činy, jak by mohl zodpovídat za svá díla? Druhotným efektem zákona, který jej chrání, je jeho symbolické vyvlastnění.“⁶⁸

Z právního hlediska je ještě v první polovině 20. století duševně nemocný autor vyvlastněn, což znamená, že je více než nesvéprávný; kromě toho, že je mu upřeno s vlastním dílem právně disponovat (ve smyslu prodeje, uzavírání smluv apod.), si nesmí nárokovat

⁶⁶ Foster, H. – Krauss, R. – Bois, Y. A. – Buchloh, B. – Joselit D. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Přel. Josef Hrdlička, Irena Elise, Jitka Sedláčková. Praha: Slovart, 2015, s. 17.

⁶⁷ Odpovídá pouze dílům, která vznikala v době před uvedením arteterapeutických dílen, tj. přibližně v 50. letech 20. století.

⁶⁸ Cape, Anouck. *Les Frontières du délire. Écrivains et fous au temps des avants-gardes*. Paříž: Éditions Honoré Champion, 2011, s. 134.

jakýkoli vztah k němu, a už vůbec ne autorství. Kromě vyvlastněného autora jsou díla stigmatizována rovněž domnělou absencí tvůrčího záměru.⁶⁹

Obecně lze proto říci, že s estetizací tzv. surových děl jejich autor přežil vlastní smrt. Tím se ovšem i nad ním objevil otazník, který trápí literární teoretiky již více než dvě století: co je to autor a jakou v díle plní funkci? Ani konflikt mezi Dubuffetem a Bretonem, o němž pojednávala předchozí kapitola, nespočívá v ničem jiném než v extrémním přístupu jeho účastníků k roli autora, přístupu mimo jiné úzce spjatého s problematikou uměleckého objektu a subjektu. Literární teoretik René Wellek rozlišoval v protikladu subjekt-objekt mezi dvěma druhy básníků: „Těmi objektivními, kteří zdůrazňují básníkovu ‚negativní schopnost‘, jeho otevřenost vůči světu, potlačení jeho konkrétní osobnosti, a opačným druhem básníka, kterému jde o předvedení své osobnosti, který chce vykreslit autoportrét, vyznat se, vyjádřit se.“⁷⁰

Jak již bylo řečeno v první kapitole této práce, zatímco Dubuffet svou antipsychiatrickou vizí obhájí pohled na art brut nezávislý na mentálním stavu autora, Breton zůstává věrný tvrzení, že za jeho hodnotou stojí právě psychiatrická diagnóza tvůrce. Ačkoli ani jeden surového autora „nezabíjí“,⁷¹ každý usmrcuje jeho část: Dubuffet zabíjí objekt a Breton subjekt.

2.1.1 André Breton a psychiatrické šílenství

Jak již bylo několikrát řečeno, Breton art brut považuje za přirozený projev diagnózy jeho autorů.⁷² V souvislosti s ním se proto nezajímá o autorské subjekty, nýbrž o šílenství coby nástroj poznání. Francouzský literární kritik Maurice Nadeau v této souvislosti uvedl: „Surrealismus nepokládá jeho zakladatele za novou uměleckou školu, ale za nástroj poznání, a to zejména poznání těch pevnin, které až dotud nebyly soustavně prozkoumány: nevědomí, zážračna, snu, šílenství, halucinačních stavů.“⁷³ Podobný způsob uvažování je v dějinách literárního myšlení vlastní především pozitivistické kritice, která v návaznosti na anglický empirismus, francouzský racionalismus a osobní víru v reformaci zdůrazňuje,

⁶⁹ V ustanovení [§ 5 odst. 1 autorského zákona] „i osoba nezpůsobilá k právním úkonům je oprávněna právně relevantně rozhodnout o uvedení svého autorství (tj. i pseudonymně či anonymně), může dílo sama zveřejnit, rozmnožovat a rozšiřovat, sdělovat veřejnosti apod. Všechny tyto činnosti může tato osoba vykonávat bez toho, že by musela učinit jakýkoli právní úkon, zejména smlouvu.“ Viz Chaloupková, Helena – Holý, Petr. *Autorský zákon. Komentář*, 4. vydání. Praha: C. H. Beck, 2012, s. 13–14.

⁷⁰ Wellek, R. – Warren, A. *Teorie literatury*. Přel. Zdeněk Stříbrný. Olomouc: Votobia, 1996, s. 105

⁷¹ Barthes, Roland. *Smrt autora. Nulový stupeň rukopisu/Základy sémiologie*. Přel. Josef Čermák, Josef Dubský. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 75.

⁷² Peiry, Lucienne. *L'Art brut*. Paříž: Flammarion, 2004, s. 73.

⁷³ Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Přel. Zbyněk Havlíček. Olomouc: Votobia, 1994 s. 43–44.

že „rekonstrukce souvislostí [je] úlohou veškeré vědy“.⁷⁴ Východiskem v oblasti interpretace literárních děl se pro ni stávají především vnější zkušenosti psychofyzického autora, v jejichž souvislosti nelze opomenout Sainte-Beuvovu biografickou kritiku, která považuje autorův osobní život, zkušenosti a charakter za hlavní faktor ovlivňující vývoj jeho tvorby.⁷⁵ Pomyslným protikladem biografické kritiky jsou psychologizující směry, které vnější fakta považují za nedostatečná a v oblasti interpretace vyzdvihují zejména porozumění duševní struktury individua.⁷⁶ Nebezpečí obou přístupů nicméně spočívá v odklonu od autorského subjektu: zatímco biografická kritika autorův vnitřní svět téměř nezohledňuje, psychologizující kritika se mu snaží přisoudit povahu symptomu. Ten se sice zaobírá oblastí *psyché*, ale ve své podstatě zůstává vnější kategorií,⁷⁷ byť je patrné, že i objektivně popsaná skutečnost je výsledkem průsečíku mnoha subjektivních pozorování.

Jakkoli se v dnešní době pozitivismus může jevit překonaný, v případě duševně nemocných autorů jistým způsobem přežívá. Jak uvedl Roland Barthes ve svém proslulém eseji „Smrt autora“ („La mort de l’auteur“, 1968), „kritice stále ještě záleží na tom, aby prohlásila, že Baudelairovo dílo je krachem Baudelaira člověka, že dílo Van Goghovo pochází z jeho šílenství a dílo Čajkovského z jeho neřesti.“⁷⁸ Jako důkaz tohoto tvrzení může posloužit interpretace díla Gérarda de Nerval, kterou poskytl hlavní představitel tzv. tematické kritiky Jean-Pierre Richard. Ačkoli je tematická kritika zaměřena anti-pozitivisticky, jinými slovy soustředí se výhradně na autorský subjekt, Richard volí jako východisko své analýzy autorovu diagnózu.⁷⁹ Eva Blinková Pelánová ve své monografii *Německá inspirace v díle Gérarda de Nerval* Richardovi oponuje tvrzením, že interpretace prostřednictvím šílenství redukuje autorovu psychiku na jedinou oblast, nehledě na to, že vzhledem k nejistým metodám diagnostiky 19. století může vést k mylným závěrům.⁸⁰ Zmíněný postup nazývá „únikovou cestou pro bezradné či pohodlné interprety“, jejímž

⁷⁴ Nünning, Ansgar, Jiří Trávníček a Jiří Holý (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Přel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová. Brno: Host, 2006, s. 626.

⁷⁵ Trachtová, Anna. *Vztah francouzské literární kritiky k autorské biografii*. Praha: Univerzita Karlova, Ústav románských studií. Vedoucí práce: Václav Jamek, 2006, s. 25.

⁷⁶ Tamtéž, s. 60.

⁷⁷ „Symptom“: příznak (z řeckého συμπτωμα, shoda okolností, nehoda). Jako subjektivní symptomy se označují stížnosti nemocného, objektivní symptomy se získají při fyzikálním vyšetření (= objektivní nález). Vokurka, Martin – Hugo, Jan. *Velký lékařský slovník*. In: *lekarske.slovníky.cz* [online]. Praha: Maxdorf, 2010. Dostupné z: <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/symptom>

⁷⁸ Barthes, Roland. Smrt autora. *Op. cit.*, s. 75.

⁷⁹ Gérard de Nerval pravděpodobně trpěl schizofrenií, diagnóza ovšem není potvrzena. Blinková Pelánová, Eva. *Německá inspirace v díle Gérarda de Nerval*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014, s. 14.

⁸⁰ Tamtéž.

prostřednictvím se dá vysvětlit víceméně cokoli.⁸¹ Nakonec dodává, že psychiatrické šílenství podle jejího názoru není tvůrčí:

„Lze jen obtížně předpokládat, že to, čím [Nervalova] literatura ještě po tolika letech oslovuje, do ní mohlo vložit šílenství; to samo o sobě tolik zajímavé rozhodně není, ačkoliv se nás surrealismus snaží přesvědčit o opaku. Je daleko pravděpodobnější, že jiskru, kterou šílenství mohlo pomoci rozdmýchat, musíme hledat jinde.“⁸²

Nelze přejít bez povšimnutí rozporuplný dojem, který vyvolává zmíněná pozitivistická metoda v surrealistickém kontextu. Breton v prvním *Manifestu surrealismu* (*Manifeste du surréalisme*, 1924) jasně říká, že „logické postupy se za našich dnů používají jen k řešení problémů druhořadého významu. Absolutní racionalismus, který zůstává v módě, dovoluje brát v úvahu jen fakta, jež se úzce vážou k naší zkušenosti.“⁸³ Navíc, jak zmínil Barthes, právě surrealismus se podílí na „desakralizaci“ obrazu autora, „[...] když dává ruce zapisovat co možná nejrychleji to, co ani samotná hlava netuší (automatické psaní), a když přijímá princip a zkušenost společného psaní [...]“.⁸⁴ Jediný argument, který by alespoň z části mohl osvětlit zmíněný paradox, je ten, že Breton autory art brut považuje více za „přírodní jevy“ oproštěné od tvůrčího záměru než za autorské subjekty. Navzdory zájmu, který tvůrcům věnuje, je proto dost dobře možné, že jejich autorství řadí do kategorie „problémů druhořadého významu“, jak stojí ve výše uvedené citaci.

Tvrzení, že pozitivistický duch přežívá i ve směrech, které jej zavrhuje, se tak potvrzuje hned ve dvou případech: v surrealismu a v tematické kritice. Důvodem tohoto přežívání je pravděpodobně svůdná exaktnost, která subjektivním interpretacím schází.

2.1.2 Jean Dubuffet a umělecké šílenství

Dubuffetova antipsychiatrická koncepce se na ose subjekt-objekt přibližuje naopak subjektu. Ačkoli se nedá říci, že by Dubuffet psychiatrii zavrhoval, distancuje se od ní s tvrzením, že jeho perspektiva je „perspektivou umělce, nikoli lékaře“.⁸⁵ Šílenství art brut nahlíží symbolicky a z principu odmítá jeho přímou souvislost s psychopatologií. Jak bylo uvedeno v první kapitole, tento postoj obhajuje konstatováním, že součástí sbírky nemůže být dílo jakéhokoli duševně nemocného jedince; jde o výjimečné případy talentovaných pacientů,

⁸¹ Tamtéž, s. 10.

⁸² Tamtéž, s. 12.

⁸³ Breton, André: *Manifesty surrealismu*. Přel. Jiří Pechar a Dagmar Steinová. Praha: Herrmann & synové, 2005, s. 20.

⁸⁴ Barthes, Roland. Smrt autora. *Op. cit.*, 1967, s. 76.

⁸⁵ Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous les écrits suivants I*. Paříž: Gallimard, 1967, s. 169.

kteří ve svém bludu nalézají svobodný prostor pro výstavbu nových, alternativních světů.⁸⁶ Dubuffet se proto striktně staví vůči tomu, aby byla jím vybraná díla posuzována prostřednictvím diagnózy. V *Dusivé kultuře* uvádí: „V jejich pojetí jde tedy o umění, které nemá žádnou hodnotu, protože na výtvary bláznů lze pohlížet pouze z odborně lékařského hlediska, nebo je nanejvýš můžeme brát jako přetvářku, jako hříčku přírody, jako chorobnou zvědavost.“⁸⁷

Tradice symbolického šílenství sahá až k romantikům, kteří je uznávají jako svrchovaný výraz imaginace. Je paradoxní, že Gérard de Nerval, pro nějž se šílenství stává realitou, je nucen je skrývat, a to zejména v literárních kruzích. Romantické pojetí šílenství je totiž podvojně: symbolické čili umělecké šílenství je v něm oslavováno coby vyšší úroveň lidského myšlení, zatímco reálné neboli psychiatrické šílenství je odsuzováno.⁸⁸

Stigmatizace projevů duševních chorob ostatně souvisí s proměnou jejich společenského statusu: teprve na přelomu 18. a 19. století dochází k definici pojmu mentální choroby a k následné izolaci takto postižených jedinců. Michel Foucault v pojednání *Dějiny šílenství v době osvícenství* upozornil na to, že izolace šílenství tento fenomén zbavuje posledních zbytků dialogu s rozumem, čímž jej odsuzuje k mlčení.⁸⁹ Také Nerval je částečně odsouzen k mlčení, alespoň do doby, kdy zpráva o jeho nemoci pronikne na veřejnost. Reakce okolí na sebe nenechá dlouho čekat; roku 1841 Nervalův přítel, spisovatel a literární kritik Jules Janin publikuje v *Journal des Débats* elegii věnovanou právě jemu, předčasně zesnulému spisovateli Gérardu de Nervalovi.

„Byl jednoduše, v tom nejlepším slova smyslu: poezií, básníkem, snílkem, jedním z těch lidí, kteří v sobě nenosí trpkost, ambice ani touhy, člověk, kterému by ani měšťák nechtěl dát svou jednookou nebo hrbatou dceru. Takzvaný rozumný člověk si říkával, když jej viděl procházet se s hlavou v oblacích, s úsměvem na rtech, plného živé fantazie, s přivřenýma očima: ještě štěstí, že nejsem takový!“⁹⁰

⁸⁶ Fol, Carine. *De l'art des fous à l'art sans marges*. Miláno: Skira; Brusel: Art & marges musée, 2015, s. 81.

⁸⁷ Dubuffet, Jean. *Dusivá kultura*. Op. cit., s. 14.

⁸⁸ Gouhier, Laetitia. *Gérard de Nerval et Charles Nodier : Le rêve et la folie*. Oxford, Ohio: Miami University, 2003, s. 1.

⁸⁹ Foucault, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Přel. Věra Dvořáková. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994, s. 6.

⁹⁰ „C'était tout simplement, mais dans la plus loyale acception de ce mot là: la poésie, un poète, un rêveur, un de ces jeunes gens sans fiel, sans ambition, sans envie, à qui pas un bourgeois ne voudrait donner en mariage même sa fille borgne ou bossue ; en le voyant passer le nez au vent, le sourire sur la lèvre, l'imagination éveillée, l'œil à demi fermé, l'homme sage, ce qu'on appelle des hommes sages, se dit à lui-même : Quel bonheur que je ne sois pas fait ainsi !“ Nerval, Gérard de. *Lorely : Souvenirs d'Allemagne*. Montreal: Le Joyeux Roger, 2011, s. 6.

Janin v podstatě jednou větou uvádí Nervalu do literární smrti. Ostatně není sám, kdo odmítá „trpět“ reálné šílenství v literatuře: krátce po autorově druhém záchvatu se k tématu vyjadřuje i Alexandre Dumas: „Okouzluující duch [...] u nějž se čas od času projevuje jistý fenomén [...] Představivost slovo chvílemi zbavuje rozumu [...] a vrhá je v nesmyslné teorie, v nečitelné knihy.“⁹¹

Stejná rozpolcenost existuje také u Dubuffeta: zatímco symbolické šílenství vyzdvihuje, od reálného se distancuje. Na rozdíl od Bretona, který se aktivně zajímá o nelidské podmínky, v nichž jsou pacienti na začátku 20. století nuceni přebývat, Dubuffet nepřekračuje hranice vlastního zájmu. Nejen že se navzdory blízkému kontaktu s psychiatry do kritiky těchto podmínek nepouští, dokonce jim jistým způsobem přitakává: extrémní podmínky internace, které Thévoz nazval „druhotným benefitem internace“, totiž údajně mohou podporovat růst imaginace.⁹² Lucienne Peiry popisuje, že pacienti v té době neměli k dispozici žádný běžný materiál, ani obyčejný papír:

„Postavičky uhnětené z chlebové střídky, sošky vyrobené z náhodných materiálů, kresby zanechané na toaletním papíru; schizofrenní umělec musel být vynálezavý, aby získal přístup k pracovním pomůckám. Když už je v tak těžkém boji získal, vykazoval energickou potřebu tvořit.“⁹³

Vraťme se ovšem k otázce autorství. Z hlediska kritického přístupu se Dubuffetova koncepce uměleckého šílenství hlásí k romantické tradici, která dílo chápe jako inspirovanou a vědecky nezařaditelnou skutečnost. Wellek ovšem upozorňuje na to, že „ani u subjektivního básníka bychom neměli a nemůžeme odstranit rozlišování mezi údaji autobiografické povahy a použitím takového motivu v uměleckém díle.“⁹⁴ Zdá se proto, že i psychiatrické šílenství má v art brut své legitimní místo. Foucault v této souvislosti dokonce zmínil, že to, co hovoří skrze Nervalova díla, je právě zkušenost šílenství,⁹⁵ neboť v nich dochází ke zdvojení Nervalovy *psyché*: na jedné straně se nachází osoba psychiatrického pacienta s klinickou

⁹¹ „C'est un esprit charmant [...] chez lequel, de temps en temps, un certain phénomène se produit [...] L'imagination, cette folle du logis, en chasse momentanément la raison [...] et la jette dans les théories impossibles, dans les livres infaisables.“ Nerval, Gérard de. „A Alexandre Dumas“. *Les filles du feu*. Paříž: Gallimard, 2005, s. 27.

⁹² Carine Fol v této souvislosti zmiňuje, že Dubuffet a Thévoz protestovali proti otevření arteterapeutických dílen: jejich obavy se týkaly zejména ztráty spontaneity děl. Fol, Carine. *Op. cit.*, s. 89.

⁹³ „Figures pétries dans la mie de pain, statues taillées dans des matériaux de fortune, dessins tracés sur du papier hygienique, l'artiste schizophrène devait ruser pour accéder aux moyens de son travail. Les obtenant de si haute lutte, il faisait la preuve du besoin vital qui appelait l'activité plastique.“ Peiry, Lucienne. *L'art brut*. *Op. cit.*, s. 43.

⁹⁴ Wellek, R.–Warren, A. *Op. cit.*, s. 105.

⁹⁵ Foucault, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. *Op. cit.*, s. 200.

zkušeností šílenství, na druhé straně pak spisovatel, který je této zkušenosti svědkem. Dokonce se zdá, jako by si zmíněné dvě strany prokazovaly vzájemnou službu: psaní uvádí projevy šílenství do reality (činí je srozumitelnými), zatímco šílenství psaní slouží jako zdroj inspirace a originality. Blinková Pelánová proto výstižně uvádí, že „u Nervalova zřejmě jisté životní zkušenosti – a lze se ptát, jakou roli zde sehrála psychická nemoc a jakou naopak četba německých autorů – umocnily anebo dokonce zrodily jistý typ konfliktů, jistou konstelaci příběhů, která vrcholným textům vtiskuje sílu.“⁹⁶

Připustíme-li, že ona životní zkušenost může stát za jistým typem konfliktů, jistou konstelací příběhů, která vrcholným textům dodává sílu, není možné souhlasit s Dubuffetovou antipsychiatrickou vizí: psychiatrické šílenství se coby důležitá součást psychiky naopak v samotném procesu tvorby jeví zásadní. Nejedna teoretická práce navíc poukazuje na skutečnost, že vyloučení psychiatrického (reálného) náhledu na šílenství znamená v případě art brut stejné zjednodušení jako vyloučení náhledu symbolického (uměleckého).⁹⁷ Pro nalezení vhodné perspektivy proto bude nezbytné zohlednit obě koncepce – psychiatrickou i uměleckou – a následně definovat jejich funkce.

2.1.3 Henri Ey: psychiatrické šílenství jako inspirace

Francouzský psychiatr Henri Ey se ve své studii „Psychiatrie a surrealismus“ („La psychiatrie devant le surréalisme“, 1947)⁹⁸ zaměřil na vztah mezi estetickou produkcí duševně nemocných a psychiatrickým šílenstvím. Podařilo se mu mezi nimi nalézt pouto, v jehož kontextu se pravidlo „všechno nebo nic“ ukazuje jako neuspokojivé. Psychiatrické šílenství podle něj v díle působí jako inspirace, jinými slovy ovlivňuje téměř výhradně významovou stránku díla. Z toho důvodu ani estetická hodnota produkce nevyplývá z diagnózy, neboť je z velké části podmíněna talentem a řemeslnou zručností autora. Ve své argumentaci tak Ey rozlišuje tvorbu bez přímé souvislosti s duševními poruchami, estetickou formu pozměněnou chorobou, estetickou formu chorobné projekce a estetickou formu vlastní šílenství.⁹⁹ Uvedené kategorie vyjadřují míru ztotožnění s inspirovanou snovou realitou, která je rovněž měřítkem pro distinkci mezi tvorbou promyšlenou a automatickou.

Autory děl bez přímé souvislosti s duševními poruchami jsou rekonvalescenti, u nichž je patrná „vzpomínka na šílenství“. Hlavním společným rysem této kategorie je podle Eye

⁹⁶ Blinková Pelánová, Eva. *Op. cit.*, s. 13.

⁹⁷ Srov. Capt, Vincent. *Poétique des écrits bruts*. Limoges/Lausanne: Lambert-Lucas/Collection de l'Art Brut, 2013. s. 107.

⁹⁸ Ey, Henri. Psychiatrie a surrealismus. In: *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*. Eds. Josef Hrdlička–Josef Vojvodík. Brno: Host, 2009, s. 96–151.

⁹⁹ Tamtéž, s. 130–135.

stylová kontinuita před, během a po nemoci.¹⁰⁰ Zkušenost šílenství je zde srovnatelná se zkušeností s užíváním LSD či jiných psychotropních látek. V této souvislosti je záhodno zmínit dokumentární snímek dokumentaristy Pavla Křemena *LSD made in ČSSR*,¹⁰¹ který uvádí svědectví několika surrealistických malířů, kteří se v době totalitního režimu zúčastnili experimentů s LSD v psychiatrickém ústavu v Bohnicích.¹⁰² Pouze jeden z nich, Jiří Anderle, se o zkušenosti vyjadřuje jako o klíčové z hlediska budoucího vývoje jeho tvorby; ostatní ji považují za neutrální, nebo dokonce negativní. Nicméně ani v případě pozitivní zkušenosti zde není zmíněno, že by se LSD podepsalo na technické stránce díla, jinými slovy, že by autorovi dodalo technickou zručnost. Jiří Anderle zkušenost líčí spíše jako existenciální proměnu: „[...] protože to LSD má zřejmě takovou moc, že se dostane do samotnejch hloubek, do samotnejch kořenů bytí člověka [...] já jsem si najednou uvědomil, proč jsem tady na tom světě: abych maloval.“¹⁰³

První kategorii lze podle Eye považovat za nejvíce tvůrčí, jelikož fyzický i časový odstup v obou případech umělci umožňuje zaujmout kritický odstup a uvolněný prostor využít pro individuálně estetické vyjádření.

Estetické formy pozměněné chorobou zahrnují díla, v nichž je zřetelná „stopa nemoci“, která je ovšem stále zapsaná do individuálního stylu autora. Do této kategorie Ey řadí dílo nizozemského malíře Vincenta Van Gogha, v jehož případě četné studie¹⁰⁴ prokázaly, že epileptické poruchy neměly vliv na výtvarnou techniku, kterou nizozemský malíř jistě zvládal stejně bravurně i před nemocí, nýbrž na samotné smyslové vnímání, tedy například na volbu barev.¹⁰⁵

U estetických forem chorobné projekce snová realita usiluje o to, aby byla nemocným přijata jako skutečná. Šílenství zde podle Eye „používá a krystalizuje výrazové schopnosti, které před jeho zrakem a před ním vrhají do obrazu či na list papíru vnitřní drama jeho života.“¹⁰⁶ Navzdory vysoké míře ztotožnění tato forma stále poskytuje určitý prostor pro identifikaci symboliky vlastního vyjádření, zatímco estetické formy vlastní šílenství jsou

¹⁰¹ Křemen, Pavel. *LSD made in ČSSR* (2015). In: ceskatelevize.cz [online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10463665003-lsd-made-in-cssr/>.

¹⁰² Pomocí experimentů s LSD chtěli psychiatři pochopit, jak fungují duševní poruchy. Věřili, že najdou lék na schizofrenii, deprese, závislosti či neurózy. Vlastní pokusy prováděli i vojáci, kteří v LSD viděli moderní zbraň hromadného ničení. Dobrovolníky pro výzkum se stávali nejen studenti medicíny, psychologie či filosofie, ale hlavně umělci, dnes často známé osobnosti – např. herci Boris Hybner a Petr Oliva, malíři Jiří Anderle a Ivo Medek ad.

¹⁰³ Křemen, Pavel. *Op. cit.*, čas 26:30.

¹⁰⁴ Viz Minkowska, Françoise. *Van Gogh, sa vie, sa maladie et son œuvre*. Paříž: L'Harmattan, 2007.

¹⁰⁵ Ey, Henri. *Op. cit.*, s. 130.

¹⁰⁶ Ey, Henri. *Op.cit.*, s. 132.

čirým výtvořem psychózy a nemají „estetický“, „morální“ ani „intelektuální“ význam. Jde o automatickou tvorbu, v níž se autorský subjekt stává objektem, tedy pouhým nástrojem psychózy.

Ey své úvahy uzavírá tvrzením, že psychiatrické šílenství ve své podstatě není tvůrčí: „[...] podstata šílenství je totiž BÝT estetickým ohniskem spíše než VYTVÁŘET umělecké dílo.“¹⁰⁷ Estetická hodnota díla jinými slovy staví na zručnosti, talentu a uměleckém citění autora, které je podle Ey stejně vzácné mezi duševně nemocnými jako mezi zdravými jedinci. Ačkoliv psychiatrické šílenství dílu dodává originalitu a specifický existenciální náboj, je nesmírně důležité, aby pouta mezi ním a autorským subjektem byla dostatečně volná. V opačném případě se totiž „pohyb, prožitek a struktura díla natolik mísí s pohybem, prožitkem a strukturou psychózy, že v podstatě nepředstavuje nic jiného než výrazovou nahodilost“.¹⁰⁸

2.1.4 Vincent Capt: manýry uměleckého šílenství

Funkcí uměleckého šílenství se zabývá mimo jiné současný lingvista a literární teoretik Vincent Capt ve své studii *Poétique des écrits bruts*.¹⁰⁹ Rozvíjí zde koncept uměleckého šílenství ve smyslu „šílené manýry“ („manière folle“) jako tzv. druhotného šílenství. Dříve, než zde bude zmíněný koncept objasněn, je nezbytné se zaměřit samotný význam slova *manýra*.

Manýra bývá z etymologického hlediska nejčastěji přisuzována latinskému *manus* (ruka), stejně jako starořeckému *manía* (šílenství),¹¹⁰ které přešlo do latiny na konci 14. století. Kořeny slova je možné hledat rovněž u latinského substantiva *maneria*, které bylo od 17. století označením pro „styl, způsob“, stejně jako u slovesa *maneries*, v překladu „zůstat“.¹¹¹ Neoddiskutovatelný vliv na dnešní význam slova měl rovněž umělecký směr *manýrismus*.

Mánie je v medicínské terminologii označením pro dysfunkci struktur regulujících náladu. V podstatě se jedná o obrácenou depresi vyznačující se nadměrnou veselostí, rozjařeností a zvýšenou aktivitou. Autoři úspěšného lékařského slovníku *Praktický slovník medicíny* chování maniaka definují jako „duševní stav charakterizovaný nadměrnou veselostí, rozjařeností a zvýšenou aktivitou.“¹¹² Samotná mánie pak bývá spojována s jednou ze dvou

¹⁰⁷ Ey, Henry. *Op. cit.*, s. 135.

¹⁰⁸ Ey, Henry. *Op. cit.*, s. 96–151.

¹⁰⁹ Capt, Vincent. *Op. cit.*

¹¹⁰ Bordas, Éric. *Style, un mot et des discours*. Paříž: Kimé, 2008, s. 159.

¹¹¹ Capt, Vincent. *Op. cit.*, 102.

¹¹² Vokurka, M.–Hugo, J. *Praktický slovník medicíny*. Praha: Maxdorf, 1998, s. 268.

fázi bipolární poruchy, známější pod názvem maniodepresivní psychóza nebo s obsedantními poruchami, v psychopatologické a psychiatrické terminologii 19. století označovanými také jako *monomanie*. Porucha je charakteristická vtíravými (obsedantními) myšlenkami nebo nutkáním k jistému typu jednání, s nímž je často spojován termín *idée fixe* (nutkavá myšlenka). Ten z psychiatrie proniká rovněž do oblasti hudby,¹¹³ v níž označuje tzv. utkvělou hudební myšlenku. *Monomanie* nabízí sémantickou analogii se slovesem *maneries* ve smyslu setrvávání.

V art brut byl výraz „mánie“ poprvé užit roku 1964 již zmíněným Walterem Morgenthalerem v souvislosti s tvorbou Adolfa Wöfliho jako označení pro repetitivní charakter vytvářející pro art brut stylistický prvek. Capt se přesto paralele mezi mánií a manýrou brání. Ačkoli přiznává, že oba termíny do oblasti art brut patří, upozorňuje na odlišnost jazykového kódu obou termínů: mánie totiž nehovoří jazykem umění, nýbrž jazykem patologie, který Foucault v *Dějinách šílenství* definoval jako „monolog rozumu o šílenství“.¹¹⁴ Vlivem patologické terminologie by tak podle něj mohlo snadno dojít k proměně estetického subjektu v objekt.¹¹⁵ Capt proto v souvislosti s analýzou děl art brut klade důraz na užívání manýry, která jazykem umění psychiatrickou mánií narušuje a přesahuje.¹¹⁶

Manýrismus je označením pro umělecký směr, který v letech 1520–1590 dominuje v Itálii, Španělsku a Francii. Jeho specifikum spočívá na jedné straně v zálibě v alegorii, enigmatičnosti a jedinečnosti, na straně druhé pak v deformaci, gestičnosti a umělosti. Principem manýristické tvorby je tzv. manýra, specificky užitý umělecký prostředek umožňující otevření nových, na první pohled skrytých významů. Manýrou může být v podstatě cokoli: slovo, motiv, metafora nebo slavný manýristický ostrovtip, tzv. *concetto*. Z hlediska této práce je ovšem důležitá zejména opozice, kterou manýrismus zaujímá vůči renesanci. Zatímco renesanční umělci a myslitelé cílí objektivní zobrazení skutečnosti, manýristé se v návaznosti na vcelku nový antropologický pojem „subjektivita“ uchylují k zobrazení umělcova vnitřního světa. Dílo již není chápáno jako imitace přírody či služba Bohu tak jako ve středověku, nýbrž jako zhmotnění umělcovy ideje. Ve výtvarném umění je tak renesanční harmonie, vyznačující se hledáním dokonalých poměrů, nahrazena

¹¹³ Stylově je *idée fixe* charakteristická pro romantickou programní hudbu 19. století, v níž býval hlavní motiv obměňován v návaznosti na dějovou linii. Termín se proslavil prostřednictvím tvorby francouzského hudebního skladatele Hectora Berlioze, reformačních oper Richarda Wagnera. Smolka, Jaroslav. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Edition Supraphon, 1983, s. 282.

¹¹⁴ Foucault, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Op. cit., s. 6.

¹¹⁵ Capt, Vincent. Op. cit., s. 108–109.

¹¹⁶ Capt, Vincent. Op. cit., s. 110.

neurotickými a těkavými liniemi, jejichž složitá geometrická struktura často způsobuje deformaci zobrazovaných předmětů, jak dokládá například nepřírozený tvar úst „Medúzy“, slavné malby představitele italského manýrismu Michelangela da Caravaggia (obr. 1). Směr, který je v rámci dějin umění samostatně vymezen až počátkem 20. století, především zásluhou literárních historiků E. R. Curtia a R. Hockeho,¹¹⁷ bývá dodnes některými teoretiky zpochybňován. Důvodem je domnělá absence vlastního stylu: manýrismus podle některých badatelů nevytváří, pouze narušuje dříve zavedené renesanční formy. Definici manýrismu rovněž komplikuje vysoký stupeň subjektivity děl vyvolávající dojem nezařaditelnosti.

Mnohoznačnost a neuchopitelnost manýře zavírá mnohé dveře: zejména v češtině je dnes synonymem afektovanosti nebo také „móresů“,¹¹⁸ neboť je obecně vykládána jako bezduché opakování určité formální zkušenosti,¹¹⁹ případně jako negativní způsob chování a vystupování. V umění bývá manýrismus spojován s imitací cizího stylu a v literatuře s tradicí literárních pastišů (psát „à la manière de“, tj. „na způsob někoho“).¹²⁰ Dokonce i lingvistika, která manýru zpočátku užívala v rámci analýz subjektivního jazykového vyjádření, ji pro nedostatek exaktnosti nakonec nahradila „výstižnějším“ a „technicky přesnějším“ termínem „styl“.¹²¹

Kód mnohoznačnosti a neuchopitelnosti, jakkoli může být obecně považován za překážku, se pro art brut jeví jediným srozumitelným vyjádřením. Co jiného by mohlo lépe vystihnout jeho podstatu, než „filologické monstrum“¹²² se stejně pochybnou definicí, která vyplývá z vysoké míry subjektivity, nejednotnosti a formální deformace.

Na závěr výkladu pojmu je nezbytné termín vymežit vůči častěji užívanému synonymu „styl“. Jelikož je v češtině manýra zatížena výše zmíněnou afektovaností, nezbyvá, než se obrátit k francouzskému výrazu „la manière“ („způsob“), výkladovým slovníkem *Larousse* definovaným jako „charakteristický způsob myšlení, vyjadřování, chování, jednání vlastní určité osobě [...]“.¹²³ Ačkoli zmíněná definice stejně dobře odpovídá „stylu“, roditelý mluvčí by „le style“ s „la manière“ pravděpodobně nezaměnil: zatímco styl zůstává anonymní,

¹¹⁷ Curtius, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. Jiří Pelán–Irena Zachová. Praha: Triáda, 1998; Hocke, Gustav René. *Svět jako labyrint: manýrismus v literatuře*. Přel. M. Neumannová, A. Pelánová, J. Pelán, J. Povejšil a J. Stromšík. Praha: Triáda, 2001.

¹¹⁸ Ve srovnání s renesancí, která dbala na věrnost a přirozenost znázorněných forem.

¹¹⁹ „[Manýra je] ustálený, mechanický a šablonovitý způsob vyjadřování v umění, uplatňující stále stejnou, naučenou techniku a pracující se stále stejně se opakujícími výrazovými prostředky při jakémkoliv námětu.“ Trojan, Raoul – Mráz, Bohumír. *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Fortuna, 1996, s. 120.

¹²⁰ „V širším slova smyslu je [manýrismus] napodobenina určitého uměleckého slohu nebo stylu, která virtuózně používá jejich formální a technické prostředky bez vnitřní vazby k obsahu díla.“ Tamtéž.

¹²¹ Dessons, Gérard – Bernadet, Arnaud. Les enjeux de la manière. In *Langages* 29, č. 118, 1995 s. 56–63.

¹²² Capt, Vincent. *Op. cit.*, s. 102.

¹²³ *Larousse: dictionnaire de français*. Claude Dubois (eds.). Paříž: Larousse, 1989, s. 634.

z „la manière“ dýchá identita subjektu, jemuž je prisuzována. Francouzský lingvista a básník Henri Meschonnic uvedl, že z hlediska jazykové subjektivity „la manière“ ruší binární napětí mezi psychologickým subjektem a objektem.¹²⁴ Působením „la manière“ jazyk přestává být označujícím a sám se stává tělem specifického uměleckého subjektu.¹²⁵ Zdá se proto, že právě „la manière“ představuje řešení konfliktu Dubuffeta a Bretona, jelikož nezávisle na jakékoli fyzické entitě subjekt a objekt nechává splynout. Ostatně dělivý člen „du“ ve větách typu „C’est du Wölfli“ („Tohle je Wölfli“)¹²⁶ je přímým dokladem tohoto splynutí: část autorského subjektu díky němu proniká do samotné existence díla.¹²⁷ Ne náhodou se proto říká, že umělec v díle zanechává část svého já.

S teorií manýry se tak dostáváme k podobnému smíření dvou extrémních přístupů k autorství, jaké navrhnul Michel Foucault v úvaze „Co je to autor?“ („Qu’est-ce qu’un auteur ?“, 1969),¹²⁸ tedy k nutnosti zbavit autora zakládajícího statusu a začít jej analyzovat jako proměnnou a komplexní funkci diskurzu. V art brut byla zmíněná funkce identifikována jako autorova manýra.

2.2 Simulace šílenství aneb blud jako cesta k psychickému automatismu

Surrealisté, jak již bylo řečeno, se spíše než o tvorbu duševně nemocných zajímají o blud jako prostředek: chtějí tvořit *jako* duševně nemocní, tedy dosáhnout stejného stupně ztotožnění se snovou realitou. Takový cíl je možné v duchu minulé podkapitoly nazvat snahou o *simulaci* „šílených manýr“.

2.2.1 Simulace: pravda nebo lež?

Jakkoli je dnes simulace – podobně jako manýra – vnímána pejorativně,¹²⁹ v kulturních dějinách zaujímá výsadní postavení. Již od starověku totiž tvoří důležitou součást náboženských obřadů, ať už křesťanských, islámských či spiritistických. V Novém zákoně se dočítáme o prorockých vytrženích doprovázených takzvaným „mluvením jazyky“.¹³⁰ Jde

¹²⁴ Meschonnic, Henri. *Pour une poétique*. Paříž: Gallimard, 1970, s. 91.

¹²⁵ Capt, Vincent. *Op. cit.* s. 103.

¹²⁶ V češtině by bylo pravděpodobně nutné dělivý člen nahradit adjektivem: „To je typický Wölfli“.

¹²⁷ Capt, Vincent. *Op. cit.*, s. 103.

¹²⁸ Foucault, Michel. *Co je to autor? Diskurs: Autor; Genealogie: Tři studie*. Praha: Svoboda, 1994.

¹²⁹ V širším slova smyslu totiž simulace představuje „úmyslné předstírání nebo přehánění symptomů nemoci nebo neschopnosti kvůli osobním výhodám.“ Preiss, M.–Příkrylová Kučerová, H. *Neuropsychologie v psychiatrii*. Praha: Grada, 2006, s. 87.

¹³⁰ Jeden z tzv. *duchovních darů* (také „charizmata“), o nichž v Novém zákoně hovoří Apoštol Pavel: apoštolství, prorocké slovo, dar vyučovat, evangelizace, pastore, slovo moudrosti, slovo poznání, víra, dar uzdravovat, působení mocných činů, dar pomáhat, dar řídit, dar povzbuzovat, ochota rozdávat, dar stát v čele, dar milosrdenství, rozlišování duchů, dar mluvit rozličnými jazyky a dar vykládat jazyky. Viz *Český ekumenický překlad Bible*. Praha: Česká biblická společnost, 2007; [Řím 12, 7–11]; [1 Kor, 12 1–11]; [1 Kor, 12–28]; [Ef, 4–11].

o extatické promlouvání, chvály nebo modlitby vyslovené v *glosoláliích*,¹³¹ které dnešní neurolingvistika definuje jako jednu ze dvou hlavních kategorií jazykové patologie.¹³²

Psychiatr Jaroslav Vacek, který se v knize *O duši, šílenství a genialitě*¹³³ zabývá šílenstvím v kontextu židovsko-křesťanské kultury, uvádí: „Prorok byl médiem, odříkával své božské vize formou monotónního zpěvu s občasnými výkřiky, někdy se uměle podněcoval kadidlem, alkoholem či drogami a i hudba usnadňovala jeho vytržení.“¹³⁴

Ačkoliv Michel Foucault v rámci obhajoby antipsychiatrické vize tvrdí, že duševně nemocní ve starověkých kulturách mívali výsadní postavení proroků či šamanů,¹³⁵ je důležité upřesnit, že proroci či šamani, kteří ostatně v některých kulturách existují dodnes, nemuseli a nemusí být nutně duševně nemocní. V podstatě je tomu naopak: proroci často působí jako duchovní vůdci dané společnosti.

Mluvení jazyky ve stavu vytržení navíc v *Bibli* není spojeno pouze s proroky. V Novém zákoně je vnímáno jako jeden z duchovních darů věřících, který přichází jako inspirace od Ducha svatého. Ve druhé kapitole „Skutků apoštolských“ se hovoří o tom, že Duch svatý spočinul na všech sto dvaceti křesťanech shromážděných v Jeruzalémě, a ti začali mluvit jazyky, jimž se přitom nikdy neučili:

„Když nastal den Letnic, byli všichni shromážděni na jednom místě. Náhle se strhl hukot z nebe, jako když se žene prudký víchř, a naplnil celý dům, kde byli. A ukázaly se jim jakoby ohnivé jazyky, rozdělily se, a na každém z nich spočinul jeden; všichni byli naplněni duchem svatým a začali ve vytržení mluvit jinými jazyky, jak jim duch dával promlouvat.“¹³⁶

Ponecháme-li stranou teologické diskuse o pravdivosti citovaných textů, dojdeme k závěru, že jistá extáze či vytržení je v biblickém pojetí přístupná „nerozumnému“ stejně jako „rozumnému“ člověku. Jako příklad ostatně mohou posloužit praktiky současných „charismatických“ společenství.¹³⁷ Vzhledem k tématu této práce je ovšem nutné

¹³¹ Slovo „jazyk“ je v Novém zákoně překladem řeckého „glossa“ – což znamená jednoduše jazyk, řeč, kterou se hovoří v rámci určité skupiny lidí. Mluvení jazyky se proto někdy nazývá „glossolalia“ (lalein=mluvit). Novotný, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 278.

¹³² Druhou kategorií je „afázie“, kterou se mimo jiné zabýval již roku 1956 Roman Jakobson v úvaze „Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch“. Viz Jakobson, Roman. *Poetická funkce*. Přel. Červenka, Miroslav. Jinočany: H&H, 1995, s. 55–74. K dějinám afázie a jejím současným výzkumům viz Kulišťák, Petr. *Neuropsychologie*. Praha: Portál, 2003.

¹³³ Vacek, Jaroslav: *O duši, šílenství a genialitě*. Praha: Dauphin, 2012.

¹³⁴ Tamtéž, s. 8.

¹³⁵ Foucault, Michel. *Psychologie a duševní nemoc*. Přel. Věra Dvořáková a Richard Vyhliďal. Praha: Dauphin, 1999, s. 77–78.

¹³⁶ *Český ekumenický překlad Bible. Op. cit.*, [Sk 2, 1–4].

¹³⁷ Mluvení jazyky, uzdravování apod. jsou během bohoslužeb praktikovány hnutími tzv. „letničních křesťanů“, z nichž žádné nepatří mezi registrované církve ani náboženské společnosti ve smyslu § 6 zákona č. 3/2002

poznamenat, že „rozumný“ člověk se v tomto ohledu na rozdíl od nemocného neobejde bez „simulační techniky“. Jak uvádí Vacek, i proroci své vytržení někdy podněcovali uměle. Nakonec každý náboženský obřad je veden tak, aby proměnil stav mysli svých účastníků, ať už hovoříme o křesťanské liturgii, charizmatických společenství, či spiritistických seancích. V duchovních technikách náboženské mystiky je pro uvedení do meditativního stavu obecně užívána hudba, tanec, opakování (ať už gestické, mluvené či zpívané), neméně pak práce s rytmem a dynamikou.

Techniky náboženské mystiky dokazují, že Bretonova snaha o proměnu myšlení na základě simulace šílenství není ani tak novátorská, jak by se mohlo na první pohled zdát, ani tak nesmyslná, jak tvrdí většina dobových kritiků sbírky *Neposkvrněné početí*:¹³⁸ „Šíleným se člověk nestává úmyslně“, konstatuje roku 1930 Jean Cassou.¹³⁹

Jak známo, hranice mezi simulovaným a reálným šílenstvím je tenká (pokud vůbec existuje) a za duševně nemocné by se podle tvorby dala prohlásit řada uznávaných umělců. S tím byla ostatně obeznámena již roku 1937 nacistická propaganda, když se prostřednictvím srovnání avantgardních děl a psychopatologické produkce snažila prokázat zkaženost těchto umělců, jejichž tvorbu označila dehonestující kategorií „Zdegenerované umění“ („Entartete Kunst“).¹⁴⁰ Michel Thévoz v souvislosti s definicí écrits bruts uvedl:

„Možná by bylo dokonce žádoucí vrátit se v čase a zvážit v souladu s naším úhlem pohledu nevšední produkce uznávaných spisovatelů, kteří, více než jiní, místy prokázali vynalézavou nenucenost v oblasti jazyka. Myslíme tím všechna významná porušení lexikálních a gramatických norem, tedy žargony, hatlamatilky, slátaniny a galimatyáše, [které nečekaně nalézáme] během četby vybraných pasáží Rabelaise, Molièra, Huga, Joyce, Lewis Carrola, Roussela nebo Artauda.“¹⁴¹

Sb., o církvích a náboženských společnostech, ve znění pozdějších předpisů. Viz Rejstřík registrovaných církví a náboženských společností Ministerstva kultury České republiky. Dostupné z http://www3.mkcr.cz/cns_internet/.

¹³⁸ Breton, A. – Éluar, P. *L'immaculée conception*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2002.

¹³⁹ „N'est pas fou qui veut.“ Rauzy, Alain. *L'immaculée conception en 1930. Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Op. cit., s. 193.

¹⁴⁰ Reč je zde o výstavách *Entartete Kunst* (Zdegenerované umění), které byly po roce 1937 instalovány v mnoha německých městech. Peiry, Lucien, Op.cit., s. 29.

¹⁴¹ „Peut-être même conviendrait-il de remonter dans le temps et d'envisager sous l'angle qui est le nôtre certaines productions tout à fait insolites d'écrivains pourtant consacrés, mais qui, plus que d'autres, ont manifesté sporadiquement une désinvolture inventive dans l'ordre du langage. Nous pensons à toutes les transgressions caractérisées des normes lexicales et grammaticales, c'est-à-dire les jargons, pataquès, charabias, galimatias [que nous trouvons] en passant par certains pages tout à fait inattendues de Rabelais, Molière, Hugo, Joyce, Lewis Carrol, Roussel ou Artaud.“ Thévoz, Michel. *Écrits bruts*. Paříž: Presses Universitaires de France, 1979, s. 12.

Z uvedené citace vyplývá, že simulované šílenství¹⁴² může dosáhnout stejného efektu jako šílenství reálné. Tvrzení tak legitimizuje opětovnou spojitost s obdobím romantismu, konkrétně pak s Nervalem, který své reálné šílenství bránil slovy:

„Existují, jak víte, vypravěči, kteří si nemohou nic vymyslet, aniž by se ztotožnili s postavami své imaginace. Víte, s jakým přesvědčením vyprávěl náš starý přítel Nodier, jak ho postihlo to neštěstí, že byl za Velké revoluce gilotinován; působilo to tak přesvědčivě, že si člověk kladl otázku, jak se mu podařilo hlavu zase přilepit ke krku.“¹⁴³

Breton, který se během své psychiatrické praxe v Saint-Dizier problematikou simulace duševních chorob zabýval,¹⁴⁴ podotýká, že „simulujeme dobře pouze to, k čemu máme sami sklon“.¹⁴⁵ Jinými slovy naznačuje, že šílenství může být úspěšně napodobeno pouze tím, kdo má k němu predispozice, ať už povahové – připomeňme, že melancholie byla dříve označením pro depresi – nebo genetické, jak je tomu u schizofrenie, jejíž přítomnost v rodině může představovat mezi 6 a 14 % riziko dědičnosti.¹⁴⁶ Podle této logiky by rovněž existovala pravděpodobnost, že kreativní a vynalézaví jedinci mají větší sklon k duševním poruchám. Jakkoliv není nutné z této skutečnosti vyvozovat, že Rabelais, Molière, Hugo a další, kteří podle Thévoze dosahují stejného efektu jako autoři art brut, v sobě nosili zárodek psychiatrické diagnózy, je na místě podotknout, že u nejednoho kreativního génia se určitá souvislost s duševní nemocí potvrdila.

Motiv simulovaného šílenství je v neposlední řadě přítomen i v jednání významných literárních postav, příkladem může být Shakespearův Hamlet.¹⁴⁷ Pozorný divák při sledování Hamletovy simulace jistě zaznamená, že za zdánlivou léčkou se skrývá cosi znepokojujícího. T.S. Eliot ve svém kritickém eseji „Hamlet a jeho problémy“ („Hamlet and his problems“, 1919) uvádí: „Hamletovo šílenství [...] je něco méně než šílenství a něco víc než předstírání.“¹⁴⁸ Je Hamlet šílený, nebo není? Bezpochyby existuje široké množství

¹⁴² V souvislosti s výše uvedenou citací je nutné podotknout, že v případě Artauda šílenství simulované není. Thévoz jej přesto do kategorie écrits bruts nezahrnuje pravděpodobně proto, že není laikem.

¹⁴³ Nerval, Gérard de. A Alexandre Dumas. *Les filles du feu*. Paříž: Gallimard, 2005, s. 28. Český překlad: Breton, André. *Manifesty surrealismu*. Přel. Jiří Pechar, Dagmar Steinová. *Op. cit.*, s. 38.

¹⁴⁴ Marek Preiss a Hana Kučerová v knize *Neuropsychologie v psychiatrii* uvádějí: „Anglický termín „malinger“ byl původně armádní termín k popisu vojáka, který se vyhýbal povinností předstíráním nemoci (viz dobře známé scény z Haškova Švejka).“ Simulace může být z psychopatologického hlediska prostá (vymyšlení si neexistujících symptomů) nebo částečná (přehánění existujících symptomů, ve francouzštině „sursimulation“). Viz Preiss, M.–Příkrylová Kučerová, H. *Op. cit.*, s. 87.

¹⁴⁵ „On ne simule bien que ce qu'on est prédisposés à simuler.“ Rauzy, Alain. *Op. cit.*, s. 182.

¹⁴⁶ Hatina, J.–Sykes, B. *Lékařská genetika: problémy a přístupy*. Praha: Academia, 2002, s. 260.

¹⁴⁷ Viz Shakespeare, William. *Hamlet*. Přel. Josef Václav Sládek. Brno: Tribun EU, 2010.

¹⁴⁸ Eliot, T. S. *Hamlet a jeho problémy. O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, s. 155.

interpretací, které zde vzhledem k omezenému rozsahu práce není možné rozvíjet.¹⁴⁹ V souvislosti s tématem simulace je mnohem důležitější samotné bilancování, které Eliot vyjádřil slovy „něco méně...něco více“: zatímco Hamlet bilancuje na „neviditelných hradbách“ oddělujících Rozum a Nerozum, možná ani netuší, že stačí malý „krok vedle“, aby se původně zamýšlená simulace stala realitou.

Simulované šílenství proto nemusí být nutně synonymem afektovanosti, neboť každá úspěšná simulace vede otevřený dialog s realitou.

2.2.2 Surrealismus versus automatismus

Spíše než samotný akt simulace se v případě surrealistického pojetí šílenství jeví problematičtější otázka automatismu. Podle Henriho Ey automatismus v psychiatrii představuje absolutní ztotožnění se snovou realitou, proto pokud nemocný v podobném stavu tvoří, jde o tvorbu nevědomou, jejímž výsledkem je dílo, která není *tvořeno*, nýbrž *prožíváno*, tedy zbaveno estetické hodnoty.¹⁵⁰ V návaznosti na definici estetické funkce, kterou poskytl český literární teoretik Jan Mukařovský ve studii „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“, je nutné upřesnit, že neexistuje věc, na níž by se nenašla estetická funkce.¹⁵¹ Pokud tedy Ey hovoří o absenci estetické hodnoty automatických děl, myslí snad spíše skutečnost, že nejsou vytvořena *záměrně*,¹⁵² a tak nemohou být považována za umělecká díla. Pro dosažení stejného stupně nezáměrného automatismu, jakého dosahují duševně nemocní, by se tedy surrealismus musel vzdát *tvorby* ve prospěch *prožitku* a *stát se* estetickým objektem. To by však v důsledku znamenalo jeho vyloučení z oblasti umění a literatury.

Pravdou je, že se v uplynulém století mnohokrát objevilo tvrzení, že surrealismus není umění,¹⁵³ nýbrž myšlenkový systém. Slavný výrok jednoho ze zakládajících členů československé surrealistické skupiny Karla Teige je toho důkazem: „Surrealismus není estetika a nevyznává žádnou estetiku, neexistuje žádná ortodoxie surrealismu.“¹⁵⁴ V podobném duchu uvažuje i současný člen skupiny František Dryje, který v knize *Surrealismus vžitý* uvádí:

¹⁴⁹ V psychiatrii bývá Hamlet uváděn do souvislosti s tzv. Ganserovým syndromem (syndrom pseudodemence), totiž „stavem charakterizovaným nehorázně nesprávnými (avšak přiměřenými) odpověďmi a nepřiléhavým chováním, které napodobuje demenci. [...] Může mít účelový charakter (ale nevědomý, nejde o simulaci).“ Vokurka, M.–Hugo, J. *Praktický slovník medicíny. Op. cit.*, s. 138.

¹⁵⁰ Viz Ey, Henri. *Op. cit.*, s. 149.

¹⁵¹ Viz Mukařovský, Jan. Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka. *Kapitoly z české poetiky I.* Praha: Svoboda, 1948, s. 157-163.

¹⁵² Viz Mukařovský, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. *Studie z estetiky.* Praha: Odeon, 1966.

¹⁵³ Viz Dryje, František. *Surrealismus není umění.* Praha: Concordia, 2005.

¹⁵⁴ Dryje, František. *Surrealismus vžitý.* Praha: Dybbuk, 2015, s. 13.

„Surrealismus je z hlediska obecné kunsthistorie či literární historie pravidelně degradován a despektován s poukazem na dílčí, časově omezený plán a esteticky klasifikovatelný rozvrh a účinek jednoho ze zkonvencionalizovaných -ismů, nevymykajícího se z rámce historické posloupnosti takzvaného moderního umění.“¹⁵⁵

Jakkoli se na první pohled může zdát, že se oba autoři brání surrealismu coby estetiky, je zřejmé, že jde více o obranu jeho vnitřní svobody, než o popírání tvůrčího rozměru:

„[...]neboť tento fenomén vnímám jako živý tvůrčí a myšlenkový proud [slovníkem teorie informace otevřený systém], jenž sám, ze své vnitřní dynamiky nejen odmítá, ale zásadně vylučuje vlastní estetickou petrifikaci a historickou kodifikaci, když ‚ve svých živých dílech‘ vždy reprezentoval a reprezentuje produktivně inovativní a objevný rozvoj i aktuální přeznačování zcela konkrétních a pohříchu heteronomních principů a hodnot tvůrčí činnosti.“¹⁵⁶

Spojka „a“ pojící výrazy „tvůrčí“ a „myšlenkový“ naznačuje, že *existenciálně* a *esteticky* je jedním z mnoha protikladů stojících v samotných základech systému: rozum-nerozum, bdění-sen, realita-fantazie, volnomyšlenkářství-dogmatismus, dokonce i láska-vražda,¹⁵⁷ to vše je surrealismus. Spisovatelka a psychoanalytička Jacqueline Adamov v dokumentu *La véritable histoire d'Artaud le Môme* (Skutečný příběh Artauda le Môme, 1993) zmiňuje podobnou rozporuplnost i při vzpomínce na samotného Bretona:

„Vůbec nevypadal tak, jak jsem si v té době představovala básníka. Byl to spíše dobře oblečený pán v kravatě, něco jako notář, který hlásal dost radikální názory o tom, že se mají otevřít vězení a psychiatrické ústavy, což se zdálo jako dobrý nápad, ale od toho pána to působilo dost nedůvěryhodně.“¹⁵⁸

Jean Clair v pamfletu *O surrealismu (S jeho vztahem k totalitarismu a spiritismu – Příspěvek k historii nesmyslu)* (*Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, 2003)¹⁵⁹ definuje surrealistickou poetiku protikladů jako snahu

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 11.

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Viz výroky, v nichž Breton vyzývá k lásce k bližnímu a zároveň k jeho vraždě: „Milujete-li lásku, zamilujete si surrealismus“ a „Nejprostší surrealistický čin znamená vyjít do ulic s revolverem v ruce, a pokud je to jen možné, náhodně střelit do davu.“ Breton, André. *Manifesty surrealismu*. Op. cit., s. 80.

¹⁵⁸ „Il n'avait pas du tout l'air du poète que j'imaginai à l'époque. Lui, il était plutôt un monsieur bien habillé, cravaté, enfin notaire, et qui a tenu quand même des propos assez radicaux sur ce qu'il faut ouvrir les prisons et les hôpitaux psychiatriques, ce que paraissait une très bonne idée, mais dit par ce monsieur, c'était plus du tout crédible.“ Viz Mordillat, G.; Prieur, J. *La véritable histoire d'Artaud le Môme*. In youtube.com [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yn-IvqV36jg>, čas 29:36.

¹⁵⁹ Clair, Jean. *O surrealismu (S jeho vztahem k totalitarismu a spiritismu – Příspěvek k historii nesmyslu)*. Přel. Martin Hybler. Barrister & Principal, Brno 2010, s. 11. Srov. Clair, Jean. *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*. Paříž: Mille et Une Nuits, 2003.

o rozněcování vášní ve smyslu protiváhy tradičního požadavku harmonie. František Dryje v této souvislosti hovoří o „systematickém projektu kritiky“ či o „aktivních provokativních hyperbolách“.¹⁶⁰ Ať už je cílem této hry cokoli, všudypřítomnost estetična stejně jako jistého existenciálního rozměru v surrealismu je neoddiskutovatelná. Přítomnost estetična zároveň zabraňuje pokládat surrealistický a psychopatologický automatismus za identický fenomén, jelikož – jak již bylo zmíněno – psychopatologický automatismus pro kreativitu nedisponuje. Literární teoretik Tomáš Jirsa ve své studii věnované vztahu mezi vizuálním ornamentem a formou psychotického textu „Surové psaní (a) schizofrenie: Pod krajkou řeči Blanche T“ uvádí: „Nese-li schizofrenní psaní stopy surrealistického ‚zázračna‘ či ‚křečovitě krásy‘, jsou to stopy, které se nerýsují v poklidu estetického požitku ze snění, nýbrž ve frenetickém tempu vyraženého dechu.“¹⁶¹

Henri Ey se z toho důvodu o psychopatologické automatické tvorbě vyjadřuje jako o nedosažitelném surrealistickém ideálu:

„[...] patologická estetická produkce, která vychází přímo z šílenství, má specifickou strukturu; není ‚uměleckým dílem‘, nýbrž přirozeným ‚uměleckým objektem‘. Domnívám se, že tímto způsobem uskutečňuje ‚surrealistický‘ ideál, jehož nemůže nikdy žádný surrealista dosáhnout, pokud není opravdu šílený.“¹⁶²

2.2.3 Anti-automatismus Antonina Artauda: boj o uchopení šílené myšlenky

Objevení a následné uvedení automatického psaní v knize *Magnetická pole* (*Les Champs magnétiques*, 1920) představuje událost, která značnou měrou uvedla do pohybu samotný vznik surrealistického hnutí:

„Jednoho večera se ve mně před usnutím vynořila dost bizarní věta, zřetelně artikulovaná, takže bylo nemožno změnit v ní jediné slovo, ale odpoutaná nicméně od zvuku jakéhokoli hlasu – vynořila se, aniž v sobě chovala jakoukoli stopu událostí, na nichž jsem měl v té chvíli podle svědectví svého vědomí nějakou účast; věta, která mi připadala neodbytně naléhavá, věta, troufnu si říci, která tloukla na okno. V rychlosti jsem ji zaznamenal a už jsem byl připraven dál se s ní nezdržovat, když tu mě zaujala její organická povaha. Ta věta mě popravdě překvapovala; bohužel jsem ji nepodržel v paměti až do dnešního dne, bylo to něco jako: ‚Je tu člověk rozřátý oknem vedví‘, ale nepřipouštěla žádnou dvojznačnost, protože byla provázena slabou vizuální představou.“¹⁶³

¹⁶⁰ Dryje, František. *Surrealismus vžitý*. Op. cit., s. 19-20.

¹⁶¹ Jirsa, Tomáš. Op. cit. s. 24.

¹⁶² Ey, Henri. Op. cit., s. 148.

¹⁶³ Breton, André. *Manifesty surrealismu*. Op. cit., s. 33.

Henri Ey není jediný, kdo se vzhledem k uvedené zkušenosti vyjadřuje skepticky. Myšlenka „čistého psychického automatismu, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem nebo jakýmkoliv jiným způsobem, reálné fungování myšlení“, stejně jako „diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální“, ¹⁶⁴ dodnes podléhá kritice mnohých odborníků a nežádá dokonce samotných surrealistů. Náročnost úkolu je totiž tak vysoká, že vede k podezření, zda se nejedná o další z řady výše zmíněných aktivních provokativních hyperbol. Sám Breton roku 1933 v teoretickém textu „Le message automatique“ („Automatické sdělení“, 1933) přiznává: „Neostýchám se prohlásit, že dějiny automatického psaní v rámci surrealismu byly dějinami jednoho nepřetržitého fiaska.“ ¹⁶⁵

Britská literární teoretička a odbornice na surrealismus Ramona Fotiade v knize *André Breton: The Power of Language* (*André Breton: Moc jazyka*, 2000) ovšem dodává, že Bretonova konfese neznamena definitivní odmítnutí automatického psaní: autor samotnou ideu nikdy nepřestane vyzdvihoval jako prostředek pro osvobození tvorby. ¹⁶⁶ Přiznání se proto týká spíše uvědomění si, že reálné dosažení čistého psychického automatismu není zdravému rozumu přístupné: „Surrealistická jsou podle mého názoru neautomatická díla lemující křivku života, kterou nám život přidělil, a nesurrealistická díla, kterých je dnes přespóčet, jsou ta, jejichž automatismus zůstává zcela vnějškový, pokud ovšem není jednoduše předstírán.“ ¹⁶⁷

V tomto ohledu se nabízí otázka, jak je možné, že zakladatel surrealismu tímto způsobem pohřbívá automatické psaní, čímž ohrožuje jeden ze základních principů hnutí. ¹⁶⁸ Fotiade v této souvislosti poznamenává, že pokud – na rozdíl od ostatních *ismů* – surrealismus přežil více než půl století, bylo tomu tak především díky Bretonově dynamické koncepci: neustálé změny v programu, stejně jako vyučování a přijímání nových členů směr posouvalo kupředu. Fotiade na adresu hnutí stručně dodává, že jeho „nehybnost by byla smrtelná“. ¹⁶⁹ Podobně

¹⁶⁴ Breton, André. *Manifesty surrealismu*. Op. cit., s. 39.

¹⁶⁵ „L’histoire de l’écriture automatique dans le surréalisme serait, je ne crains pas le dire, celle d’une infortune continue.“ Breton, André. *Point du jour*. Paříž: Idées Gallimard, 1970, s. 172.

¹⁶⁶ Fotiade, Ramona. *The Power of Language*. Bristol: Intellect books, 2000, s. 61.

¹⁶⁷ „Surréalistes sont à mon sens des œuvres non automatiques qui se situent le long de cette courbe que la vie nous a imposée, et non surréalistes telles œuvres aujourd’hui trop nombreuses, dont l’automatisme reste tout extérieur quand il n’est pas simplement simulé.“ Breton, André. „Entretiens“. *Le Point du jour*. Paříž: Idée Gallimard, 1970, s. 82.

¹⁶⁸ Fotiade, Ramona. *Op.cit.*, s. 61.

¹⁶⁹ „l’immobilité aurait été mortelle“ Tamtéž, s. 62.

nečekaně Breton ukončuje například experimenty se spánkem a hypnózou, jimž se skupina intenzivně věnovala mezi lety 1922 až 1923.¹⁷⁰

Za demystifikací automatického psaní jistě alespoň částečně stojí osobnost Antonina Artauda, jednoho z mála surrealistů,¹⁷¹ který měl s psychotickým atakem osobní zkušenost. Sám Artaud automatické psaní nepraktikoval, což v *Nervoměru* (*Le Pèse-nerfs*, 1925) vysvětluje tvrzením: „Často jsem se nořil do toho absurdního, nemožného stavu, abych v sobě zkusil nechat zrodit myšlenku. Pár z nás v té době chtělo určité věci změnit, vytvořit si uvnitř prostor k životu, prostor, který tam nebyl, a nezdálo se, že by tam kdy být mohl.“¹⁷²

Absurdita a nemožnost, kterou Artaud v souvislosti se zkušeností automatického psaní zmiňuje, nespočívá v neschopnosti naslouchat tichému hlasu nevědomí, nýbrž ve strachu z prázdnoty, z takzvaného *horror vacui*.¹⁷³ Sestoupit do nekonečného prostoru nevědomí a pasivně čekat na vyjevení „magické formule“ se Artaudovi jeví nemožné. Nedokáže se totiž zbavit potřeby „tvořit“, tedy aktivně vymezovat vlastní prostor, ochranu před „hrůzostrašnou duševní nemocí“,¹⁷⁴ „nemocí, která vám bere slovo, vzpomínky, která vás vykořeňuje z myšlenky“. ¹⁷⁵ Horror vacui zde proto ani tak nevyplývá ze samotného děsu z prázdnoty, jako spíše z děsu z prázdnoty ovládané diktátem duševní nemoci. Zatímco surrealisté jdou zmíněnému diktátu naproti, Artaud se mu brání. Důvodem je strach z automatismu, který zbavuje tvůrčí svobody, tedy strach z proměny v estetický objekt – v „záznamník“ či „automat“. Ve svém projevu podstatně radikálnější Artaud se tak paradoxně obává všeho, co Breton vzdvihuje.

Americký básník a překladatel Lawrence Ferlinghetti se k problematice automatismu vyjádřil slovy: „Kdyby mi jakákoliv bytost nebo síla něco diktovala, její diktát bych změnil:

¹⁷⁰ Zde je třeba podotknout, že jedním z důvodů jsou rovněž obavy o psychické a fyzické zdraví účastníků experimentů. Tamtéž.

¹⁷¹ Antonin Artaud (1896-1948) je dnes spojován více s art brut, jelikož se surrealisty spolupracoval krátce: roku 1925 několik měsíců působil ve funkci ředitele „Ústřední kanceláře surrealistických výzkumů“ („Bureau de recherches surréalistes“), roku 1926 byl ze skupiny vyloučen a nadále se věnoval zejména dramaturgické činnosti. Viz Grossman, Évelyne. *Antonin Artaud, œuvres*. Paříž: Gallimard, 2004, s. 1707–1772.

¹⁷² „Je me suis souvent mis dans cet état absurde impossible, pour essayer de faire naître en moi de la pensée. Nous sommes quelques-uns à cette époque à avoir voulu attenter aux choses, créer en nous des espaces à la vie, des espaces qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace.“) Artaud, Antonin. *Œuvres complètes I*. Paříž: Gallimard, 1961, s. 81.

¹⁷³ Sklon k úplnému zaplnění plochy, známý zejména z oblasti výtvarného umění. Hans Prinzhorn ji ve své práci *Výtvarná tvorba duševně nemocných* definoval jako „bezmezné nutkání dostat ze sebe hravým způsobem stopy vlastního prožitku“. Viz Prinzhorn, Hans: *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. Řevnice: 2009, s. 328.

¹⁷⁴ Artaud, Antonin, *Op. cit.*, s. 24.

¹⁷⁵ Artaud, Antonin, *Op. cit.*, s. 41. Podle výpovědi Artaudových blízkých přátel spisovatel utrpěl vážnou ztrátu paměti, pravděpodobně vinou nepřiměřeně častého podstupování léčby elektrošokem. Viz Mordillat, G.–Prieur, J. *La véritable histoire d'Artaud le Momo*. In: youtube.com [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yn-IvqV36jg>, čas 14:44.

nepsal bych, co mi bylo přikázáno. Nemám rád diktátory, dokonce ani ty poetické!“¹⁷⁶ Přesto se nedá říci, že by Artaud automatismus zavrhoval: naopak jej v jistém smyslu shledává inspirujícím. Artaudova blízká přítelkyně a zároveň vydavatelka jeho textů Paule Thévénin v rámci studie „L'automatisme en question“ („Problematika automatismu“, 1992) uvedla, že Artaudovy texty, vyznačující se úzkostnou snahou o propojení nesouvislého toku myšlenek,¹⁷⁷ získaly teprve vlivem surrealismu vnitřní svobodu.¹⁷⁸ Sám Artaud v této souvislosti zmínil: „Daleko více než oslabení kontroly vidím v [automatismu] kontrolu ještě větší, která [...] zabráňuje setkání s běžnou skutečností a umožňuje setkání podstatně patrnější.“¹⁷⁹ Potřebu kontroly Artaud vysvětluje jako obranný reflex, který je zapsán do logiky boje o uchopení šílené myšlenky. Ani z pohledu zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda nevědomí paradoxně není osvobozující: vyhlašovat umění oproštěné od potlačování nebo alespoň konvencí podle něj znamená riskovat duševní chorobu. Surrealisty v tomto ohledu označuje za „naprosté pomatence“.¹⁸⁰ Artaudova aktivní koncepce automatismu tak vytváří pomyslný protiklad k pasivní koncepci surrealistické. Její fungování lze popsat ve třech fázích: získání vědomé kontroly nad nevědomím, čerpání nových poznatků (inspiratione) a jejich následný transfer do oblasti vědomí. Básník vlastní postup definuje slovy: „Sexuálnímu automatismu ducha se neoddávám, nýbrž se v něm snažím objevit to, co mi bdělá mysl dát nemůže. Hledám mnohost, jemnost, racionální průzkum bludu, nikoli nahodilé věštění.“¹⁸¹

Navzdory hrubým přestupkům, jichž se Artaud vzhledem k surrealistickému dogmatu dopouští, k němu Breton nepřestává chovat jistou úctu. Básníkův styl v jednom z rozhovorů přirovnává k „lesklé nabroušené zbrani“, jejíž přítomnost je oslňující a znepokojující zároveň.¹⁸² Zdá se, že zmíněná znepokojivost stylu spočívá v jeho „závratnosti“

¹⁷⁶ „If I were being dictated to by some being or force, I would change the dictation; it wouldn't come out the way he told me to write it. I don't like dictators, even poetic ones!“ Smith, Larry: *Lawrence Ferlinghetti: Poet at Large*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983, 60–61.

¹⁷⁷ *Viz horror vacui*.

¹⁷⁸ Thévénin, Paule. *L'automatisme en question. Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. *Op. cit.*, s. 40.

¹⁷⁹ „Loin que j'y vois un amoindrissement du contrôle, j'y vois au contraire un contrôle plus grand, qui [...] empêche les rencontres de la réalité ordinaire et permet des rencontres plus subtiles“. Artaud, Antonin, *Op. cit.* s. 81–82.

¹⁸⁰ Foster, H. – Krauss, R. – Bois, Y. A. – Buchloh, B. – Joselit D. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. *Op. cit.*, s. 17.

¹⁸¹ „Je ne me livre pas à l'automatisme sexuel de l'esprit, mais au contraire dans cet automatisme je cherche à isoler les découvertes que la raison claire ne me donne pas. Je recherche la multiplication, la finesse, l'œil intellectuel dans le délire, non la vaticination hasardée.“ Artaud, Antonin. *Œuvres complètes II*. Paříž: Gallimard, 1961, s. 53.

¹⁸² „[...] un langage luisant et acéré, mais luisant à la façon d'une arme.“ Breton, André. *Entretiens*. *Op. cit.*, s. 113.

a „surovosti“: „Kdo jsem? Odkud přicházím? Jsem Antonin Artaud a říkám vám, a já vím, co říkám, za chvíli uvidíte, jak se mé současné tělo s třeskem trhá a sbírá se z tisíců všeobecně známých hledisek do nového těla, na jehož podobu nikdy nezapomenete.“¹⁸³

Je sice pravdou, že Artaudovo působení v surrealistické skupině netrvá dlouho: po krátkém působení ve funkci ředitele „Ústavní kanceláře surrealistických výzkumů“ je zbaven vůdčí pozice a o rok později skupinu opouští.¹⁸⁴ Podle Ramony Fotiade je ovšem perioda Artaudova působení pro vývoj hnutí zásadní: znepokojuje horlivost, kterou do něj básník vnáší, je totiž pomyslným „spouštěčem varovného signálu“.¹⁸⁵ Teoretik umění Colin Rhodes ve své knize *Outsider Art – Spontaneous Alternatives (Art brut – Spontánní alternativy, 2000)* tuto myšlenku rozvíjí tvrzením, že konfrontace s reálnou psychózou, kterou prožívá Antonin Artaud, surrealistickou poetiku šílenství zbavuje romantické naivity.¹⁸⁶ Bretonův výrok je toho ostatně důkazem: „Jeho život byl pravděpodobně mnohem komplikovanější, než život nás všech. Byl posedlý určitou horlivostí, která takzvaně nešetřila žádnou z lidských institucí. Tato horlivost, vyznačující se neuvěřitelnou nakažlivostí, hluboce ovlivnila vývoj surrealismu.“¹⁸⁷

Antonin Artaud, autor, který je dnes ztotožňovaný s oběma směry, tak představuje pomyslný průsečík v poetice šílenství surrealismu a écrits bruts. Básník – Thévozem vyloučený pro profesionalitu a Bretonem pro horlivost – odhaluje extrémní přístup obou směrů, který byl ve své době možná jedinou účinnou zbraní vůči zavedeným normám a konvencím. Dílo Antonina Artauda dokazuje, že zatímco umělecké šílenství (manýra) dílu dodává estetickou hodnotu, psychiatrické šílenství (mánie) mu dodává „závratnost“ a „surovost“. Autorům bez diagnózy jistě není zapovězeno pomocí simulačních technik dosáhnout stejných estetických kvalit, jichž dosahují autoři s diagnózou. Nicméně dokud se jejich „bilancování“ nezvrhne a simulace se nestane reálnou, závratný tón psychiatrického šílenství pro ně pravděpodobně zůstane nedosažitelným ideálem.

¹⁸³ Artaud, Antonin. *Texty I*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: Hermann & synové, 1995, s. 344.

¹⁸⁴ Artaud byl vyloučen v listopadu 1926, poté co nesouhlasil se vstupem do komunistické strany. Mnozí odborníci jej proto (spolu s Georgem Bataillem) řadí mezi tzv. vydědence surrealismu odmítající se podřítit myšlence kolektivity, která kladla do přímé souvislosti umění a politické přesvědčení. Viz Spiteri, Raymond. *Surrealism and the question of politics, 1925–1939. A companion to Dada and Surrealism*. David Hopkins (eds.). New York: John Wiley & Sons, 2016, s. 117.

¹⁸⁵ Fotiade, Ramona. *Op. cit.*, s. 63.

¹⁸⁶ Spojení „romantická naivita“ představuje další protiklad, který v kontextu této práce nelze opomenout: navzdory pozitivistickému přístupu zůstává surrealistické šílenství „romanticky naivní“. Rhodes, Colin. *Outsider Art–Spontaneous Alternatives*. Londýn: Thames and Hudson, 2000, s. 84.

¹⁸⁷ „Peut-être était-il en plus grand conflit que nous tous avec la vie. Il était possédé par une sorte de fureur qui n'épargnait pour ainsi dire aucune des institutions humaines. Cette fureur, par l'étonnante puissance de contagion dont elle disposait, a profondément influencé la démarche surréaliste.“ Rauzy, Alain. *L'immaculée conception en 1930. Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. *Op. cit.*, s. 195.

3. Konfrontace poetiky šílenství u André Bretona a Jeanne

Tripier

Poslední část práce uvede do praxe úvahy předešlých dvou kapitol. Prostřednictvím srovnání díla Andrého Bretona a Jeanne Tripier si bude klást za cíl ověřit tvrzení Vincenta Capta, že šílenství écrits bruts vychází z rovnováhy subjektu a objektu, tedy nikoli výhradně z psychiatrické diagnózy jeho autora. Zároveň se bude soustředit na Artaudovu hypotézu týkající se přítomnosti tzv. anti-automatismu v dílech art brut, který se projevuje systematickou snahou o získání kontroly nad nevědomím.

3.1 Neposkvrněné početí: psychiatrické šílenství jako cesta k automatismu

Experimentální sbírka *Neposkvrněné početí* (*L'immaculée conception*, 1930)¹⁸⁸ slouží jako názorná ukázka surrealistického přístupu k écrits bruts. Záměr pětice esejů, z nichž každý simuluje vybranou diagnózu, nespočívá v jazykových hrátkách nebo v pokusu o pastiš, nýbrž v sepsání klinicky věrných textů podávajících důkaz o neobyčejné síle psychického automatismu: i „zdravý“ mozek podle Bretona dokáže prostřednictvím automatického psaní dosáhnout stejného stupně vytržení jako mozek nemocný.¹⁸⁹ Jakkoliv se může experiment zdát zajímavý z hlediska aktu simulace (opět se vracíme k tvrzení, že hranice mezi simulací šílenství a šílenstvím samotným je tenká), ve vztahu k écrits bruts se jeví neuspokojivý, a to jak z psychiatrického, tak z estetického hlediska. Nejen že Bretonova a Éluardova logika nezohledňuje subjektivitu autorů, ale především zjednodušuje pohled na diagnózy jako takové: diagnóza většiny „surových“ autorů, mezi nimi i Jeanne Tripier, totiž dodnes není objasněna. Abychom dokázali obhájit relevanci objektivně-subjektivního náhledu na écrits bruts, zaměříme se v této části analýzy na vybraný text výše uvedené sbírky.

3.1.1 Neposkvrněné početí (1930): transformace automatického psaní aneb „work in progress“

Roku 1930 je tomu deset let od doby, kdy spatřila světlo světa *Magnetická pole*, první velký impulz pro vznik surrealistického hnutí. Zdá se, že obecné nadšení, které trvalo celé desetiletí, se pomalu vytrácí a skupinou začínají hýbat neshody vyplývající ze ztráty jednotné vize. Breton s Éluardem proto považují za nezbytné učinit gesto, které by obnovilo zkušenost *Magnetických polí* a dodalo hnutí nový impulz. Tím gestem má být právě sbírka *Neposkvrněné početí*, tzv. poetické cvičení o čtyřech částech – „L'Homme“ („Člověk“),

¹⁸⁸ Breton, A. – Éluard, P. *L'immaculée conception*. Paris: Seghers, 2011.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 31.

„Les Possessions“ („Vášně“), „Les Méditations“ („Meditace“) a „Jugement originel“ („Prvotní soud“) – hlásající znovuzrození surrealismu a návrat ke zkušenosti automatického psaní.

Francouzský spisovatel a esejista Philippe Forest v předmluvě k vydání v nakladatelství Seghers z roku 2011 upozorňuje na skrytou symboliku titulu sbírky. Samotná obálka doplněná ilustrací surrealistického malíře Salvadora Dalího (obr. 2), která znázorňuje nahé ženské tělo a za ním průsvitný obrys mužské postavy, napovídá, že titul „Neposkvrněné početí“ je volen s notnou dávkou ironie mířené proti dogmatům Římskokatolické církve.¹⁹⁰ Jelikož se ovšem v surrealismu ironie a serióznost navzájem nevylučují, titul si přesto ponechává silný teologický podtext: „neposkvrněné početí“ se zde vztahuje k „neposkvrněnému početí Slova“, tedy k psychickému automatismu, který byl zrozen, aby poezii očistil od zkažených konvencí.¹⁹¹

Sbírka je specifická zejména svou hravostí, tajemností a nijak neskrývaným záměrem provokovat. Přední specialistka na surrealismus Jacqueline Chénieux-Gendron ve své studii *Jeu de l'incipit et travail de la correction dans l'écriture automatique (Hra incipitu a působení korektury v automatickém psaní, 1992)* v rámci analýzy názvů jednotlivých částí sbírky poukazuje na skutečnost, že „Le jugement originel“ („Prvotní soud“) představuje koláž dvou náboženských výrazů; „prvotního hříchu“ a „posledního soudu“.¹⁹² Zdá se proto, že se zde setkáváme se vzorným příkladem surrealistické estetiky plné ironie, protikladů, hravosti (tzv. *activité ludique*), enigmatičnosti a metafyzična, které se mimo jiné projevuje neutuchající potřebou konfrontace s tradičním náboženstvím. Otázka ovšem zní, jak ztotožnit takto složitě propracovaný text s čistým, nezáměrným automatismem duševně nemocných tvůrců.

Chénieux-Gendron v této souvislosti zmiňuje, že automatismus *Neposkvrněného početí* vzbuzoval a stále vzbuzuje mezi odborníky velký rozruch. Diskuze byla v minulosti natolik živá, že se autoři prvního vydání *Œuvres complètes d'André Breton* nakladatelství Gallimard rozhodli jinak prozaické texty publikovat formou poezie, a tím se vyhnout diskuzi o psychickém automatismu. Podobné řešení se ovšem jeví neadekvátní, jelikož Breton

¹⁹⁰ „Neposkvrněné početí (Panny Marie)“ (Lat. *Immaculata conceptio* z *in-macula*, bez poskvrny.) Podle katolické víry byla Maria v lůně své matky Anny počata bez poskvrny dědičného hříchu. Viz Lemaître, Nicole a kol. *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond, 2002, s. 251.

¹⁹¹ Forest, Philippe. L'Immaculée conception: Préface. In: Breton, A.–Éluard, P. *Op.cit.*, s. 11.

¹⁹² Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Jeu de l'incipit et travail de la correction dans l'écriture automatique: L'exemple de l'Immaculée conception. Une pelle au vent dans les sables du rêve: Les écritures automatiques*. Michel Murat – Marie-Paule, Berranger (eds.). Lyon: Presse Universitaire de Lyon, 1992, s. 128.

a Éluard se v tomto směru o sbírce vyjadřují jasně jako o obnovení prvotní zkušenosti automatismu. Jediné možné řešení tohoto interpretačního problému proto spočívá ve vytvoření nového přístupu, jinými slovy v redefinici automatismu. Chénieux-Gendron, podobně jako Fotiade ve výše uvedené studii *The Power of language*,¹⁹³ upozorňuje na to, že pojetí psychického automatismu se stejně jako celková koncepce surrealismu nikdy nepřestalo vyvíjet; „Breton roku 1919 není Bretonem roku 1930“, poznamenává Chénieux-Gendron.¹⁹⁴ Jakkoli má proto *Neposkvrněné početí* představovat znovuzrození *Magnetických polí* ve smyslu obnovení víry v psychický automatismus, výsledný efekt obou textů se liší. Zatímco diktát prvotního „romantického“ automatismu je ohlušující a vyprodukovaný text tzv. posvátný, k automatismu *Neposkvrněného početí* jeho autoři přistupují spíše symbolicky. Jejich cílem již není čistý psychický automatismus, nýbrž hravé básnické ozvláštnění, které nemůže být nadále posuzováno z perspektivy psychiatrie, jelikož jde o postup vědomý, tedy intenční.

Chénieux-Gendron z toho důvodu nabízí nový, jistě přesnější termín pro označení surrealistického automatismu: „work in progress“.¹⁹⁵ Výhodou tohoto termínu je, že neodvádí pozornost k psychiatrickým otázkám a soustřeďuje se na samotnou podstatu psaní, která v tomto případě spočívá v rychlosti. Breton a Éluard upozorňují, že sbírku napsali za pouhé dva týdny, na což reaguje Chénieux-Gendron, když uvádí: „Jsou to propracované texty, přesto ne tak, jak můžou být propracované texty Flauberta. Byly totiž napsány rychle.“¹⁹⁶

Forest dodává užité technice konkrétnější podobu, když upřesňuje, že většina odborníků na surrealismus, mezi nimi například již zmíněná Marguerite Bonnet, Étienne-Alaina Huberta či Henriho Béhara, v souvislosti s *Neposkvrněným početím* hovoří o kombinaci dvojího automatického psaní a koláže: zatímco uvnitř textu se spontánně střídá promluva dvou odlišných autorů, celkový vývoj se řídí *a priori* stanoveným konceptem. Ten udává předem určené téma, nadpis a selekce mezi nejrůznějšími externími zdroji (novinovými články, vybranými pasážemi z vědeckých časopisů, psychiatrickými studiemi nebo slavné *Kámasútry*¹⁹⁷), které mají být přepsány s co nejvěrnější ikonoklastickou energií tak, aby v textu nebyly rozpoznatelné. Celý proces tvorby tak připomíná vyplňování předem daného „formuláře“.¹⁹⁸

¹⁹³ Fotiade, Ramona. *The Power of Language*. Bristol: Intellect books, 2000, s. 61.

¹⁹⁴ Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Op. cit.*, s. 127.

¹⁹⁵ Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Op. cit.*, s. 127.

¹⁹⁶ „Ce sont des textes travaillés, mais non pas comme peut l'être un texte de Flaubert. Ils sont écrits vite.“ Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Op. cit.*, s. 127.

¹⁹⁷ Vátsjájana. *Kámasútra: Indická kniha lásky*. Praha: REBO International CZ, 2013.

¹⁹⁸ Forest, Philippe. Amas de certitude ou le livre de recommencement. In: Breton, A.–Éluard, P. *Op.cit.*, s. 12.

„Les Possessions“ („Vášně“) jsou úzce spjaty s tématem této práce, jelikož obsahují pětici esejů, v nichž autoři simulují projevy pěti mentálních chorob: mentální retardace (la débilité mentale), mánie (manie aiguë), progresivní paralýzy (la paralysie générale), interpretačního bludu (délire d'interprétation) a schizofrenie (démence précoce). Jak již bylo zmíněno v úvodu této podkapitoly, Breton v předmluvě k této části sbírky uvádí, že cílem simulace je poskytnout důkaz o neomezených možnostech lidské myšlenky: „Rozum se dokáže vědomě podvolit delirantním myšlenkám, aniž by přišel k trvalým následkům, aniž by se nechal vyvést z rovnováhy [...] s jistým tréninkem se fingované duševní stavy mohou stát věrohodnými.“¹⁹⁹

Z uvedené citace je zřejmé, že Breton v souvislosti s *Neposkvrněným počítím* nehovoří o symbolické zkušenosti šílenství, nýbrž o vědomě navozeném reálném šílenství. Jakkoli se takový přístup jeví protichůdný vzhledem k výše popsané transformaci automatismu, je důležité si uvědomit, že Bretonem popsany cíl může být provokací mířenou vůči psychiatrům. V následujícím odstavci totiž uvádí: „Bude tak učiněno prostřednictvím nabubřelých kategorií, do nichž bývají s takovou oblibou řazeni lidé, kteří mají nevyrovnané účty s lidským rozumem.“²⁰⁰

V následující podkapitole bude na základě výše popsané techniky analyzována vnitřní struktura „Eseje simulující schizofrenii“, která snad pomůže objasnit reálný záměr zmíněné simulace.

3.1.2 Esej simulující schizofrenii (Essai de simulation de la démence précoce)

Tématem posledního z pěti simulačních esejí je jedna z nejznámějších a nejzávažnějších psychóz: schizofrenie. Její projevy byly poprvé popsány roku 1853 Bénédictem Morelem jako „předčasná demence“ („démence précoce“) projevující se tzv. hebefrenií, syndromem postihujícím mládež.²⁰¹ Roku 1899 Emil Kraepelin diagnózu rozšířil o „paranoii“²⁰² a „katatonii“.²⁰³ Brzy se ovšem ukázalo, že onemocnění nemá

¹⁹⁹ „Il est au pouvoir de cet esprit de se soumettre à volonté les principales idées délirantes, sans qu'il y aille pour lui d'un trouble durable, sans que cela soit susceptible de compromettre en rien sa faculté d'équilibre [...] avec quelque entraînement ils [les faux états mentaux] peuvent devenir parfaitement vraisemblables.“ Breton, A. – Éluar, P. *L'immaculée conception*. *Op. cit.*, s. 31.

²⁰⁰ „C'en serait fait alors des catégories orgueilleuses dans lesquelles on s'amuse à faire entrer les hommes qui ont un compte à régler avec la raison humaine.“ Breton, A. – Éluar, P. *Op. cit.*, s. 32.

²⁰¹ Hebefrenie: stav charakterizovaný chováním připomínajícím pubertálního jedince. Jedná se o přehnanou svévoli, negativismus, šaškování, používání slovních novotvarů apod.; bez léčby vede k postupnému rozpadu osobnosti; řecky „hebe“ = dospívání; -frenie. In: Vokurka, Martin; Hugo, Jan. *Velký lékařský slovník*. [online] Praha: Maxdorf, 2010. Dostupné z: <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/hebefrenie>

²⁰² Paranoia: psychóza charakterizovaná nadměrnou vztahovačností, podezřívavostí a rozsáhlými, často složitě konstruovanými bludy, týkajícími se pronásledování vlastní osoby. Starší čes. název stihomam. Viz paranoidní

negativní dopad na intelektuální činnost postiženého, jako je tomu u demence, a tak se začaly objevovat nové termíny, ať už „diskordantní šílenství“ („folie discordante“), které navrhnul Philippe Chaslin roku 1912, nebo „schizofrenie“,²⁰⁴ poprvé užita roku 1908 Eugenem Bleulerem, která nakonec v pomyslném terminologickém boji zvítězila. Nicméně v době vzniku sbírky *Neposkvrněné početí* francouzská psychiatrická literatura stále ještě upřednostňovala termín „předčasná demence“, což vysvětluje Bretonovu a Éluardovu volbu terminologie.²⁰⁵ *Velký lékařský slovník* schizofrenii definuje následujícím způsobem:

„Těžké duševní onemocnění (psychóza), [pro které] je charakteristický rozklad osobnosti, těžká porucha myšlení, vnímání, jednání, citění.[...] Pozitivní (dř. produktivní) příznaky jsou nadměrné nebo zkreslené normální funkce, patří k nim např. bludy, halucinace, dezorganizace řeči či vnímání. Negativní (neproduktivní) příznaky jsou snížené normální funkce, např. oploštění emotivity, snížení iniciativy a vůle (abulie). Postižený ztrácí kontakt se skutečností, trpí halucinacemi, které mu často v podobě „hlasů“ vyhrožují, radí, pronásledují ho, v jeho myšlení se objevují bludy, které jsou zcela nepochopitelné pro okolí (ozvučování, vkládání myšlenek). Emotivita je oploštělá nebo neodpovídá situaci. S. vzniká obv. v mladém věku, někdy s prodromálními příznaky či po závažné životní situaci (která ovšem nemoc pouze spouští). K hlavním typům patří s. paranoidní, hebefrenní (hebefrenie), simplexní, katatonní.“²⁰⁶

Výše uvedená diagnóza je tzv. externím zdrojem udávající koncept Bretonovy a Éluardovy práce. Pomyslný „formulář“ má proto následující podobu:

Téma: simulace jazykových projevů jedinců postižených předčasnou demencí

Titul: Esej simulující schizofrenii

Externí zdroje: psychiatrické studie (symptomy, fáze nemoci)

Užitá technika: koláž a automatické psaní

Mnohé napovídá skutečnosti, že je kompozice textu inspirovaná třemi vývojovými fázemi „katatonické schizofrenie“. První fáze se projevuje nelogickým a tangenciálním

řecky paranoia šílenství para-; noos rozum. In: Vokurka, Martin; Hugo, Jan. *Velký lékařský slovník* [online]. Praha: Maxdorf, 2010. Dostupné z: <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/paranoia>

²⁰³ Katatonie: pohybové abnormality vyvolané duševním stavem chorobou. Projevují se buď nadměrnou aktivitou stereotypní pohyby či mimika, grimasování nebo naopak sníženou aktivitou až ztuhnutím stuporem v bizarních polohách často po dlouhou dobu. K. se objevuje u schizofrenie, hysterie, epilepsie, ale i po náhlém zdrcujícím zážitku vztah k svalovému napětí kata-; tonus. Vokurka, Martin–Hugo, Jan. *Velký lékařský slovník* [online]. Praha: Maxdorf, 2010. Dostupné z: <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/katatonie>

²⁰⁴ Výraz „schizofrenie“ vychází z řeckého kořene „schizein“ (σχίζειν, „rozštěpit“) a „phrēn“, „phren-“ (φρήν, φρεν-, „mysl“) Viz Kuhn, R. Eugen Bleuler's concepts of psychopathology. *History of Psychiatry* 15. 2004, s. 361-366.

²⁰⁵ Rauzy, Alain. *Op. cit.*, s. 190–191.

²⁰⁶ Vokurka, Martin–Hugo, Jan. *Velký lékařský slovník*. In: lekarske.slovníky.cz [online] Praha: Maxdorf, 2010. Dostupné z: <http://lekarske.slovníky.cz/lexikon-pojem/schizofrenie-1>

myšlením,²⁰⁷ zjednodušenou syntaxí a občasnými neologismy, v druhé fázi nesrozumitelnost výpovědi nabývá na komplexnosti, zatímco ve třetí fázi dochází k absolutnímu rozkladu jazykového systému projevujícím se užíváním neexistujícího jazyka.²⁰⁸ V souvislosti se třemi vývojovými fázemi budou pod čísly (1), (2) a (3) analyzovány tři vybrané pasáže textu. Východiskem pro analýzu pak bude dvojí terminologie: na jedné straně budeme užívat jazyk současné klinické psychologie, která dělí myšlení, řeč a komunikaci schizofrenika na osmnáct symptomů (navzdory tomu, že autoři nemohli být roku 1930 obeznámeni se všemi takto definovanými symptomy, se minimálně některé z nich v textu vyskytují) a na straně druhé jazyk básnický.²⁰⁹

- (1) „La femme que voici un bras sur sa tête rocailleuse de pralines qui sortent d'ici sans qu'on y voie clair parce que c'est un peu plus de midi ici en sortant du rire dans les dents qui reculent à travers le palais des Danaïdes que je caresse de ma langue sans penser que le jour de Dieu est arrivé musique en tête des petites filles qui pleurent de la graine et qu'on regarde sans les voir pleurer par la main des grâces sur la fenêtre du quatrième à réséda du chat que la fronde prit à revers et de jour de fête. En me boulangeant avec le général des Thermopyles lancé sur un tricycle et rouge d'apercevoir. Le baquet est coché dans le ciel par la Vierge immobile dans son tonneau. Dieu me fait des langues avec le pain. J'ablette les montagnes. Dans la pensée de ma pensée la grande maison à maisons ouvrières dans la maison de peau humaine à balcon de phoques.“²¹⁰

²⁰⁷ Tzv. „réponses à côté“; odpovědi se k otázce vůbec nevztahují nebo s ní souvisejí pouze nepřímo.

²⁰⁸ Rauzy, Alain. *Op. cit.*, s. 190–191.

²⁰⁹ 1. „omezenost projevu“ (Poverty of speech) ve smyslu omezené kvantity řečové produkce; 2. „omezenost obsahu“ (Poverty of content): redukce informací, častá vágnost, stereotypnost a abstrakce vedoucí k nejasnosti; 3. „vykolejení“ (Derailment): narůstající odchylování myšlenek vzhledem k původnímu tématu; 4. „tangencialita“ (Tangentiality): dříve považována za synonymum uvolňování asociací vedoucí k nekoherenci, jedná se o odpovědi, které jsou buď původ i forma jsou značně různorodé, zcela irelevantní, nebo vyhýbavé; 5. „neologismy“: nejen na úrovni slov, ale rovněž ve smyslu tvorby nového jazyka, jak je tomu třeba v případě glosolálie; 6. „inkoherece“: gramatická pravidla jsou někdy rozložena, syntax vychýlena, ale nejčastěji jde o rovinu sémantickou, kdy se výběr slov jeví jako zcela náhodný; 7. „mnohomluvnost“ (Logorrhea) s vysoce zrychlenou výřečností a často doprovázena „únikem idejí“ (Flight of ideas); 8. „roztržitost“ (Distractible speech) vzhledem k nějaké vnější události či podnětu; 9. „slovní přibližnost“ (Word approximations): zvláštní, někdy metonymická spojení (např. hodiny jako „nádobu na čas“); 10. „zevrubnost“ (Circumstantiality): nadměrné množství podrobností a detailů; 11. „ztrácení účelu“ (Loss of goal): myšlenková souvislost je zastřena a původní téma nikdy nedosáhne svého završení; 12. „šroubovaná řeč“ (Stilted speech): mimice chybí přirozenost a řeč se jeví jako nabubřelá a zastaralá; 13. „sebereferenčnost“: přehnané a opakované odkazování mluvčího sama k sobě; 14. „echolálie“: tendence k ozvěnovitému opakování zaslechnutých slov a vět, ale také trvalé přerušování řečového proudu; 15. „blokování“: prudké přerušování myšlenkového toku, aniž by se mluvčí mohl vrátit ke své myšlence a k vlastnímu chápání události; 16. „perseverace“: setrvalé opakování slov či myšlenek; 17. „asociování skrze asonanci“ čili aliterace (Clanging): slova jsou vedena méně významuplnými vztahy a více zvukovou stránkou; 18. „ilogismus“: takový řečový průběh, při němž mluvčí dochází k závěrům a úsudkům, jež jsou vzhledem k předcházejícím výrokům v logickém rozporu. (Převzato z Jirsa, Tomáš. *Op. cit.*, s. 17–18.)

²¹⁰ Breton, A. – Éluar, P. *L'immaculée conception. Op. cit.*, s. 51. Poznámka k překladu: Výchozí texty budou překládány v průběhu analýzy. V případě krátkých slovních spojení uvedeme překlad přímo v textu, v případě delších pasáží v poznámkách pod čarou. Upozorňujeme, že jde pouze o orientační překlad.

Éluard esej zahazuje ohňostrojem fantastických výjevů. V bizarních obrazech, jakými jsou například „la tête rocailleuse de pralines“ („kotrbatá hlava z pralinek“), „les dents qui reculent“ („couvající zuby“), „le baquet coché dans le ciel“ („dřez zavěšený na obloze“) nebo „la maison de peau humaine à balcon de phoques“ („dům z lidské kůže s tulením balkónem“) se jasně odráží surrealistická hravost, která přímo vybízí k „dalíovské“ vizualizaci. Ačkoli se pitoreskní spojení jako „hlava z pralinek“ nebo „tulení balkon“ mezi mrazivými výjevy écrits bruts vyskytují zřídka (pokud vůbec), nelze jim upřít vysokou míru poetičnosti. Henri Ey se možná z toho důvodu o surrealistických obrazech vyjadřuje jako o zázračném barokním světě, jehož „svůdnosti“ psychopatologická produkce ve většině případů vůbec nedosahuje.²¹¹

Z hlediska kompozice si vybraná pasáž klade za cíl vyjádřit euforickou náladu typickou pro první fázi onemocnění. Excitační stavy jsou zde zastoupeny nejen bohatou imaginací, nýbrž rovněž „inkoherencí“, „blokováním“, „perseverací“, „echoláliemi“, a „neologismy“. V následujících odstavcích bude postupně věnována pozornost všem pěti uvedeným jevům.

„Inkoherence“ v surrealistických textech zasahuje v mnohem menší míře syntakticko-gramatickou než logicko-sémantickou strukturu, a to především prostřednictvím zdánlivě nahodilé volby lexika a chaotické interpunkce, která v nich zpravidla bývá umístěna chybně, případně je vynechána úplně. Výjimkou je snad pouze závěr první věty „et de jour de fête“ („svátečního dne“), která působí nedokončeně jak v kontextu syntakticko-gramatickém, jelikož neobsahuje hlavní větné členy, ani se neváže k jiným vyšším jednotkám v souvětí, tak v kontextu logicko-sémantickém, jelikož ve zbytku souvětí nedisponuje zjevnou logickou návazností. Nedokončenost proto může být přisuzována buď „elipse“ (nedokončené výpovědi) neboli „blokování“ (prudkého přerušení myšlenkového toku), nebo „chybnému“ umístění interpunkčního znaménka. Zmíněná „chyba“ by se teoreticky dala napravit výměnou tečky za čárku, tedy napojením neúplné výpovědi na následující větu. Ta je ovšem, jak se v textu ukazuje, zakončena podobným, ne-li totožným způsobem: „et rouge d’apercevoir“ („červený na pohled“). Pokud bychom tedy chtěli výpovědi spojit v logický celek, museli bychom obě tečky nahradit čárkami: „[...] **et de jour de fête**, en me bouchonnant avec le général des Thermopyles lancé sur un tricycle et rouge d’apercevoir, le baquet est coché dans le ciel par la Vierge immobile dans son tonneau.“

Uvedený postup by byl v pořádku v případě psychiatrické rekonstrukce chorobného myšlení, ovšem nikoli v případě analýzy poetického textu. Jak totiž upozorňuje Vincent Capt v souvislosti s texty Justine Python, subjektivní jazyk neoznačuje stejným způsobem,

²¹¹ Ey, Henri. *Op. cit.*, s. 146.

jako jazyk objektivní, jinými slovy normativní. Surrealistický jazyk je navzdory všemu jazykem básnickým, v němž inkoherece přestává plnit funkci symptomu – ať už reálného nebo simulovaného – ve prospěch uměleckého vyjádření neboli manýry. Capt proto v duchu čtenářsky orientované teorie uvádí, že to, co se zdá navenek inkohrentní a nelogické, je ve skutečnosti novým způsobem označování, které vyžaduje aktivní přístup vnímatele: „Je nutné znovuobjevit čtení, je nutné vytvořit nový náhled na tyto texty, takový, který by odhalil jejich – za normálních okolností stěží přístupný – způsob označování.“²¹²

Druhým prostředkem pro vyjádření excitace je „perseverace“, totiž setrvalé opakování slov či myšlenek, které je z psychiatrické perspektivy typické pro monománii. Vincent Capt uvedený psychiatrický termín nahrazuje vlastním, v mnoha ohledech výstižnějším termínem „serialita“, který podle autora na rozdíl od „perseverace“ vyjadřuje systematické a záměrné opakování. Jako příklad Capt opět uvádí text Justine Python: „**nousen a riens** fais de scandals **nous en ariens** debatars **nousen a riens** de batars **nous en ariens** comanders.“²¹³

Capt vysvětluje, že spojení „nousen a riens“ (nous on n'a rien)²¹⁴ nemá informační, nýbrž výhradně zvukovou a rytmickou hodnotu. Z toho důvodu řetězené výpovědi nejsou provázány tematickou posloupností s průběžným tématem (progression à thème constant), jelikož nedisponují tradičním dělením na téma a réma. Breton a Éluard dosahují podobného efektu zdánlivě nelogickým řetězením vedlejších vět vztažných a pravidelným opakováním vztažného zájmena que/qui: „La femme **que** voici un bras sur sa tête rocailleuse de pralines **qui** sortent d'ici sans qu'on y voie clair parce **que** c'est un peu plus de midi ici en sortant du rire dans les dents **qui** reculent à travers le palais des Danaïdes que je caresse de ma langue [...]“ Podobnou funkci mají nakonec i výše zmíněné nedokončené výpovědi „et de jour de fête“ („svátečního dne“) a „et rouge d'apercevoir“ („červený na pohled“).

„Echolálií“ a „neologismů“ v první části textu není mnoho. Tendence k opakování se zde projevuje pouze v případě jednotlivých slov, zejména pak v poslední větě „Dans la pensée de ma pensée la grande maison à maisons ouvrières dans la maison de peau humaine à balcon de phoques.“²¹⁵ Z hlediska neologismů je v úryvku přítomné snad pouze jedno neznámé transitivní sloveso „abletter“²¹⁶ ve větě „j'ablette les montagnes“ a neobvyklá

²¹² „Il faut réinventer une lecture, il faut faire réenoncer ces textes pour en découvrir les modes de signifier, sinon très peu accessibles a priori.“ Capt, Vincent. *Op. cit.*, s. 187.

²¹³ Dílo Justine Python (1879-?) je specifické tzv. vizuálními frázemi, grafickým spojováním slov a ojedinělým porušováním pravopisných norem. Viz Capt, Vincent. *Op. cit.*, s. 201

²¹⁴ Vincent Capt uvádí, že z celého korpusu textů Justine Python vyplývá, že „en“ v tomto kontextu opravdu označuje osobní zájmeno „on“. Viz Capt, Vincent. *Op. cit.*, s. 201.

²¹⁵ „V myšlence mé myšlenky velký dům s dělnickými domy v domě z lidské kůže s tulením balkónem.“

²¹⁶ Ablette (f), v češtině *ouklej obecná* (*Alburnus alburnus*), je malá stříbrná sladkovodní rybka žijící v Evropě. Viz Durandel, Pascal. *Příručka rybáře*. Přel. Pavel Dufka. Bratislava: Příroda, a.s., 1998, s. 236.

transpozice mezi slovními druhy, totiž převod substantiva „le boulanger“ („pekař“) na sloveso „se boulanger“ tvořící součást gerundia „en me boulangeant“ („zatímco se peč“).

Nutno podotknout, že zjevná inkoherece a nelogičnost je zdařilým výsledkem automatických a simulačních technik. Výpověď je přesto zbavena logiky pouze „na oko“, jelikož vnitřní struktura díla zůstává formálně a tematicky zpracovaná, nehledě na vysoký stupeň intertextuality, který do něj vnáší technika koláže. Forest se v této souvislosti o *Neposkvrněném početí* vyjadřuje jako o „kapesní poetické encyklopedii“, která v rámci několika zdánlivě nečitelných stran shrnuje Hegelovu filozofii, Rankovu psychologii a všechnu dostupnou vědu.²¹⁷

Kromě tématu duševní nemoci se v uvedeném úryvku opakovaně objevují motivy řecké mytologie. „le palais des Danaïdes“ („palác Danaoven“ či „Danaidek“) odkazuje k Danaovněm, padesáti dcerám libyjského krále Danaa, které byly za vraždu svých manželů odsouzeny Hermésem a Athénou k věčnému vlévání vody do bezdných nádob.²¹⁸ Je proto možné, že „petites filles qui pleurent“ („plačící dívky“) odkazují právě k odsouzeným dcerám, což by napovídalo skutečnosti, že text není plně zbaven ani tematické posloupnosti, jak bylo uvedeno výše. Podobně působí zmínka o generálu z Thermopyl²¹⁹ („le général des Thermopyles“), která sice primárně odkazuje k jedné z nejslavnějších starověkých bitev, nicméně význam samotného názvu řeckého města Thermopyly (řecky thermé = teplo, teplota) se formou hravé metonymie promítá do okolního lexika, ať už jde o neobvyklé sloveso „se boulanger“ („péct se“), nebo o barevné ladění spojení „rouge d'apercevoir“ („červený na pohled“). Jakkoli bylo výše uvedeno, že Breton s Éluardem dosahují podobného efektu jako Justine Python, ve skutečnosti se podstata jejich textů liší: při hlubší analýze Bretonova a Éluardova díla se ukazuje, že text není zcela osvobozen od tematické posloupnosti, pouze ji zdařile halí do zdánlivé sémantické inkoherece; simulace rozpadu myšlení se tak nakonec jeví jako zástěrka pro manýristickou enigmatičnost.

V poměrně krátkém úryvku nechybí ani odkazy na křesťanské náboženství. Jak již bylo řečeno v úvodu kapitoly, zmínka o Panně Marii v kontextu sbírky vyznívá značně teologicky, neboť „neposkvrněné početí Slova“ se neobejde bez adorované „ženy“, která je v „Eseji simulující progresivní paralýzu“ charakterizovaná slovy „ma grande femme adorée par toutes

²¹⁷ Forest, Philippe. Amas de certitude ou le livre de recommencement. In: Breton, A. – Éluard, P. *Op. cit.*, s. 13.

²¹⁸ Martin, René a kol. *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*. Přel. Věra Hrubanová a kol. Praha: Ewa Edition, 1993, s. 70.

²¹⁹ Bitva u Thermopyl (480 př. n. l.): střetnutí v řecko-perských válkách, kdy se Řekové postavili na odpor mohutnému perskému vojsku v Thermopylském průsmyku na hranicích severního a středního Řecka. Viz Marek, V.–Oliva, P.–Charvát, P. *Encyklopedie dějin starověku*. Praha: Libri, 2008, s. 463.

les puissances des étoiles“ („má převeliká ženo zbožňovaná všemi mocnými hvězdami“).²²⁰ Za povšimnutí v této souvislosti stojí poměrně častý výskyt tématu ženství, které je v analyzované pasáži zmíněno celkem čtyřikrát: „femme“ („žena“), „Danaïdes“ (Danaïdky), „petites filles“ (dívky) a „Vierge“ („Panna“). V kontextu fenoménu, který je možné souhrnně pojmenovat jako „kult ženství“, nelze přejít bez povšimnutí již zmíněnou červenou barvu evokující erotický podtext, stejně jako bizarní, pro zobrazovanou ženu téměř ponižující spojení „la Vierge immobile dans son tonneau“ („Panna znehybněná ve svém sudu“). Podobně je tomu v textu i s Bohem, který je zde zmíněn celkem dvakrát: „le jour de Dieu est arrivé“ („nastal soudný den“) a „dieu me fait des langues avec le pain“ („bůh mi dělá chlebové jazýčky“). Zatímco první věta znázorňující svítání či soudný den evokuje myšlenku znovuzrození, která, jak bylo uvedeno v úvodu podkapitoly, úzce souvisí se samotnou koncepcí sbírky, druhá věta představuje téměř jistě záměrnou provokaci. Jde o podobný typ koláže, jaký byl užít v případě názvu „Jugement originel“ („Prvotní soud“), pouze o něco bizarnější: spojení zde probíhá mezi tradičním křesťanským symbolem – chlebem²²¹ – a slavnou pochutinou „langues de chat“ („kočičími jazýčky“). S teologickou tematikou je tak odkryta další manýra surrealistických textů, smysl pro ironii, místy hraničící s tzv. tyronií, termínem, kterého užívá francouzský filozof a esejista Alain Finkielkraut v souvislosti s „tajuplným úšklebkem, který čtenáře udržuje v neustálém napětí“.²²²

- (2) „L’x exaspaltère le feu de Seltz. Batavoir et roulètre en devise de queue de rat décorent supertin l’Oniphonalgérianglaise. Je comme à commercer de comment c’est toi. Mais oui c’est moi. Equivoque jouh dir d’enner le sistèle.“²²³

Prostřední část textu zřetelně kopíruje druhou vývojovou fázi nemoci: četnost neologismů, echolálií a inkoherece prudce stoupá a smysl výpovědi se pomalu vytrácí. Přesto se překvapivě zdá, že za rostoucím „galimatyášem“ se skrývá jasná syntaktická struktura, paradoxně o mnoho jasnější, než v prvním úryvku. První věta „L’x exaspaltère le feu de Seltz“ má jasně definovaný podmět „l’x“, přísudek „exaspaltère“ a předmět přímý „le feu“. Neologismy a echolálie zde vykazují vysokou míru vynalézavosti, která – jak bylo již několikrát řečeno – netvoří součást podstaty nemoci. Grafická podoba písmene x,

²²⁰ Breton, A. – Éluard, P. *Op. cit.*, s. 48.

²²¹ Ve Starém zákoně Bůh obdařil hladovějící izraelský lid na poušti „chlebem z nebe“, tzv. *manou*. V Novém zákoně se *chléb* stal symbolem těla Kristova. *Chléb* je tak dodnes křesťany považován za symbol věčného života. Viz. Novotný, Adolf. *Op. cit.*, s. 238.

²²² Finkielkraut, Alain. *Ralentir: mots-valises* ! Paris: Éd. du Seuil, 1979, s. 40.

²²³ Breton, A. – Éluard, P. *Op. cit.*, s. 56.

foneticky realizovaného jako *ix*, ve své podstatě zdvojuje první slabiku následujícího slova, čímž vytváří skrytý efekt ozvěny. Složené slovo „l’Oniphonalgérianglaise“ představuje koláž výrazů „phon“ („jazyk“), „algérien“ („alžírský“) a „anglaise“ („anglická“ či „Angličanka“); zbývající „oni“ je foneticky blízké například latinskému prefixu „omni“ (všechno). V tomto případě se o skutečném významu můžeme pouze přít a stěžít se shodneme, ať už jde o „alžírskou Angličanku hovořící všemi jazyky světa“ či o kohokoli jiného. Důležitá zůstává pouze skutečnost, že si surrealistický text na rozdíl od textu duševně nemocného jedince v pokročilém stádiu nemoci zachovává kreativitu, hravost, tajuplnost a smysl pro humor.

- (3) „U vraïli ouabi bencirog plaïol fernaca gla...lanco. U quaïon purlo ouam gacirog olaïama oual, **u** feaïva zuaïaïlo, gaci zulo. Gaci zulo plef. U feïava oradarfonsedarca nic olp figilê. U elaïaïpi mouco drer hôdarca hualica-siptur. Oraadar-gacirog vraïlim... **u** feaïva drer kurmaca ribag nic javli.“²²⁴

V závěru text graduje do stádia pomyslného rozkladu jazykového systému, jinými slovy do stádia glosolálie, které jsou nejen v pojetí surrealistů, nýbrž rovněž futuristů a dadaistů,²²⁵ na rozdíl od autentických promluv psychotiků „tvarované“, tedy záměrné.²²⁶ Za povšimnutí stojí například více či méně pravidelné členění textu na menší rytmické úseky, všechny uvedené hláskou „u“. Například úsek „**u** feaïva zuaïaïlo, gaci zulo. Gaci zulo plef“, který by se dal schematizovat jako /-.../-.../-.../-.../-/, vykazuje z rytmického hlediska podobnost s úsekem „**u** feaïva drer kurmaca ribag nic javli“, v jehož případě by schéma vypadalo /-.../-.../-.../-/.²²⁷ Ani zvukomalebnost se v textu nejeví náhodná: omezený počet souhlásek, stejně jako vysoký kumul samohlásek v autentických glosoláliích zdaleka není pravidlem. Příhodnějším termínem pro zvolenou formu vyjádření by proto v tomto případě mohly být například „scaty“, způsob jazzového vokálního projevu, který nahrazuje konkrétní text desémantizovaným spojením zvukomalebných slabik; interpret se tak odpoutává od přízvuků a délek slov a získává obdobný výrazový potenciál, jaký mají jazzoví instrumentalisté.²²⁸

²²⁴ Breton, A. – Éluar, P. *Op. cit.*, s. 56.

²²⁵ Ruští futuristé v rámci tzv. „teorie inspirovaných slov“ studují a následně vkládají do básní glosolálie některých náboženských sekt, stejně jako magické formule sibiřských šamanů a mágů. Viz Fauchereau, Serge. *Expressionisme, Dadaïsme, Surréalisme et autres Ismes*. Paříž: Denoël, 1976, s. 116.

²²⁶ Tím nejsou myšleny glosolálie art brut, které mohou být stejně tak užívány k estetickému záměru.

²²⁷ Jelikož jde o „neznámý jazyk“, neexistují ani pravidla rozložení přízvuků. Uvedené schéma je proto ryze subjektivní a nemůže být považováno za obecně platné.

²²⁸ Wasserberger, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I*. Praha: Supraphon, 1980, s. 333.

Jak již bylo řečeno, za zdánlivou inkoherenci a nelogičností textu se skrývá hluboká estetická propracovanost, která psychiatrický námět přirozeně přesouvá do oblasti literárního manýrismu, v němž jsou glosolálie, echolálie, inkoherence a neologismy pouhým prostředkem ozvláštnění. Jakkoli Breton prohlašuje, že jde o klinicky věrné texty, je nutné podotknout, že efektu psychiatrického šílenství (mánie) nedosahuje: „svůdná rozmarnost“ surrealistického šílenství totiž nemá nic společného s fyzickou závratí a lhostejností k estetickým kvalitám, kterou textům propůjčuje reálná psychóza.

3.2 Jeanne Tripier: médium, které se brání

Osud jedné z nejvýznamnějších představitelek art brut je úzce spjat s několika významnými postavami, bez jejichž přičinění by autorka patrně nikdy nebyla objevena; s psychiatry Gaëtanem Gatianem de Clérambaultem a Henri Beaudouinem na jedné straně a s Jeanem Dubuffetem na straně druhé.

Roku 1947 během návštěvy Maison-Blanche Dubuffet obdrží od doktora Beaudouina tašku, v níž je vměstnáno kompletní dílo Jeanne Tripier, které vzniklo v období pouhých tří nebo čtyř let: více než padesát výšivek a krajek, čtyři sta kreseb a kolem dvou tisíc hustě popsaných stran.²²⁹ Oslněn „nenuceností, lahodným jazykem, zázračnou představivostí a myslí obdivuhodně zbavenou jakýchkoli zábran“,²³⁰ Dubuffet ještě téhož roku uspořádá ve sklepe Galerie Drouin výstavu výšivek a o dva roky později spolu s dalšími dvěma sty díly vybranými Společností art brut (Compagnie d'art brut) rovněž výstavu kreseb a textů. Nadšení vyvolají zejména tzv. mediumnické výšivky (obr. 3), které jsou dodnes střídavě vystavovány ve Francii a Švýcarsku.²³¹

„Jeanne výšivkárka“ či „Jeanne Tri“, jak ji dnes mnozí nazývají, se narodila roku 1869 v Paříži. Navzdory úsilí, které Dubuffet vynaložil k nalezení alespoň základních biografických indicií vedoucích k období autorčina dětství a dospívání, je prvních dvacet let jejího života zahaleno tajemstvím. Vysvětlení této skutečnosti podává sama autorka v jednom ze svých „sdělení“ („messages“), v němž uvádí: „všechny naše rodokmeny shořely“ („tous nos arbres généalogiques ont été brûlés“). Psychoanalytička a psychiatřička Lise Maurer v monografii *Le „Remémorier“ de Jeanne Tripier (Vzpomínka na Jeanne Tripier, 1999)*

²²⁹ „Un sac renfermant un entassement serré de broderies, dessins et écrits qui avaient été par chance – par oubli certainement – préservé de la destruction.“ Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous les écrits suivants I*. Paříž: Gallimard, 1967, s. 12.

²³⁰ „sa désinvolture, son langage savoureux, son imagination si merveilleusement entraînée, sa pensée si admirablement débarrassée de tout frein“ *Le „Remémorier“ de Jeanne Tripier: travaux d'asile*. Ramonville Saint-Agne: Erès, 1999, s. 9.

²³¹ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 7.

v této souvislosti dodává, že v dobách Komuny, tedy kolem roku 1871, v pařížských archivech opravdu došlo k rozsáhlému požáru, který způsobil ztrátu až dvou třetin archivních materiálů.²³² Období dospělosti je v tomto ohledu o něco transparentnější. Roku 1900 Tripier adoptuje tehdy pětiletého Gustava Bauma, syna jistého Američana Josepha Bauma, s nímž pravděpodobně nějakou dobu žila a který ji nakonec opustil. Příštích dvacet let autorčina života působí vcelku nenápadně: přes den pracuje v Palais de la Nouveauté, v jednom z prvních pařížských obchodních domů, večer se pak vrací do malého bytu na Montmartru, který sdílí se svým adoptivním synem. Z korespondence vedené mezi Jeanne, jejím bratrem Alphonsem a notáři v letech 1915–1925 je zřejmé, že v rodině Tripier v uvedeném období dochází k sourozeneckým sporům. Roku 1915 totiž umírá teta z matčiny strany Léocadie Poncin, která po sobě zanechává dědictví náležící neteřím a synovci, tou dobou jediným žijícím příbuzným. V lékařské zprávě z doby těsně po autorčině internaci stojí: „Roku 1915, přesvědčení o velkém dědictví, progresivní, hrozí internace.“²³³ Je proto zřejmé, že autorčino přesvědčení o velkém dědictví je okolím považováno za projev tzv. megalománie, která je v psychiatrii definována jako „mylné přesvědčení o vlastní velikosti, moci, významu apod. [které] bývá příznakem některých psychických chorob, mánie, schizofrenie, nebo je součástí psychopatie.“²³⁴ Zároveň je pravděpodobné, že právě toto chování vede roku 1934 k její hospitalizaci v pařížském léčebném ústavu Sainte-Anne, jakkoli dle výše uvedené zprávy Tripier nepředstavuje žádné riziko pro své okolí. Dalším možným důvodem, který Maurer uvádí, je nedostatek financí: krátce před internací je totiž v té době nezaměstnaná Tripier vyhozena z montmarského bytu – pravděpodobně z důvodu nezaplaceného nájmu; v této souvislosti se proto nabízí možnost, že za internací stojí majitelé bytu, slečna Moineau a pan Morin. Svědectví blízkých přátel Antonina Artauda, který je ve stejné době a z podobně pochybných důvodů umístěn do ústavu v Rodez, této hypotéze nahrává. Paule Thévenin v již zmíněném dokumentárním snímku *Skutečný příběh Artauda le Mómo* uvádí, že nedostatek financí a jistá výstřednost byly ještě ve třicátých letech dostatečným důvodem k internaci:

„Upřímně řečeno, Artaud neměl být nikdy internován. Mohl dost dobře žít jako spousta lidí, o nichž se říká, že jsou trochu zvláštní [...] jediným problémem bylo, že neměl peníze [...] jeho internace byla podmíněna úředním rozhodnutím, tedy administrativou, která stanovuje, že nemocný internovaný úředním rozhodnutím

²³² Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 16.

²³³ „En 1915, conviction d'un gros héritage, processivité menacée d'internement.“ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 16.

²³⁴ Vokurka, Martin – Hugo, Jan. *Velký lékařský slovník*. In: lekarske.slovniky.cz [online] Praha: Maxdorf, 2010. Dostupné z: <http://lekarske.slovniky.cz/pojem/megalomanie>

může být propuštěn pod podmínkou, že jej lékař prohlásí za schopného žít „venku“, přičemž je rovněž nutné, aby jej rodina materiálně zajistila.“²³⁵

Vzhledem k tomu, že jediný blízký člověk Tripier, adoptivní syn Gustav Baum, je v té době rovněž nezaměstnaný, autorka nemá jedinou naději na propuštění. Artaudova pozice je v tomto ohledu o něco šťastnější. Francouzská literární kritička a autorova dlouholetá přítelkyně Marthe Robert ve stejnojmenném dokumentárním snímku uvádí, že potřebné finance k Artaudovu propuštění vynesla aukce děl, které pro tento účel poskytla celá řada známých pařížských umělců, jmenovitě například Pablo Picasso či Henri Matisse.²³⁶ Jakkoli se Artauda podařilo z nelidských podmínek ústavu v Rodez vysvobodit, jeho zdraví bylo po deseti letech internace natolik podlomené, že za dva roky po návratu zemřel.

Vraťme se ovšem k samotné Tripier. Poslední možnou příčinou internace, která se se dvěma výše uvedenými příčinami nijak nevylučuje, je autorčin zájem o tzv. nadpřirozeno. Kolem roku 1928 – pravděpodobně vlivem osobní i finanční krize – se autorka začíná angažovat v tehdy početných spiritistických kruzích. Brzy nato nabyde přesvědčení, že je ztělesněním Jany z Arku neboli „médiem první potřeby“ („médium de première nécessité“) a právě na ní závisí osud celé Francie. Výstřední chování Tripier pak vyvrcholí s dopisy určenými nejružnějším politickým představitelům, v nichž autorka varuje před chystaným spiknutím proti Francii.²³⁷

Současně s Tripier ve Francii působí hned několik médií, která se ztotožňují s misí Jany z Arku: slavná objevitelka „marťanštiny“ Hélène Smith, dále Henriette C., která v transu mluví ve verších a Marcelle, jejíž specifický styl psaní – „schizografie“²³⁸ – učaruje především francouzskému psychoanalytikovi Jacquesu Lacanovi. Nejznámější ze třech uvedených jmen je pravděpodobně Hélène Smith, nazývaná také „ženevskou hvězdou

²³⁵ „A vrai dire, Artaud n'aurait jamais du être interné. Il aurait pu très bien vivre comme beaucoup de gens dont on dit qu'ils sont un peu étranges [...] le seul problème c'était qu'il n'avait pas d'argent [...] il avait été interné d'office, c'est une particularité administrative qui est telle que pour sortir malade qui est interné d'office, il faut que le médecin dise qu'il peut vivre à l'extérieur mais il faut aussi que sa famille se charge de sa vie matérielle.“ Mordillat, G.–Prieur, J. *Op. cit.* Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yn-lvqV36jg>, čas 15:46.

²³⁶ Tamtéž, čas 17:26.

²³⁷ Chování, které by se dalo klasifikovat jako tzv. „spasitelský syndrom“ mimochodem u tvůrců art brut není výjimkou. Pouze v Čechách se díky vydavatelské činnosti Jaromíra F. Typlta dostalo do povědomí veřejnosti několik „spasitelů“, mezi nimi například nedávno zesnulý „bouřkolog“ Zdeněk Košek, který věřil, že má na svědomí veškeré světové dění; od počasí až po globální problémy lidstva. Viz Košek, Zdeněk. *Jak se dělá počasí*. Liberec: Fokus Myklub, 2001.

²³⁸ Lacan, Jacques. *Écrits inspirés: Schizographie. Premiers écrits sur la paranoïa*. Paříž: Le Seuil, 1975, s. 379–380.

spiritismu“,²³⁹ která vejde do povědomí široké veřejnosti zejména díky románu psychologa Théodora Flournoy *Des Indes à la planète Mars (Z Indie na planetu Mars, 1900)*.²⁴⁰ Kniha čtivou formou líčí zážitky z Hélèniných astrálních cest: dobrodružství začíná v Indii patnáctého století, kde se Smith stává princeznou, pokračuje jejím převtělením do Marie Antoinetty a končí návštěvou Marsu a objevením martʼanského jazyka.²⁴¹ Podle svědectví samotného autora jednotlivé kapitoly románu vznikají přímo během seancí: Smith ve změněném stavu vědomí sděluje, co právě prožívá, zatímco Flournoy vše pozorně zapisuje, třídí a následně vkládá do předem promyšlené kompozice románu. Postupy, kterých Flournoy a Smith užívají, až podezřele připomínají Bretonovu a Éluardovu techniku, o níž byla řeč v předchozí kapitole. V předmluvě románu Flournoy vysvětluje: „Základní dějová linie a klíčová místa scén, které se mají odehrát, jsou stanoveny předem, ale detaily jejich provedení a jejich zdobení cele vyplývají z nahodilých okolností.“²⁴²

Tato shoda jistě není náhodná: surrealisté Hélène Smith nejen znají, dokonce ji obdivují a je docela dobře možné, že jim zmíněný román slouží jako zdroj inspirace. Mnozí odborníci jsou přesto vůči Hélène Smith nedůvěřiví a nezřídka ji podezřívají ze simulace: ve srovnání s ostatními médii, která mívají tendenci své „cesty“ prožívat v soukromí – s papírem, tužkou či jiným němým nástrojem v ruce – je totiž Smithin excentrismus překvapující. Maurer v této souvislosti zdůrazňuje, že „pro Jeanne Tripier, samotářku, je situace úplně jiná. Během svých komunikací nevyhledává podporu ‚matracového publika‘. Samozřejmě bývá přítomen lékař, který se o ni ovšem příliš nezajímá. Ani námět nemá. Je sama sobě osobním tajemníkem.“²⁴³

Nakonec i zmíněná „martʼanština“, neznámý jazyk, který se stává předmětem zájmu strukturalistů v čele s Ferdinandem de Saussurem, se ukazuje jako pouhá „parodie francouzštiny“ s dokonalou syntaxí doplněnou neexistujícím lexikem. Ani v tomto případě nelze přejít bez povšimnutí shodu, kterou vykazuje Smithina „martʼanština“ s Bretonovými a Éluardovými glosoláliemi, které, jak bylo ukázáno výše, svou strukturou a rytmickým členěním připomínají spíše desémantizovanou francouzštinu než autentickou promluvu psychotika. Thévoz tuto neschopnost odpoutat se od tradiční syntakticko-gramatické struktury považuje – s ohledem na obecný odpor surrealismu vůči jakékoli formě konvenčního

²³⁹ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 29.

²⁴⁰ Flournoy, Théodore. *Des Indes à la planète Mars: Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*. Paříž: Le Seuil, 1983.

²⁴¹ Flournoy, okouzlený novým jazykovým materiálem, „martʼanštinu“ nejen zaznamenává, nýbrž dokonce plně rekonstruuje celý systém, včetně abecedy a pravopisu. Viz Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 31.

²⁴² „La trame générale, les grandes lignes et les points saillants des scènes qui se dérouleront sont fixés au préalable, mais les détails d'exécution et les broderies accessoires dépendent entièrement au hasard des circonstances.“ Flournoy, Théodore. *Op. cit.*, s. 83.

²⁴³ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 33.

vyjadřování – za absurdní. O surrealismu stejně jako o celé avantgardě z toho důvodu hovoří jako o „pseudo-vědecké“ a „pseudo-filozofické“ přetvářce: „Umělci 20. století vesele rozkládají systém zobrazování užívaný již od dob renesance, ale stále věří na gramatiku a na reprezentativnost lingvistických znaků.“²⁴⁴

Jak vyplynulo z předcházejících odstavců, 4. října 1934 je autorka internována v pařížském psychiatrickém ústavu Sainte-Anne, kde je svěřena do péče výše zmíněného renomovaného psychiatra Gaëtana Gatiana de Clérambaulta. V kontextu této práce je záhodno zmínit, že Clérambault pečuje o další z hlediska literatury významné ženy; Bretonovu Nadju, Lacanovu Marcelle a Bousquetovu Aimée.²⁴⁵ Pobyt v Sainte-Anne ovšem netrvá dlouho; pacientka je po několika dnech převezena do ústavu Maison-Blanche v Neuilly-sur-Marne nedaleko Paříže, kde setrvává v péči psychiatra Henriho Beaudouina až do své smrti roku 1944.

9. května roku 1935, v den oslav výročí smrti Jany z Arku, Tripier začíná psát. Z prvního sdělení se dozvídáme, že kontakt s nadpřirozenem autorka navázala již 11. července 1927,²⁴⁶ tedy sedm let před internací, když se setkala s hlasem, který charakterizuje přívlastkem „gutturale“ („hrdelní“):

„Il t'avait demandé de devenir sa maîtresse ...

Et depuis ce jour-là ! vous entendiez le son

de ma Voix Gutturale. –

Vous ne pouviez plus vous détacher de moi

Je suis mort huit jours après; –

Je vous montrais que j'étais Jésus des Miracles.“²⁴⁷

Nedlouho poté Tripier obdrží dvě klíčová sdělení: „Ouvre-moi ta porte“ („Otevři mi dveře“) a „Près du cimetère un homme t'attend“ („Nedaleko hřbitova na tebe čeká muž“).²⁴⁸ Autorka uposlechne nařízení a v určený den se nedaleko hřbitova opravdu setká s „Ježíšem Zázraků“ neboli s mužem jménem Evžen,²⁴⁹ který sám sebe prohlásí za jejího „osobního vůdce“. Vše naznačuje, že počátek literární aktivity Jeanne Tripier se odvíjí právě

²⁴⁴ Thévoz, Michel. *Détournement d'écriture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989, s. 10.

²⁴⁵ Clérambault se mimo jiné aktivně účastní sporu mezi Bretonem a psychiatry. Zastává v něm stanovisko, že „surrealisté jsou pouhými obsedanty a pochybovači“, kteří jsou duševně nemocní. Maurer, Lise. *op. cit.*, s. 26.

²⁴⁶ Mimo jiné jde rovněž o den svátku Nanebevstoupení Páně: odtud asociace se spojeními „zemřel jsem“, „zjevil jsem vám, že jsem byl Ježíšem Zázraků“

²⁴⁷ „Požádal tě, aby ses stala jeho milenkou ... A od toho dne! jste slyšela zvuk mého Hrdelního Hlasu. – Už jste se ode mě nemohla odtrhnout Zemřel jsem osm dní poté; – Zjevil jsem vám, že jsem byl Ježíšem Zázraků.“ Tripier, Jeanne. *Premier Cahier: de l'ordre des messages, mai 1935*, s. 20.

²⁴⁸ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 23.

²⁴⁹ Postavy autorčina fikčního světa se často navzájem prostupují, proto mohou mít tzv. dvojí identitu, totiž být Ježíšem Zázraků a Evženem zároveň.

od této zkušenosti z roku 1927. Zároveň je zřejmé, že Tripier nezačíná psát ze své vlastní vůle, nýbrž „z vůle diktátora“; není proto svobodnou tvůrčí bytostí ve smyslu, v němž je obecně chápán autor, nýbrž „médiem“ či „automatem“. Maurer výstižně dodává, že v souvislosti s literární aktivitou Tripier nelze hovořit o poklidném přepisování „nebeských vzkazů“: dva tisíce popsaných listů se podobá spíše hektickému záznamu nespočtu „mluvených myšlenek“, které – zbavené veškeré autocenzury – v mnohém připomínají zběsilé gesto „work in progress“.²⁵⁰

Není proto divu, že v oblasti rozmanité psychopatologické produkce se zájem surrealistů obrací právě k mediálnímu umění a literatuře. Přesto by bylo mylné domnívat se, že surrealistický a mediální automatismus představují totožný fenomén, neboť mezi oběma zmíněnými existuje zásadní rozdíl: zatímco v surrealismu diktuje a zapisuje jediná osoba, v mediálním automatismu diktát přichází z vnějšku. Breton se z toho důvodu o mediálním psaní vyjadřuje jako o „srdcervoucí spiritistické literatuře“ podléhající „exogennímu diktátu“.²⁵¹ Paule Thévenin v této souvislosti příznačně poznamenává, že „vnitřní diktát“ surrealistického automatismu dodává surrealistickému psaní jistý stupeň narcismu, který texty činí divácky atraktivními:

„V automatickém psaní jsme zároveň objektem a subjektem, diktovaným a diktátorem, pasivním a aktivním, rukou, pro niž psát znamená poslouchat impuls a samotným impulzem, který ruku nutí psát. Lze předpokládat, že potřeba podobného způsobu vyjádření vychází z prvotního impulsu, zapomenutého, potlačeného a z podvědomé vzpomínky narcistického uspokojení, z možnosti být zároveň objektem, který přijímá potěšení a subjektem, já, schovaným, ale přesto přítomným.“²⁵²

Toto psychoanalytické stanovisko rovněž nabízí vysvětlení častého pocitu, který écrits bruts vyvolávají ve čtenářích, totiž pocitu znepokojení, často až fyzické nevolnosti. Texty totiž trpí vysokým stupněm odcizení („aliénation“)²⁵³ autora od vlastního subjektu, tím pádem rovněž akutním nedostatkem zmíněného narcismu. Jakkoli se proto Bretonův obdiv k „narcistní“ Héléne Smith může na první pohled jevit absurdní, v kontextu úzkosti, kterou

²⁵⁰ Maurer, Lise. *Op.cit.*, s. 93.

²⁵¹ Breton, A. Le message automatique. In: *Minotaure*, č. 3–4, 1933, s. 55–56.

²⁵² „Dans l'écriture automatique, on est en même temps objet et sujet, le dicté et le dicteur, le passif et l'actif, la main pour qui écrire c'est obéir à une pulsion et cette pulsion même qui pousse la main à écrire. On peut supposer que la pratique d'un tel mode d'expression vient d'une première pulsion, oubliée, refoulée et du souvenir inconscient de la satisfaction [...] narcissique, d'avoir pu être à la fois l'objet qui reçoit le plaisir et le sujet, le moi, caché mais malgré tout présent.“ Thévenin, Paule. L'automatisme en question. *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste. op. cit.*, s. 55.

²⁵³ V této souvislosti je důležité připomenout, že ve francouzštině bývá duševně nemocný označován jako „aliéné“, tedy „odcizený“.

ono odcizení tzv. pravých écrits bruts ve čtenářích vyvolává, působí zájem o „ženevskou hvězdu spiritismu“ jako vcelku elegantní únik od reality.

Stejně tak není náhodou, že Breton v souvislosti s demystifikací automatického idealismu redefinuje „čistý psychický automatismus“ jako „automatické sdělení“, žánr, který ve svých textech užívá Tripier jako formální útvar specifický administrativním, místy až telegrafickým stylem a v podstatě nulovou subjektivitou. Změna terminologie je v tomto případě příznačná: jako by byl jejím prostřednictvím surrealistický idealismus – reprezentovaný narcistním automatismem Hélène Smith – nahrazen reálným, tedy „odcizeným“ automatismem Jeanne Tripier.

Nicméně, jak upozorňuje Maurer, ani automatismus Tripier nelze považovat za konstantní veličinu, neboť se neustále vyvíjí. V letech 1935–1937, kdy autorčina literární aktivita dosahuje nejvyššího stupně produktivity, dochází vlivem proměny jejího subjektivního nazírání světa k formální i tematické transformaci samotných textů. Tato proměna subjektivity pramení z pomyslného transferu mezi dvěma životními fázemi, totiž mezi odmítáním internace a jejím následným přijetím. Zatímco první fáze se odehrává ve znamení touhy po vysvobození z Maison-Blanche, která je doprovázena bezmeznou oddaností hlasům, jejím jediným „komplicům“, v druhé fázi dochází k znovunalezení vlastní identity a s ní i k popření autority nadpřirozeného diktátu. Jak již bylo nastíněno, zmíněný transfer nezasahuje pouze osobní rovinu, nýbrž rovněž rovinu tvůrčí. Z toho důvodu bude vývoj autorčiny subjektivity a jeho vliv na proměnu samotného textu v centru dění závěrečné analýzy, přičemž jednotlivé fáze proměny zprostředkují možnost nahlédnout do procesu tzv. anti-automatizace tvorby, o níž bylo v souvislosti s teorií „uchopení šílené myšlenky“ Antonina Artauda pojednáváno v druhé kapitole této práce.

První část analýzy nazvaná „Psychiatrické šílenství: psychický automatismus a estetika šílenství“ představí několik sdělení z prvního období tvorby v letech 1935–1936. Pozornost bude věnována zejména estetickému rozměru textů, které, jakkoli jsou prozatím v zajetí nemoci, naznačují originalitu a předznamenávají budoucí touhu vymanit se „šílenému stereotypu“. Následující část s názvem „Umělecké šílenství: mánie se transformuje v manýru“ bude naopak sledovat druhou fázi autorčiny tvorby, tedy rok 1937, který se vyznačuje celkovým uvolněním a záměrnou estetizací. Obě zmíněné části budou disponovat výchozími texty značenými čísly (1) a (2), z nichž bude analýza čerpat průběžně. Ostatní uvedené texty poslouží pouze jako ilustrace konkrétních argumentů.

3.2.1 Psychiatrické šílenství: psychický automatismus a estetika šílenství

Výchozí text první části analýzy nadepsaný datem 9. května 1935 představuje jedno z prvních sdělení, které Jeanne Tripier zaznamenává. Zároveň jde o pomyslný úvod do autorčina světa:

- (1) „C'est le temps des arbres généalogiquement brûlés, le temps de la brisure et du désastre. Sans borne et sans limite. La terre en difformité, glisse sur ses pivots. Excès de jouissances, douleurs, blessures du corps ou sensations voluptueuses alternent. Odeurs nauséabondes et parfums de rose. Dans l'opposition du pur et de l'impur, non dialectisé jusqu'au corps en putréfaction. Corps en souffrance, martyr de l'inconscient. C'est un bal continu de visiteurs qui viennent en son cerveau comme en un appartement, toutes portes ouvertes. Entrée en scènes incessantes. Elle est tenue de les identifier. Outre, Napoléon Fort Turq, Jean de Lumière, et Zibodandez l'homme au grand ZZ, ses doubles masculins, Xionne, le roi de la lune et Béglose, mais aussi Joséphine de Boarhnais, bien d'autres encore. Excès de nomination. C'est le temps des arbres généalogiques brûlés. Elle est AGENAIRE. Néologisme qui induit la prescription d'écrire, un livre scientifique: le Roi des Astres. Elle est écrivaine. La preuve en est une boule près de l'auriculaire. Inscription dans le corps par défaut. Pour la première fois, l'évocation de l'histoire s'ébauche: le prénom de Madeleine apparaît. Jeanne ressent au genou les blessures de Madeleine. Le Rendez-vous n'était que simple invitation au restaurant. L'échec de la mission, précédant l'internement, est reconnu.“²⁵⁴

Spálený rodokmen, o němž bylo pojednáno výše, neodkazuje pouze k historické události, nýbrž symbolizuje autorčin momentální psychický stav; pocity odcizení, anonymity a ztráty vlastní identity. Od začátku je zřejmé, že Tripier není v pozici režiséra vlastního vyprávění, nýbrž v pozici anonymního diváka či pozorovatele. Skutečným režisérem a scénografem je alespoň v první fázi tvorby nemoc.

Tzv. stopy nemoci se promítají do všech rovin textu; počínaje syntakticko-gramatickou strukturou a lexikem, obsahovým sdělením konče. Jako důkaz tohoto tvrzení může posloužit skutečnost, že téměř všechny écrits bruts sdílí určitý počet specifických formálních a obsahových prvků, které lze shrnout do pěti kategorií: torzovitost, rozpolcenost, megalománie, fyzicko a odcizení. Na základě těchto pěti kategorií v následujících odstavcích podnikneme analýzu prvního výchozího textu.

Torzovitost se v případě uvedeného textu týká zejména syntaxe, která se vyznačuje kumulem nominálních frází typu „excès de nomination“ („přemíra pojmenování“) či „odeurs nauséabondes et parfums de rose“ („nechutné zápachy a vůně růží“). Jakkoli se absence sloves a determinantů na první pohled může zdát nežádoucí, svým způsobem se podílí

²⁵⁴ Tripier, Jeanne. *Premier Cahier: de l'ordre des messages, mai 1935*. Corbières: Harpo &, 1999, s. 22.

na stylistické nezaměnitelnosti: zbavuje sdělení „reálné“ informační hodnoty a samotný text posouvá do oblasti metajazykové neurčitosti. Breton v souvislosti s Artaudovými texty říká: „Místo, na nějž mě Artaud uvádí, na mě pokaždé působí jako abstraktní místo, zrcadlový sál [...] Je to prostor trhlin a elips, v němž osobně přestávám být schopen komunikovat s nesčetnými věcmi, které se mi navzdory tomu líbí.“²⁵⁵ „Trhliny“, o nichž Breton hovoří, v případě Tripier nezasahují pouze syntax, nýbrž užitě lexikum: „brisure“ („trhlina“), „brûlé“ („spálený“), „difformité“ („deformita“), „blessure du corps“ („tělesné zranění“). Jednotícím prvkem uvedených termínů je narušená struktura, která může svědčit o přímém zásahu nemoci. Šílenství, jak říkal významný německý filozof Friedrich Hegel, totiž není ničím jiným než narušením „zdravé“ promluvy.²⁵⁶ Inklinace tvůrců art brut k deformaci či narušování tak představuje obecný jev, který nezasahuje pouze jazykový projev, nýbrž veškeré formy vyjadřování. Typickým příkladem je záliba v kolážích či tzv. poznámkování; aktivita, která se v hojné míře vyskytuje v díle výše zmíněného představitele českého art brut Zdeňka Koška, spočívá ve vkládání nejrůznějších – často provokativních či vulgárních – komentářů a kreseb do novinových článků.²⁵⁷ Fascinace narušenou strukturou se promítá rovněž do užitých technik: nikoli náhodou se v art brut často vyskytuje krajka a výšivka, kterou si kromě Tripier oblíbila řada tvůrců, jmenovitě například italská autorka Melina Riccio (obr. 4).²⁵⁸ Obecně lze proto říci, že estetika vlastní šílenství je estetikou narušování ucelené struktury, ať už jde o strukturu jazyka, kresby (případně malby) či hmotného materiálu (obr. 5.).

Dalším charakteristickým rysem écrits bruts je rozpolcenost, která bývá psychiatry tradičně kladena do souvislosti s bipolární poruchou.²⁵⁹ V analyzovaném textu jsou

²⁵⁵ „Le lieu où Artaud m'introduit me fait toujours l'effet d'un lieu abstrait, d'une galerie de glaces. [...] C'est un lieu de lacunes et d'ellipses où personnellement je ne trouve plus mes communications avec les innombrables choses qui malgré tout me plaisent.“ Breton, A. *Entretiens*. *Op. cit.*, s. 113.

²⁵⁶ Hegel, G.W.F. *Malá logika (Encyklopedie filozofických věd, 1. díl)*. Přel. Jaromír Loužil. Praha: Svoboda, 1992, s. 176.

²⁵⁷ Košek, Zdeněk. *Jak se dělá počasí*. Fokus Myklub: Liberec, 2001.

²⁵⁸ Melina Riccio (narozena 1951): matka tří dětí, původním povoláním švadlena. V roce 1983 vystavovala na mezinárodním veletrhu kolekci domácího vybavení a byla zděšena setkáním se zákazníky, kterým nešlo o nic jiného než o peníze. Tento střet jí odhalil „zkaženost dnešního světa zaměřeného jen na zisk“ a postupně ji uvrhl do deprese tak hluboké, že vyústila v hospitalizaci. V ústavu požádala Boha o radu. Tu vzápětí rozpoznala v podobě odhozeného nahnilého jablka, s nímž pocítila spřízněnost jak na základě svého křestního jména Melina (mela znamená italsky jablko), tak na základě dojmu, že i ona sama je „zpola dobrá a zpola zkažená“. Spálila své úspory a vedena Bohem odešla od rodiny hledat pravdu. Začalo tím pro ni dlouhé období útrap, prokládané pobyty v ústavu. Od té doby putuje po Itálii a šíří poselství o lidské pospolitosti. K tomu jí slouží prostředky všeho druhu, jako například graffiti, výšivky a poezie. Viz Fol, Carine. *Op. cit.*, s. 167.

²⁵⁹ Tzv. bipolární afektivní porucha: původně maniodepresivní psychóza; bipolární cyklotymní onemocnění, při němž se střídají fáze depresivní, melancholické s fází manickou, případně s obdobím normální nálady. Viz Hartl, P.–Hartlová, H. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010, s. 416.

nepřehlédnutelná zejména spojení „l’opposition du pur et impur“ („protiklad čistého a nečistého“), „odeur nauséant et parfum de rose“ („nechutný zápach a vůně růží“) či „excès de jouissances, douleurs, blessures du corps ou sensations voluptueuses alternent“ („střídají se excesy radosti, bolesti, tělesných ran a smyslových rozkoší“). Vzhledem k tomu, že autorka vzájemný vztah těchto protikladů definuje jako „non-dialectisé“, tedy „neprůchodný“, zdá se, že by opravdu mohlo jít o popis střídání fází mánie a deprese.

Z psychiatrického hlediska lze v souvislosti s přítomným textem hovořit rovněž o výše uvedené megalománii, z níž je Tripier neprávem obviňována v souvislosti s rodinným dědictvím. Jakkoli se z hlediska této práce jeví bezpředmětné zkoumat, zda autorka megalománií trpěla či nikoli, je na místě upozornit, že samotné lexikum textu je skutečně prostoupeno časoprostorovými hyperbolami typu „sans borne“ („bez hranic“), „sans limite“ („bezmezný“) či „incessante“ („neustávající“).

Třetím výše zmíněným charakteristickým rysem žánru écrits bruts je všudypřítomnost tzv. fyzická, respektive fyzického utrpení; termíny jako „douleur“ („bolest“), „blessure du corps“ („tělesné zranění“), „corps en souffrance“ („trpící tělo“) či „corps en putréfaction“ („hničící tělo“) jsou toho důkazem. Ani samotné psaní zde není ničím jiným než urputným gestem završeným fyzickou deformací, o níž autorka hovoří v souvislosti s „boulí nedaleko malíčku“ („une boule près de l’auriculaire“) jako o „nežádoucím tělesném záznamu“ („inscription dans le corps par défaut“).

Urputnost zmíněného gesta je důsledkem absence svobody, o níž hovoří již Henri Ey ve výše uvedené studii „Psychiatrie a surrealismus“.²⁶⁰ Tripier zapisuje to, co jí diktují hlasy, nikoli to, co by sama zapisovat chtěla. V opačném případě totiž, jak ukazuje sdělení z 11. září 1936, dochází ze strany hlasů k výhrůžkám: „Mme J.A.A.T. Jeanne d’Arc! Ne me défiez plus, autrement je me verrais mis dans l’obligation d’aller vous chercher moi-même à Maison-Blanche, en compagnie de la R.f.a.“²⁶¹ Jak vyplývá ze závěru téhož sdělení, hlasy jsou vůči Tripier nekompromisní: „Tu vies de nous et nous vivons de toi, nos anneaux ne peuvent pas se briser et pourtant tu cherches à mettre un obstacle toi même afin de quitter Maison-Blanche [...] ne t’envole pas car nous te suivrions tous.“²⁶²

²⁶⁰ Ey, Henri. *Op. cit.*, s. 56.

²⁶¹ „Paní J.A.A.T. Jano z Arku! Přestaňte se mnou diskutovat, jinak budu sám nucen si pro vás dojít do Maison-Blanche v doprovodu R.f.a.“ Tripier, Jeanne. *Premier Cahier: de l’ordre des messages, mai 1935. Op. cit.*, s. 36.

²⁶² „Ty žiješ z nás a my žijeme z tebe, naše pouta se nemohou přetrhat a ty se přesto snažíš sama najít způsob, jakým opustit Maison-Blanche [...] nepokoušej se nám uniknout, neboť my tě budeme pronásledovat.“ Tripier, Jeanne. *Premier Cahier: de l’ordre des messages, mai 1935. Op. cit.* s. 36.

Thévoz ve studii „Čarování se slovy“ („Sorcellerie des mots“, 1978) věnované právě Jeanne Tripier upozorňuje na to, že écrits bruts jsou pouze zřídka psány v první osobě jednotného čísla.

„Je ohromující konstatovat, nakolik je zájmeno „já“ v těchto textech vzácné. Z hlediska psychopatologie bývá tato „trhlina“ považována za symptom autismu. Některým z autistických dětí, o něž pečoval Bruno Bettelheim, a které již pomalu začínaly ovládat jazyk, nejdéle ze všeho trvalo přijmout slovo „já“.“²⁶³

Postřeh, který mimo jiné slouží jako dodatečná kritika simulačních esejů Bretona a Éluarda, platí rovněž pro analyzovaný text, v němž třetí osoba jednotného čísla odkazuje k samotné autorce: „Elle est AGENAIRE“ („Ona je AGENAIRE“), „Elle est écrivaine“ („Ona je spisovatelkou“), „Jeanne ressent au genou les blessures de Madeleine“ („Jeanne cítí na koleni Madeleinina zranění“).

Tento „autismus“ představuje mimo jiné (v souladu s již zmíněným fenoménem odcizení) poslední z výše uvedených specifík écrits bruts. Absence první osoby jednotného čísla opět naznačuje, že původcem promluvy není Tripier, nýbrž její hlasy, nejrůznější vesmírné bytosti, které jsou buď smyšlené, nebo „vypůjčené“ z historie, mytologie či Bible. Z historických postav je v textu – v příznačně deformované podobě – citován Napoleon Bonaparte („Napoléon Fort Turq“) a jeho první manželka Josefína z Beauharnais („Joséphine de Boarhnais“), z autorčiných současníků pak francouzský zpěvák „s jasným hlasem“ Jean Anezin vystupující pod pseudonymem Jean Lumière („Jean de Lumière“)²⁶⁴ a z biblických postav například Ježíš Kristus („Jésus de Miracles“) a Bůh, křesťany označován také jako Nebeský Otec („Père Eternel“). Zbývající dvě v textu uvedené postavy jsou naopak ryze fiktivní; „Zibodandez l’homme au grand ZZ et ses doubles masculins“ („Zibondandez, muž s velkým ZZ a jeho mužští dvojníci“) a „Xionne, le roi de la lune et Béglose“ („Xionne, král měsíce a Béglose“).

V souvislosti s původci promluvy je nezbytné zmínit, že první fáze autorčiny tvorby je ve své podstatě kolektivním dílem: hlasy v textu promlouvají neorganizovanou polyfonií,

²⁶³ „Il est frappant de constater la rareté du pronom je dans ces écrits. On sait que du point de vue psychopathologique, cette lacune est considérée comme un symptôme d’autisme. Ainsi, certains enfants autistiques que Bruno Bettelheim a soignés ont recouvré peu à peu l’usage du langage, tout en persistant longtemps à ne pas utiliser le mot je.“ Thévoz, Michel. *Sorcellerie des mots. Le langage de la rupture*, Paříž: Presses Universitaires de France, 1978, s. 62.

²⁶⁴ Esther Lekain, autorka pseudonymu Jeana Anezina (1895–1979), vysvětluje: „Váš hlas je jasný, jste z Midi, budete si říkat Jean Lumière“ („Votre voix est claire, vous êtes du Midi, vous vous appellerez Jean Lumière.“) Brunshwig, Chantal: *Cent ans de chanson française, 1880–1980*. Paříž: Éditions du Seuil, 1996, s. 241.

v níž se sama Tripier ztrácí. Výsledkem jsou útržkovité dialogy, z nichž je sotva zřejmé, který z hlasů právě promlouvá, případně na co reaguje.

– Ma très chère Jeanne d'Arc J.T. Je te serais reconnaissante, lorsque tu t'ennuies de la sorte, tel que toute la même. – Pourquoi as-tu hésité. – Denise de Pégui et Germaine du Lac sont persécutées à un tel point qu'elles ne peuvent plus contenir. – Ce matin je suis allée chez Dufayel.²⁶⁵

Polyfonií tak v tomto případě rozhodně není zamýšlen polyfonní koncept ruského literárního vědce Michaila Bachtina, který vzájemné prolínání nejméně dvou odlišných hlasů, považoval za nezbytné minimum lidského života a bytí:²⁶⁶ „Pro slovo, a potažmo pro bytí člověka, není nic tak strašného, jako být bez odezvy.“²⁶⁷ Specifikum „tripierovské“ polyfonie spočívá právě v absenci této odezvy: na rozdíl od románových postav ruského spisovatele Fjodora Michaljič Dostojevského, jejichž vzájemné interakci se Bachtin věnuje ve své slavné studii *Dostojevskij umělec: K poetice prózy (Problémy poetiki Dostojevskogo, 1923)*,²⁶⁸ postavy Tripier nejsou ve vzájemném dialogu, jelikož se navzájem neovlivňují ani neformují. Opět se tak v souvislosti s analyzovanými texty dostáváme k pojmu „narušování“, v tomto případě k narušování tradičního pojetí dialogu.

Chaos, časová tíseň a strach vyjádřit vlastní názor texty zbavuje subjektivního rozměru do té míry, že se z obsahového a formálního hlediska podobají více administrativním spisům než intimnímu deníku psanému v soukromí nemocničního pokoje. Sdělení z 16. září 1936 není jediným, které působí dojmem soudního nařízení, a to zejména díky autoritativnímu „nous“ („my“) a výrazům jako „ordonnons“ („nařizujeme“), „office“ („úřad“) či „Dictature“ („Diktatura“):

„Asile des aliénés de Maison-Blanche, en date du 16/9 36

A agir de suite, sans retard! – après lecture –

Très cher Pr. G. de la R. f. a.

Mission spéciale et privée !

Continuation première – suite de la Dictature – Propos de Maison-Blanche.

²⁶⁵ – Má nejdražší Jano z Arku J.T. Byl bych ti vděčný, když se nudiš takovým způsobem, že je každá stejná. – Proč jsi váhala. – Denisa z Pégui et Germaine z Lac jsou pronásledovány v takové míře, že již nedokáží pojmout. – Dnes ráno jsem šla k Dufayel. Thévoz, Michel. *Écrits bruts*. Paříž: Presses Universitaires de France, 1979, s. 202–203.

²⁶⁶ *Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Müller, R.–Šidák, P. (eds.). Praha: Academia, 2012, s. 92–93.

²⁶⁷ „For the word (and consequently for the human being) there is nothing more terrible than a lack of response.” Bachtin, Michail. *Speech genres and other late essays*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1986, s. 127

²⁶⁸ Bachtin, Michail. *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*. Přel. Jiří Honzík. Praha: Československý spisovatel, 1971.

Arrestation d'un nouvel Astre de Maison-Blanche.

Nous, **officiers** Ministériels de la J.D. Ière, ordonnons d'**office** que toutes nos **officines**, si remarquablement connues, soient ouvertes pour le Ier J.d.d., et les deux autres en même temps.

Nous pourvoierons aux besoins anatomiques Divins, ainsi qu'au prolétariat moderne en cause. Le jugement Ier D. D. fera foi de quoi !

Mme J. T. a été détenue à Maison-Blanche malgré nos avis Justiciers du J.d. Ier d. Elle nous a demandé d'en terminer.²⁶⁹

Bezmoc vyvolaná neschopností ovlivňovat prožívané události je v analyzovaném textu explicitně vyjádřena prostřednictvím spojení „nezvaní hosté“: „C'est un bal continu de visiteurs qui viennent en son cerveau comme en un appartement, toutes portes ouvertes. Entrée en scènes incessantes. Elle est tenue de les identifier.“²⁷⁰ Pokud tedy autorka hovoří o rozhodnutí napsat knihu, opět nejde o její vlastní rozhodnutí, nýbrž o nařízení ze strany vynechaného původce několika užitých pasivních konstrukcí, který usoudil, že mise, o níž je autorka poprvé informována roku 1927 svým osobním vůdcem Evženem „během schůzky, která nebyla obyčejným pozváním do restaurace“,²⁷¹ stále nebyla splněna: „l'échec de la mission, précédant l'internement, est reconnu.“ („neúspěch mise, která předcházela internaci, je rozpoznán.“) Kniha „Le Roi des Astres“ („Král Hvězd“) proto reprezentuje obnovení mise, kterou autorka musí splnit, neboť je podmínkou pro slíbené vysvobození z Maison-Blanche.

V souladu s Bretonovým tvrzením lze z toho důvodu konstatovat, že z textů Jeanne Tripier hovoří diagnóza, nikoli umělecký záměr. Pro záměrnost v tomto případě ani nezbyvá prostor, jelikož Tripier, plně oddaná hlasům, které jí slibují vysvobození, vůči bludům nemá žádný odstup. Maurer v této souvislosti poznamenává: „Jeanne dlouho zůstává plně ztotožněna se svým zápisníkem, jediným důkazem své existence [...] Ona je psaním

²⁶⁹ „Psychiatrický ústav Maison-Blanche, 16/9 36

Jednat ihned, neodkladné! – po přečtení –

Nejdražší Pr. G. R.f.a.

Speciální a soukromá mise!

Pokračování první – z vůle Diktatury – Rozhodnutí Maison-Blanche

Uvěznění nové Hvězdy v Maison-Blanche.

My, Ministerští hodnostáři J.D. I., úředně nařizujeme otevření všech našich významných ošetřoven ku příležitosti I. J.d.d., současně spolu s dalšími dvěma.

Postaráme se o Božské anatomické potřeby, stejně jako o odsouzený soudobý proletariát. Prvotní soud D.D. se o to postará! Mme J.T. byla zadržena v Maison-Blanche navzdory mínění nás, Soudců J.d. I. d. Požádala nás, abychom s tím skoncovali.“

Thévoz, Michel. *Écrits bruts. Op. cit.*, s. 216–217.

²⁷⁰ „Je to nepřetržitý bál návštěvníků, kteří přicházejí do jejího mozku jako do bytu, v němž jsou všechny dveře dokořán. Nepřetržitý vstup na scénu. Ona je má rozpoznat.“

²⁷¹ „le Rendez-vous qui n'était pas une simple invitation au restaurant“

v pohybu“.²⁷² Sloveso „být“ tak opět odkazuje k tvrzení Henriho Eye, že „podstata šílenství je BÝT estetickým ohniskem spíše než VYTVÁŘET umělecké dílo.“²⁷³ V „dubuffetovském“ duchu je přesto nezbytné podotknout, že navzdory formální a tematické stereotypnosti, jíž se texty z období mezi lety 1935–36 vyznačují, užitý jazyk není ryze manický; naopak vykazuje jistou míru subjektivity a originality.

Jedním ze subjektivních rysů textu, který se estetice šílenství vymyká, je zdánlivá textová „dezorganizace“ (obr. 6). Podobně jako v případě Justine Python jsou i zde tradiční textové organizátory – interpunkce a členění výpovědi na réma a téma – nahrazeny subjektivními výrazovými prostředky; zejména repeticí, lexikem a tzv. „prázdným prostorem“.

Klíčovou roli ve výchozím textu hraje věta „c'est le temps des arbres généalogiquement brûlés“ („je čas spálených rodokmenů“),²⁷⁴ která zahajuje a zároveň uzavírá první odstavec. Jakkoli se může na první pohled zdát, že věty, které se nachází v prostoru uvnitř odstavce, jsou navzájem inkoherní a často samostatně nenesou žádný význam, je důležité zaznamenat, že právě ve vztahu k první a poslední větě významu nabývají. Zásadní je v tomto směru zejména spojení „c'est le temps“ („je čas“), které představuje jednotící prvek celého odstavce, a to nejen z obsahového, nýbrž rovněž z formálního hlediska, jelikož zde plní roli nevyjádřené predikace některých nominálních konstrukcí: „[c'est le temps] sans bornes et sans limites“ a „[c'est le temps d'] odeurs nauséabondes et parfums de rose“. V dalších případech je koherence realizována prostřednictvím lexika, které již bylo zmíněno v souvislosti s fenoménem „narušování“. Termíny „brûlé“ („spálený“), „brisure“ („trhlina“) a „désastre“ („pohroma“) uvedené v první větě totiž nachází pomyslné asociační anafory ve výrazech „difformité“ („deformita“), „putréfaction“ („hniloba“) či „blessure du corps“ („tělesné zranění“). Mimo to je uvnitř odstavce ukryta konstrukce „c'est un bal“ („je to ples“), která prostřednictvím prezentativu „c'est“ uvádí na scénu nové téma: abstraktní popis první části je nahrazen konkrétním obrazem plesu a výčtem jeho návštěvníků. Spojení tak odstavec rozděluje do dvou rovnoměrných a vcelku přehledných tematických částí, které jsou díky prezentativu navazujícím na úvodní a závěrečné „c'est le temps“ propojeny i formálně. Mnohé proto naznačuje, že textová koherence v tomto případě nevyplývá ze vztahů mezi jednotlivými větami, které v pojetí Tripier často nepředstavují významově ucelené,

²⁷² „Longtemps, Jeanne est totalement identifiée à son cahier, seule preuve de son existence[...] Elle est écriture en mouvement.“ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 90.

²⁷³ Ey, Henri. Psychiatrie a surrealismus. In: *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930-1968)*. Eds. Josef Hrdlička–Josef Vojvodík. Brno: Host, 2009, s. 135.

²⁷⁴ V repetici je rovněž důležité zaznamenat u psychotiků oblíbenou „variaci“, která je v tomto případě realizována prostřednictvím výrazů „généalogiquement“ a „généalogique“.

gramaticky organizované a, jak vyplývá z následujícího odstavce, ani intonačně či graficky vymezené jazykové jednotky, nýbrž z kontextu celého odstavce vymezeného repetitivními „řídícími větami“ a sémantickou soudržností užitého lexika.

Užívá-li autorka tradičních textových organizátorů navzdory tomu, že byly nahrazeny subjektivními prostředky, je zřejmé, že s nimi má jiný záměr. Úlohou interpunkce, která jde v tomto případě tzv. proti rytmu sdělení, proto není organizovat, nýbrž narušovat. Hovořit o „záměru“ je v tomto případě výstižné, jelikož podobně rozmístěná interpunkce v kombinaci s četnými elipsami vyvolává silný estetický dojem. Jako příklad v tomto směru může posloužit věta „Néologisme qui induit la prescription d'écrire, un livre scientifique: le Roi des Astres“ („Neologismus, který nařizuje napsat, knihu: Král Hvězd“). Užitím „nerytmické“ interpunkce mezi slovesem „écrire“ („napsat“) a substantivem „un livre“ („knihu“) zde autorka vyvolává efekt tajemné nedokončenosti. Strategie, kterou francouzský básník a literární teoretik Henri Meschonnic nazýval „poetickou typografií“, ²⁷⁵ svým způsobem připomíná poetiku jednoho z nejvýznamnějších představitelů francouzského symbolismu Stépšana Mallarmého. ²⁷⁶ Ten v souvislosti s poezií hovořil o „výrazu tajemného smyslu všech existenciálních aspektů, který navrácí lidský jazyk původnímu rytmu, a tak činí náš život autentickým.“ ²⁷⁷ Původním rytmem Mallarmé jistě nemyslí rytmus v pojetí klasické prozodie, nýbrž subjektivní rytmus v „bergsonovském“ slova smyslu. ²⁷⁸ „Mallarméovská“ estetika, která nesnese konkrétní, předem dohodnuté realizace, požadovaného stupně subjektivity dosahuje mimo jiné prostřednictvím nepravidelné interpunkce, jejímž úkolem má být vymezení důležitých momentů v trvání myšlenky. ²⁷⁹ Jako příklad může posloužit vybraná sloka básně „Almužna“ („Aumône“, 1866):

„[...] Par les cafés princiers attendre le matin ?
Les plafonds enrichis de nymphes et de voiles,
On jette, au mendiant de la vitre, un festin.“ ²⁸⁰

²⁷⁵ Meschonnic, Henri. L'enjeu du langage dans la typographie. In *Littérature* 35, č. 3, 1979, s. 46–56.

²⁷⁶ Meschonnic této souvislosti dále cituje Guillauma Apollinaira, Paula Claudela a Pierra Reverdy.

²⁷⁷ „l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour.“ Mallarmé, Stéphane. Lettre à Léo d'Orfer, 27 juin 1884. *Œuvres complètes*. Paříž: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, s. 782.

²⁷⁸ Viz Bergson, Henri. *Durée et simultanéité* (1922). Paříž: Presses universitaires de France, 2009.

²⁷⁹ Viz Mallarmé, Stéphane. *Divagations*. Paříž: Poésie/Gallimard, 1976.

²⁸⁰ „[...] A čekati na ráno ve vzácných kavárnách?

Strop září nymfami, ty hoden sama sebe
se kocháš slavností a hltáš její pach.“

Mallarmé, Stéphane. *Le Parnasse contemporain: Recueil de vers nouveaux* (1866). Ženeva: Slatkine Reprints, 1971, s. 169.; Český překlad: Mallarmé, Stéphane. *Poesie (Prokletí básníci VIII.)* Přel. Vítězslav Nezval. Praha: Rudolf Škeřík, 1931, s. 32.

Kromě torzovité syntaxe prvních dvou veršů a nepravdivé interpunkce třetího verše se uvedená sloka podobá výrazu Tripier těžce interpretovatelnými metaforami a pro symbolismus význačnou synestezii, tedy sdružováním dvou nebo více tělesných smyslů: „les cafés“ („kavárny“) a „un festin“ („hody“) stimulují čich a chuť zároveň, zatímco vizualizace ukryta v druhém verši „les plafonds enrichis de nymphes et de voiles“ („strop září nymfami“) uspokojuje zrakový požitek.

Ačkoli v textech Tripier tzv. smyslové obrazy nejsou natolik koncentrované, svou kvalitou nezůstávají pozadu. V samotném centru imaginace stojí pohled autorky, která jako divák či „třetí osoba“ pasivně sleduje právě probíhající divadelní představení. Na scénu, kterou sama identifikuje jako bál konající se v jejím vlastním mozku, postupně vstupují všechny již zmíněné postavy; „Napoléon Fort Turq“, „Jean de Lumière“, „Zibodandez l’homme au grand ZZ, ses doubles masculins“, „Xionne, le roi de la lune et Béglose“ a „Joséphine de Boarhnais“.

Výjev ovšem nekončí u zrakového vjemu, nýbrž stimuluje rovněž sluch, čich a hmat. Příkladem sluchového vjemu je zvukomalebnost již zmíněného spojení „entrée en scènes incessantes“ („nepřetržitý vstup na scénu“), v dalších textech pak výše zmíněná polyfonie zprostředkovaná „narušenými“ dialogy. Hmat je reprezentován prostřednictvím samotného gesta psaní, zejména již zmíněnou „boulí nedaleko malíčku“ („une boule près de l’auriculaire“), zatímco čichové vjemy jsou ve vysoké míře koncentrovány v oxymóronu „odeurs nauséabondes et parfums de rose“ („nechutný zápach a vůně růží“), stejně jako v obrazu „corps en putréfaction“ („hnijícího těla“), který se svou organickou podstatou blíží spíše estetice hnusu Charlese Baudelaira, než „mallarméovskému“ ideálu krásy. V této souvislosti si stačí vzpomenout na slavnou báseň „Mršina“ („Une Charogne“, 1857) publikovanou v rámci sbírky *Květy zla* (*Les Fleurs du mal*, 1857), která obsahuje téměř totožné obrazy:

„Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s’épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l’herbe
Vous crûtes vous évanouir.“²⁸¹

²⁸¹ „[...] a nebe shlíželo k té pyšné kostře těla
jak ke kvetoucí květině.
Puch byl tak strašlivý, že jste div neomdlela
na sporé trávě v pěšině.“

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: BiblioLife, 2011, s. 138. Český překlad: Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Přel. Svatopluk Kadlec. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 69.

Jak již bylo zmíněno v úvodu této části analýzy, v první fázi svého díla autorka píše tzv. sama pro sebe a čtenáře s velkou pravděpodobností nezohledňuje.²⁸² Přesto, jak naznačuje právě učiněné srovnání s tvorbou Baudelaira a Mallarmého, texty vyvolávají estetický dojem, jinými slovy působí záměrně. Výraz „působí“ je v tomto případě klíčový: jak totiž uvedl čelní představitel českého strukturalismu Jan Mukařovský ve slavné studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943),²⁸³ záměrnost se neomezuje na původce; o tom, co je a není záměrné, naopak rozhoduje vnímatel: „Nikoliv původcův, ale vnímatelův postoj k dílu je pro pochopení vlastního, uměleckého určení díla základní, „bezpříznakový“; postoj umělcův – byť se toto tvrzení zdá sebekontradiktornějším, jeví se – ze stanoviska záměrnosti ovšem – jako druhotný, „příznakový“.²⁸⁴ Vzhledem ke schopnosti současných vnímatelů „číst mezi řádky“ se zvyšuje pravděpodobnost, že torzovitá syntax a nepravidelná interpunkce v textech Tripier bude z jejich hlediska posuzována stejně záměrně jako tzv. defekty v poezii Baudelaira nebo Mallarmého. Ať už jde tedy z perspektivy Tripier o estetizaci záměrnou či nikoli, je zřejmé, že již v letech 1935–1936, kdy ztotožnění se snovou realitou dosahuje nejvyššího stupně, autorka vykazuje schopnost – vědomě či nikoli – transformovat prostor vzniklý v rámci narušené struktury v symbolistické „neurčito“, maniodepresivní protiklady v básnický oxymóron, chaotickou změť hlasů v hudební polyfonii a tělesné utrpení v dekadentní poetiku hnusu.

3.2.2 Umělecké šílenství: mánie se transformuje v manýru

Vraťme se nyní k jednomu ze styčných bodů této práce, jímž je psychický automatismus. Je pravdou, že Lise Maurer dílo Jeanne Tripier označuje za automatické. Přesto je nezbytné ujasnit si, o kterém ze dvou existujících automatismů ve skutečnosti pojednává; zda jde o „čistý psychický automatismus“, tedy o psychiatrický fenomén, který zbavuje kreativity, nebo o hravý surrealistický automatismus – „work in progress“, který kreativitě sice nechává volné pole působnosti, ale s psychiatrií nemá nic společného. Z termínů „vynalézavost“, stejně jako ze srovnání díla Tripier s pokusy futuristů, dadaistů a surrealistů je zřejmé, že Maurer míní právě onen hravý automatismus:

„Již ruští futuristé se pokoušeli o automatické psaní bez interpunkce, o texty s imaginárními slovy, slabikami či písmeny, které nijak nesouvisely s ruským jazykem. Využívali tak všech způsobů, prostřednictvím

²⁸² Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 33.

²⁸³ Mukařovský, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 89–108.

²⁸⁴ Mukařovský, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 93.

nichž lze jazyk zkoumat mimo oblast konvenčních forem. Stejná vynalézavost je přítomna rovněž u Jeanne Tripier.²⁸⁵

Volba Maurer se v tomto případě ukazuje jako příznačná, jelikož obzvláště v druhé fázi tvorby Jeanne Tripier by vzhledem k rapidnímu nárůstu tvůrčí subjektivity byl hřích „ztrácet čas“ analýzou stereotypní estetiky šílenství. Obzvláště výstižným se v tomto kontextu jeví autorkou užitý termín „vynalézavost“. Ačkoli se Dubuffet s Tripier nikdy osobně nesetkal, obdržel alespoň několik svědectví pojednávajících o její osobnosti. Jedním z nich je například svědectví syna doktora Beaudouina, který autorku popsal slovy:

„Uchvátla mě originalitou jazyka a zejména svým vystupováním. Vzpomínám si především, že si ráda barvila své bílé vlasy, a to tím, co dům dal, tedy různými barevnými inkousty, které měla po ruce. Slušela jí zejména fialová, ale to, co by dnes bylo považováno za běžné, bylo tehdy přisuzováno šílenství!“²⁸⁶

Z uvedené citace vyplývá, že syn doktora Beaudouina, tehdy ještě malý chlapec, vnímá Tripier odlišným způsobem než ostatní pacienti. Nepokládá ji jednoduše za „šílence“, nýbrž za inspirativní a výjimečnou osobnost. Kromě toho, že v dopise určeném Dubuffetovi vyzdvihuje autorčinu jazykovou originalitu, zmiňuje její vášeň pro barvení vlasů a způsob, jakým tento akt její současníci nazírají. V této souvislosti je na místě znovu zmínit Charlese Baudelaira, který si údajně barvil vlasy nazeleno a přesto jej lidé za „šílence“ neprohlašovali; básníkovo chování zůstalo považováno za formu výstřednosti, jinými slovy za projev tzv. dandysmu.²⁸⁷ Zdánlivý detail, jakým je barva vlasů, proto rovněž ilustruje postavení umělců art brut, jejichž výstřednosti bývají dodnes přisuzovány duševní nemoci, přitom mohou být ve skutečnosti pouhými manýrami, tedy specifickou formou estétství.

Není náhodou, že Michel Thévoz pojmenovává studii věnovanou Tripier „Sorcellerie des mots“, v překladu „Čarování se slovy“. Přesto je nutné připomenout, že Tripier trvá několik let, než se k invenci a originalitě propracuje. Znamená to pro ni zejména překonání

²⁸⁵ „Déjà, les futuristes russes s'étaient essayé à l'écriture automatique sans ponctuation, à des textes avec des mots imaginaires, syllabes ou lettres, sans rapport avec la langue russe. Toute manière d'explorer le langage au-delà des formes conventionnelles. On retrouve les mêmes inventions chez Jeanne Tripier.“ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 25.

²⁸⁶ „Elle m'avait frappé par l'originalité de son langage et surtout sa mise. Je me souviens particulier qu'elle aimait teindre ses cheveux blancs et le faisait avec les moyens du bord, c'est-à-dire les différentes encres colorées qu'elle avait sous la main. Le violet lui seyait particulièrement mais ce qui se passerait pour ordinaire maintenant dans la rue était alors considéré comme relevant de la folie !“ Maurer, Lise. Lettre de Dr Jean-Louis Beaudouin à Jean Dubuffet, le 2 juillet 1965. *Le „Remémorier“ de Jeanne Tripier. Op. cit.*, s. 10.

²⁸⁷ Německá romanistka Karin Beckerová přesto v souvislosti s Baudelairovým dandysmem poznamenává: „Maska [...] prozrazuje určitou psychologickou slabost [...] Nikdy se nedojmout je opravdu nadlidský úkol. Z tohoto titulu je docela dobře možné považovat dandysmus za jev patologický.“ Viz Beckerová, Karin. *Literární dandysmus 19. st. ve Francii*. Přel. Alena Lhotová. Praha: Karolinum, 2013, s. 109.

„gravitace“ čistého psychického automatismu a – řečeno slovy Antonina Artauda – získání kontroly nad „šílenou myšlenkou“. Tyto tendence se začínají poprvé projevovat koncem roku 1936, kdy autorka konečně vychází z pasivity a začíná aktivně jednat: ve sdělení z 9. října se zamýšlí nad podstatou vlastního utrpení a co víc, poprvé z něj obviňuje hlasy, do té doby absolutní a nezpochybnitelnou autoritu. Za zmínku také stojí, že se zde Tripier poprvé prezentuje osobním zájmenem „já“ („je“):

„J'ai trop souffert durant mon existence terrienne. Je ne me suis jamais comprise moi-même ; – Et à présent je suis encore pire que je l'étais. Je souffre continuellement les affres de la Mort sans en connaître le pourquoi, lorsque je m'éveille en sursaut ; je cherche à comprendre, la raison, pour laquelle, je suis internée ... Vs ne me répondez jamais à ma question, vs me faites souffrir de plus, en plus, car je n'obtiens pas de lumière. Je vie dans l'obscurité la plus complète.“²⁸⁸

O dva měsíce později Tripier začne dokonce zpochybňovat obsah sdělení, která jí hlasy předávají. V textu ze 4. prosince 1936 zaujímá kritický a podezřívavý postoj vůči instrukci, kterou obdržela o devět let dříve od svého osobního vůdce Evžena: „Ouvres-moi ta porte, je t'ouvrirai la mienne. Mais je ne comprends pas, la Signification d'ouvres moi ta porte, serait-ce la même solution, que lorsque tu me disais : Vers le cimetière un homme t'attend !“²⁸⁹

V závěru dopisu napsaného 20. července 1937 se autorka již explicitně bouří vůči stereotypní podstatě šílenství: „Comme c'est insupportable d'entendre redire toujours les mêmes choses cadavériques. Elle me pue au nez, je vais lui arracher les dents, il ne lui en reste pas beaucoup ! qui suis-je Mme T ?“²⁹⁰

Změna subjektivity, k níž došlo od doby prvních sdělení, je v tomto případě evidentní: prostřednictvím „nadjovské“²⁹¹ otázky „Qui suis-je Mme T?“ („Kdo jsem paní T?“) dochází k pokusu o sloučení subjektu – první osoby „já“ a objektu – třetí osoby „paní T“, tedy ke snaze o překonání vlastního „odcizení“, které nutně musela předcházet identifikace vlastního problému.

²⁸⁸ „Během své pozemské existence jsem příliš trpěla. Nikdy jsem sama sobě neporozuměla; – A nyní je to se mnou ještě horší, než to bylo. Nepřetržitě trpím úzkostmi ze smrti, aniž bych věděla proč, když se probouzím, prudce sebou trhám; chtěla bych pochopit, důvod, proč, jsem internována... Vy mi na mou otázku nikdy neodpovíte, necháváte mě trpět, čím dál, tím víc, neboť se ke mně nedostává světlo. Žiji v absolutní temnotě.“ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 173.

²⁸⁹ „Otevři mi dveře a já ti otevřu své. Ale já tomu nerozumím, Význam toho otevři mi dveře, určitě to vede k tomu samému, jako když jsi mi říkal: U hřbitova na tebe čeká muž!“ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 74.

²⁹⁰ „Je nesnesitelné dokola poslouchat stejné mrtvolné řeči. Smrdí mi, urvu jí zuby, moc jich jí nezbývá! Kdo jsem paní T Maurer, Lise.“ Maurer, Lise, *Op. cit.*, s. 84.

²⁹¹ „Nadjovskou otázkou“ je zde myšlena ontologická otázka „Kdo jsem?“ („Qui suis-je?“), ústřední motiv Bretonova románu *Nadja*. Viz Breton, André. *Nadja*. Paříž: Gallimard, 1998.

Právě identifikace problému spolu se snahou nalézt řešení vyvrcholí smířením se s vlastním osudem, které hluboce zasáhne organizaci autorčina vnitřního světa. V září 1937 Tripier podává žádost o změnu „administrativní pozice“, jelikož se rozhodne zůstat v Maison-Blanche. Odpověď hlasů je následující: „Il faut absolument que tu nous aides, et il faut en profiter pour demander à chacun de ns, ce qui te conviendrait de faire en restant à M. Blanche sous nos Egides Volontaires.“²⁹²

Kromě toho Tripier plánuje podniknout vědecký výzkum vlastního „dobrodružství“. Nepřestává se proto zabývat následujícími otázkami: „Odkud ke mně mluvíš? Ze země nebo z nějaké hvězdy?“ Ve snaze identifikovat všechny řečníky, hvězdy, astronomy, mužské a ženské dvojníky si vytvoří vlastní komunikační řetězec, tedy systém, v němž má každá postava svou vlastní funkci: Věčnému otci (Père Eternel) je přidělena funkce „vysílatele“, který neorganizované množství hlasů sjednocuje, Mme J.T. funkce „příjemce“, který vybranou zprávu přijímá a zapisuje, Zibodandez má za úkol „překládat“ do „lidštiny“ a „soudit“ nakolik je sdělení relevantní, zatímco Prokurátor argentinské republiky, fiktivní politický představitel, plní funkci „adresáta“. Podobné množství změn v poměrně krátkém časovém úseku nelze nazvat ničím jiným než „systémovou změnou“: zatímco doposud byla autorka zvyklá doslovně přepisovat neorganizovanou polyfonii všech hlasů, nyní si z přijatých zpráv vybírá, a co víc, nekončí u pouhé transkripce, nýbrž obsah sdělení dešifruje a následně překládá do zmíněné „lidštiny“. Sama autorka v této souvislosti poznamenává: „už nejde o jednoduchou transkripci“ („ce n'est plus une simple transcription.“)²⁹³

Lise Maurer tuto „systémovou změnu“ nazývá „přeprogramováním“, které má podle jejího názoru na vývoj autorčiny psychiky zásadní vliv. V jednom z dopisů pocházejících ze stejného období Tripier uvádí: „Nebudeš již více znavena mozkovými únavami.“ („Tu ne seras plus fatiguée par tes fatigues cérébrales“).²⁹⁴ Přeprogramování se promítá rovněž do samotného textu, a to prostřednictvím formální a obsahové proměny, kterou vyvolává zejména redukce počtu mluvčích. Ačkoli je polyfonie v textu zachována, díky celkové systematizaci se její struktura stává čtenářsky přístupnější; jednotlivé postavy se přestávají navzájem prostupovat, čímž nabývají na autonomii. Jedinou fluktuující postavou zůstává sama autorka, která hovoří svými vlastními ústy, stejně jako ústy ostatních postav, a tak zůstává částečně zahalena příznačnou anonymitou. Lise Maurer v souvislosti

²⁹² „Je naprosto nezbytné, abys nám pomohla, a je nutné využít příležitosti a zeptat každého z nás, jaká aktivita by pro tebe byla vhodná, když zůstaneš v M. Blanche pod naší Dobrovolnou Záštitou.“ Maurer, Lise, *Op. cit.*, s. 84.

²⁹³ Maurer, Lise. *Op.cit.*, s. 91.

²⁹⁴ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 92.

s uvedeným postupem hovoří o specifickém způsobu polyfonního vyprávění, který souhrnně nazývá symfonickou poetikou Jeanne Tripier.²⁹⁵

Proměna ovšem nesouvisí pouze s vnitřní transformací autorčina světa, nýbrž také se změnou jejího postoje vůči vnějšímu světu. Výše zmíněný překlad do „lidštiny“ naznačuje, že Tripier nadále nepíše sama pro sebe, nýbrž zamýšlí své zážitky zprostředkovat ostatním lidem. Doslova ze dne na den se tak stává básníkem jednajícím záměrně a kontrolovaně. V únoru 1937 autorka dokonce zmiňuje, že „telepatie je Moderní umění“ („la télépathie est un Art moderne“), zatímco ona sama je „velkou umělkyní všech žánrů, která netouží po slávě“ („une très grande artiste en tous genres, qui ne tient pas, à se faire connaître“).²⁹⁶ Maurer v této souvislosti dodává: „Její texty se od té doby nacházejí na půl cesty mezi intimním deníkem vystavěným na vnitřních dialozích a thrillerem, který si uchovává tajemství.“²⁹⁷

V důsledku uvedených změn proto dochází k celkové estetizaci jazykového projevu, tedy k postupnému nahrazení administrativního stylu „slovními hříčkami“, které přestávají být občasným jevem. Důkazem toho je vybraná část sdělení zaznamenaného v září roku 1937, které jsme zvolili jako výchozí text druhé části předložené analýzy:

(2) „Ton sang si pur et si généreux a fleuri
il y a un mais comment se terminera-t-il
il y a ici un mais et un pourquoi pas
il y a un mais qui fleurira au mois de Mai
il y a un mais qui a fleuri au mois de Mai.“²⁹⁸

Pasáž, která je záměrně graficky organizovaná tak, aby připomínala báseň, ukazuje, do jaké míry se autorka v pozdním období své tvorby oddává potěšení ze psaní. Jakkoli je vybraný text původně prozaický, mnohé nasvědčuje tomu, že jde o poezii v nejčistší podobě. Za povšimnutí stojí zejména všudypřítomnost pochybností, které s sebou přináší změna subjektivity. V samotném jádru sdělení stojí souřadící spojka „mais“ („ale“) a zájmeno „pourquoi“ („proč“),²⁹⁹ prostřednictvím lexikální konverze transformované v substantiva „un mais“ („[to] ale“) a „un pourquoi“ („[to] proč“). Tripier tak dokonale splňuje Mallarmého

²⁹⁵ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 96.

²⁹⁶ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 80.

²⁹⁷ „Ses écrits, dès lors, se situeraient à mi-chemin entre le journal intime, fait de dialogues intérieurs, et le roman à suspens qui entretient le mystère.“ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 84.

²⁹⁸ „Tvá krev tak chudá a tak štědrá vykvetla, existuje ale, jaký mu asi bude konec, existuje zde ale a proč ne, existuje ale, které pokvete na počátku Máje, existuje ale, které vykvetlo na počátku Máje.“ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 95.

²⁹⁹ Slovní druh je v případě „proč“ předmětem diskuzí; nejvýstižnějším označením by bylo pravděpodobně „zájmenné příslovce vztahné“.

požadavek na abstrakci sdělení, jelikož obě zmíněná slova, často označovaná jako slova gramatická či nesamostatná, nemají konkrétního referenta, tedy nenesou přímý lexikální význam. Libuše Kroupová z Ústavu pro jazyk český Akademie věd ČR přesto upozorňuje na to, že předložky, spojky a uvozovací částice svůj vlastní význam nesou, byť jde o význam abstraktní. Zmíněné termíny proto nenazývá slovy gramatickými, nýbrž lexikálně-gramatickými:

„Pojmenování slov lexikálně-gramatických má naznačit podstatnou úlohu gramatického významu při plném respektování lexikálního významu [...] neztotožňujeme se tedy s rozšířeným označováním těchto slovních druhů jako slov nesamostatných, gramatických, formálních, pomocných a tak podobně.“³⁰⁰

„Ale“ a „proč“ jsou tedy nositeli abstraktního významu, který je v kontextu tvorby Tripier více než působivý: akty „pochybování“, „pátrání“ a „dotazování se“ představují druhy činností, které byly autorce před proměnou zapovězeny.

Důraz na subjektivitu ostatně prostupuje celým textem a to silněji než dříve. Samotná lexikální konverze naznačuje záměrné nerespektování norem: spojka „ale“, která obvykle vyjadřuje poměr odporovací či stupňovací mezi dvěma slovy, případně dvěma větami, je zde zbavena tradiční argumentační funkce a namísto toho se ocitá v pozici řídícího větného členu. Subjektivita, která bývá tradičně přisuzovaná rématickým konstrukcím uvedeným prezentativem „il y a“, ani v tomto případě nevychází z větného členění. Pravým textovým organizátorem je zde opět repetice, která v tomto případě vyvolává efekt vizuální, zvukové i rytmičské symetrie. V následujících odstavcích budou postupně analyzovány všechny druhy zmíněné symetrie.

Vizuální symetrie pramení z grafické podobnosti začátků veršů. Nejvýraznějším prvkem je v tomto případě opakování prezentativu „il y a“, který nevytváří pouze vizuální, nýbrž rovněž tzv. syntaktický paralelismus mezi jednotlivými verši. Z básnického hlediska by se dal podobný postup nazvat anaforou, tedy opakováním slov na začátku veršů. V posledních dvou verších pak repetice vygraduje natolik, že již nezasahuje pouze samotný prezentativ, nýbrž téměř celý verš:

„il y a un mais qui fleurira au mois de Mai,
il y a un mais qui a fleuri au mois de Mai.“

³⁰⁰ Kroupová, Libuše. Vztah významu gramatického a lexikálního u předložek. *Slovo a slovesnost*. In: sas.ujc.cas.cz [online] Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2650>.

Zvuková symetrie se od vizuální liší tím, že předpokládá hlasitou četbu, která je mimochodem u řady textů art brut s ohledem na často strhující „hudebnost“ žádoucí. Vedle výše zmíněné repetice prezentativu „il y a“ Tripier užívá bohatou zvukomalbu, která se projevuje systematickým opakováním homofonních „mais“ („ale“) a „Mai“ („květen“) stejně jako vysokou koncentrací samohlásek. Pouze verš „il y a un mais qui fleurira au mois de Mai“ („existuje ale, které vykvete na začátku Máje“) obsahuje pouze dvě neznělé souhlásky; velární okluzivu [k] a labiodentální konstriktivu [f], zatímco ze zbylých šesti souhlásek [ʁ] [l] [d] [m] [w] [j] se poslední dvě řadí mezi polosamohlásky (semi-voyelles) a bilabiální [m] mezi nazály, které jsou od podstaty zpěvné; stačí si vzpomenout na elementární pěvecké cvičení, tzv. brumendo. Zbytek verše je zaplněn ústními samohláskami [a] [ɛ] [i] [o] [ə] a nazálním [ɑ̃]. Zdá se tedy, že souvislé znělosti verše téměř nic nebrání; jako důkaz může posloužit fonetická transkripce zrealizovaná v souladu s IPA (International Phonetic Alphabet): [iljaɑ̃mɛkiflœʁikʁaomwadəmə]

Z hlediska rytmické symetrie je na místě upozornit na pravidelnost výstavby analyzovaného textu. Všech pět veršů obsahuje jedenáct až dvanáct slabik, které tak připomínají reprezentativní verš klasicistní poezie a tragédie, alexandrín. Toto spojení se vzhledem k neustálému a evidentně záměrnému porušování nejrůznějších norem jeví bizarní, nicméně není vyloučeno, že jde o další hru protikladů; o hru, na jejíž pravidla upozorňuje již lexikum prvního verše „ton sang si pur et si généreux“ („tvá krev tak chudá a tak štedrá“). Ačkoli by metrické členění mělo zůstat – obzvláště v případě analyzovaného textu – subjektivní záležitostí, v souladu s myšlenkou alexandrinu se nabízí následující varianta:

„Ton sang si pur/ et si généreux/ a fleuri
 [...]
 il y a un mais/ qui fleurira/ au mois de Mai
 il y a un mais/ qui a fleuri/ au mois de Mai“

Z uvedených veršů vyplývá, že Tripier neužívá klasický dvanáctislabičný alexandrín, nýbrž tzv. romantický alexandrín, který se dělí nikoli na 4 stopy o 3 slabikách, ale na 3 stopy o 4 slabikách (tzv. trimètre), čímž vytváří napětí mezi očekáváním čtenáře a skutečnou realizací.³⁰¹ Napětí či destabilizace očekávání, kterou romantický alexandrín u čtenářů

³⁰¹ Larousse „Dictionnaire mondiale des littératures“. In: [larousse.fr \[online\]. Dostupné z: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/alexandrin/170884>.](http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/alexandrin/170884)

vyvolává, si doslova užíval například Victor Hugo ve slavném díle *Les Contemplations* (*Kontemplace*, 1856):

„L'alexandrin / saisit la césure, / et la mord
[...] J'ai disloqué / ce grand niais / d'alexandrin“³⁰²

Alexandrinu se ostatně nevyhýbal ani Baudelaire, který si s ohledem na metrické členění dopřával ještě větší volnost, ačkoli na rozdíl od Huga zachovává cézuru po šesté slabice. Za zmínku stojí například vybraný verš básně „Cesta na Kytheru“ („Un voyage à Cythère“, 1857): „Mon cœur, / comme un oiseau, // voltigeait/ tout joyeux“.³⁰³

Zdá se až neuvěřitelné, kolik potenciálních stylových analogií existuje mezi dílem Tripier a Baudelaira: od poetiky hnusu a žánru básní v próze, přes prozódii, až k vystřední barvě vlasů. Nelze proto přejít bez povšimnutí následující otázku: Je možné, že se Tripier nechala Baudelairovým dílem inspirovat? Jakkoli se jedná o pouhou hypotézu vyplývající z právě provedených analýz, ve světle tvrzení německé kunsthistoričky Bettiny Brand-Claussen se hypotéza začíná jevit možnou: „Postoj některých tvůrců v ústavech odpovídá touze vyrovnat se nebo alespoň zkusit respektovat zásadu svobodného buržoazního umělce, která spočívala v požadavku jít s dobou, tedy být moderní.“³⁰⁴ Brand-Claussen následně dodává, že zásluhou hnutí „Umění pro všechny“ („Kunst für Alle“) se kolem roku 1890 do psychiatrických zařízení začíná dostávat řada časopisů představujících v té době nejnovější díla avantgardních umělců, jakými byli Gauguin, Munch, Kandinsky, Picasso či tzv. fauvisté. Zejména působivá se v tomto ohledu jeví shoda mezi dílem „Tři hlavy“ (obr. 7: „Drei Köpfe“, 1917–1922) jednoho z nejvýznamnějších tvůrců art brut Heinricha Antona Müllera³⁰⁵ a slavným obrazem Pabla Picassa s názvem „Avignonské slečny“ (obr. 8: „Les demoiselles d'Avignon“, 1907). Jakkoli hypotéza narušuje Dubuffetovu romantickou představu tvůrce art brut jako izolovaného umělce, v souladu s výsledky právě podniknuté analýzy nezbývá než

³⁰² Hugo, Victor. *Les Contemplations*. Paříž: Poésies/Gallimard, 1998, s. 69.

³⁰³ „Mé srdce, svobodně se těšíc z volných chvil“ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: BiblioLife, 2011, s. 251. Český překlad: Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Přel. Svatopluk Kadlec, *Op. cit.*, s. 239.

³⁰⁴ „L'attitude de certains créateurs asilaires répond à une volonté de se conformer ou du moins à tenter de respecter la principale règle de l'artiste bourgeois autonome qui consistait à être de son temps ou moderne.“ In: Brand-Claussen, Bettina. *Bild und Bildung, Image et imaginaire*. Brusel: Goethe Institut, 1995, s. 66.

³⁰⁵ Heinrich Anton Müller (1865-1930); původním zaměstnáním vinař, který vynalezl vlastní stroj na simultánní střihání a roubování vinné révy. Kvůli dluhům upadá do depresí a zbytek života tráví v psychiatrickém ústavu nedaleko Bernu, kde se plně oddává umělecké činnosti, zejména kresbě. *Collection de l'Art Brut, Lausanne*. In: artbrut.ch [online]. Dostupné z: <http://www.artbrut.ch/fr/21004/1054/authors/m--ller--heinrich-anton>

konstatovat, že i Tripier se ve svém díle pravděpodobně inspirovala moderní poezií, což znamená, že i ona mohla toužit tzv. jít s dobou.³⁰⁶

V závěru analýzy se vraťme k úvodní definici problematiky, od níž se celá kapitola odvíjela, tedy k vývoji autorčiny subjektivity a k následné anti-automatizaci textu. Jean Dubuffet v souvislosti s Tripier uvádí: „Máme pocit, že díky rozsáhlému alternativnímu univerzu, které plně zaměstnává její myšlenky, je nadále chráněna před jakýmkoli rozčarováním, žije v radosti a naplnění.“³⁰⁷ Jakkoli se Dubuffetovo tvrzení může zdát na první pohled pravdivé, výsledky provedených analýz ukazují, že skutečnost je komplikovanější. O radosti či naplnění lze totiž v případě Tripier hovořit teprve po proměně subjektivity, tedy teprve poté, co se „divák“ promění v „režiséra“, „automat“ v „básníka“ a „mánie“ v „manýru“. Zároveň by bylo mylné domnívat se, že estetizující tendence, které s sebou proměna přináší, z díla vytěsňují existenciální aspekt. Jak již bylo řečeno v druhé kapitole této práce, specifikum „surových“ dílech vychází z rovnováhy mezi oběma složkami (objektu i subjektu). Ani Jeanne Tripier svým způsobem nepřestala BÝT svým textem; pouze si dokázala vybudovat odstup potřebný k „uchopení šílené myšlenky“.

Estetický „make-up“ v textech Jeanne Tripier nikdy nedokáže skrýt stopy nemoci, stejně jako stopy nemoci nebudou schopné obsáhnout a pojmenovat všechny záměrné složky. Existenciální a estetické v díle Tripier jinými slovy reprezentuje dokonalou symbiózu dvou navzájem inkoharentních elementů, které podle Antonina Artauda společně vytvářejí surrealistické „zázračno“. Zmíněný básník se z toho důvodu striktně vymezuje vůči definici surrealistické estetiky, stejně jako vůči dogmatům týkajících se politických či jiných postojů. Zdůrazňuje, že důležité je přirozené a ničím nenucené splynutí obou složek.

Z tohoto hlediska se najednou Tripier jeví více surrealistická než samotný Breton: surrealistická vynalézavost a zvědavost v kombinaci s existenciálním aspektem představuje psaní jako autentické gesto nesoucí stopy „zázračna“. Báseň v próze, kterou Jeanne Tripier věnuje samotnému psaní, je toho ostatně důkazem:

³⁰⁶ V tomto ohledu by se dalo namítnout, že v době, kdy Tripier tvoří, je Baudelaire již více než šedesát let po smrti. Přesto ovšem nepřestává být symbolem modernosti, neboť právě z něj většina umělců přelomu století čerpá.

³⁰⁷ „On a l'impression qu'à la faveur du vaste univers de rechange qu'elle s'est fabriqué et qui absorbe totalement sa pensée, elle est désormais préservée d'être atteinte par aucun déboire et vit épanouie et comblée.“ Maurer, Lise. *Op. cit.*, s. 85.

„Cahier de blanches étendues intouchées
Lac où les désespérés, mieux que les autres
Peuvent nager en silence
S'étendre à l'écart et revivre.“³⁰⁸

³⁰⁸ „Sešit s netknutou bílou plochou,
jezero, v němž mohou zoufalci, lépe než jiní,
v tichosti plavat,
rozprostít se daleko od všeho a ožít.“
Maurer, Lise. *Op.cit.*, s. 93.

4. Závěr

V samotném závěru této práce se dostáváme k objasnění významu zvoleného titulu „Surrealismus surového psaní“. Na první pohled bizarní spojení reprezentuje pomyslné splynutí dvou heterogenních uměleckých systémů; surrealismu, který bývá – někdy až příliš – spojován se samoučelným „estétstvím“ a jeho opaku – zdánlivě automatických, tedy nezáměrných écrits bruts. Záměrem titulu, stejně jako celé práce, bylo poukázat na často zjednodušenou recepci těchto děl, která – rozpolcena mezi tradiční dichotomií subjekt-objekt – vnímátní brání přijímat dílo jako komplexní a vyvážený celek. Vždyť nejen recepce écrits bruts, nýbrž každého uměleckého díla by měla udržovat obě složky – existenciálně i esteticky – v rovnováze.

Stejně jako Breton i mnozí současní vnímátní se v oblasti art brut často uchylují k psychiatrické interpretaci, kvůli níž zapomínají, že „surový“ tvůrce není pouhým objektem duševní nemoci, nýbrž subjektem, v jehož díle vede genialita s duševní nemocí otevřený dialog. Důkazem přítomnosti obou těchto složek je častý pocit, který tato díla ve svých vnímátních vyvolávají, totiž strach a fascinaci zároveň. Pocit strachu, o němž jsme hovořili v úvodu této práce, je přirozenou reakcí na „surovost“ reálného (objektivního) šílenství, která se vyznačuje nesnesitelným fyzikem a zálibou v narušování a deformaci. Pocit fascinace naopak dokládá přítomnost síly opačné, která se ocitá se zmíněnou „surovostí“ v rozporu; jde o sílu, která tvůrce odhaluje ve světle melancholické „božské geniality“, totiž ve světle uměleckého (subjektivního) šílenství. Francouzský sběratel Bruno Decharme, jehož exponáty byly v loňském roce k vidění v pražském Centru současného umění DOX v rámci výstavy Art Brut live!, v této souvislosti přichází s tvrzením, že to, čím art brut na své vnímátní působí, není primárně diagnóza jeho tvůrců, nýbrž otevřený a ničím neomezený prostor pro sebepojekci, který nabízí:

„Kladu si otázky, zda pro nás není art brut jakousi nádobou – fetišem –, do níž si můžeme promítat ty nejtajnější oblasti svého ducha, své invenční a imaginativní schopnosti. Je pro nás místem neomezené slasti a sebepojekce, na rozdíl od děl v klasickém slova smyslu, která se mi jeví jako více omezená. S díly art brut jsem vždy ve střehu, fascinován jejich ‚nesmyslnou krásou‘, i tajemnou krásou. Tajemství, které se nikdy neodhalí. Údiv, to je asi nejvhodnější slovo pro vyjádření stavu, v němž nás art brut zanechává.“³⁰⁹

³⁰⁹ Viz Wagner, Radan. *Art Brut: Podivně blízký svět*. In: ceskapozice.lidovky.cz [online]. Dostupné z: http://ceskapozice.lidovky.cz/art-brut-podivne-blizky-svet-dir-recenze.aspx?c=A150717_144300_pozice-recenze_kasa

Výrazy jako „tajemná krása“ či „údiv“ znovu odkazují k výše uvedenému uměleckému směru manýrismu, konkrétně pak k termínu „manýra“, v němž současný lingvista a literární teoretik Vincent Capt nachází řešení pro všechny „ztracené“ či „nerozhodné“ vnímatele. Věta „C'est de la Tripier“ („To je Tripier“) naznačuje, že dílo Jeanne Tripier se neomezuje pouze na klinický záznam autorčina psychického stavu, nebo naopak na formálně neobvyklé estetické vyjádření, nýbrž představuje nerozlučný průnik obou těchto složek, existenciální a estetické. Podobné zjištění znemožňuje jakoukoli simulaci, neboť jak prokázala analýza vybraného textu *Neposkvrněné početí*, simulační eseje v ní nejsou ničím jiným, než manýrami obou autorů, tedy jazykovým ztělesněním „C'est du Breton“ („To je Breton“) a „C'est du Éluard“ („To je Éluard“), nikoli kteréhokoli z tvůrců art brut – Tripier, Wölfliho či Müllera. Jakkoli mohou zázračné surrealistické obrazy fascinovat, nikdy nedosáhnou pro art brut tolik příznačného pocitu strachu: jejich vlastní existence totiž „surovou“ tvář reálného šílenství nikdy nepoznala.

V závěru se nabízí otázka, jak je tomu s art brut dnes – třicet jedna let po smrti Jeana Dubuffeta, malíře a teoretika, který svým osobitým vkusem heterogennímu směru dodával jednotnou vizi. Jak podotýká odbornice v oblasti art brut Carine Fol, v posledních desetiletích došlo ve světě uměleckých institucí k markantním změnám a zájem o tvorbu pacientů psychiatrických zařízení značně klesl. Přispělo k tomu jistě i zlepšení podmínek, v nichž současní pacienti pobývají, nové, účinné léky a zejména vytvoření již zmíněných arteterapeutických dílen, které sice nijak významně nezměnily tvorbu samotnou, nicméně z hlediska vnímatelů ubraly na tzv. wow efektu.³¹⁰ Podobně jako tomu bylo před vytvořením termínu, se i dnes art brut začíná v současných uměleckých proudech objevovat v mnoha různých podobách; „outsider art“ („umění outsiderů“), „raw art“ („syrové umění“), „folk art“ („lidové umění“), „self-taught art“ („umění samouků“). Otázka vnitřní plurality, komercializace a postavení autora art brut, kterou Dubuffet z velké části podřizoval anti-kulturní teorii, po jeho smrti znovu nabývá aktuálnosti.³¹¹ Fol v tomto ohledu dodává, že současná tvorba nemůže nadále podléhat konceptům, které se vztahovaly k mentalitě doby, v níž Dubuffet art brut vynalezl.³¹² Současná recepce by měla dbát na komplexní uchopení problematiky, tedy o zohlednění hlediska psychiatrického, psychoanalytické, antropologického, fenomenologického, sociologického, estetického i historického. Výše zmíněný sběratel Bruno Decharme, který se k „dubuffetovské“ tradici věrně hlásí,

³¹⁰ Fol, Carine. *Op. cit.*, s. 15.

³¹¹ Tamtéž.

³¹² Tamtéž, s. 14.

se s ohledem na historický kontext při výběru děl snaží respektovat určitá dogmata dnes překonané anti-kulturní teorie, mezi nimi například kritérium autodidaktiky. Přesto je evidentní, že z hlediska pomyslné hierarchie kritérií je pro něj – na rozdíl od Dubuffeta – nejdůležitější směsice esteticko-existenciálních dojmů, které v něm vybrané produkce zanechávají:

„Má sbírka je součástí tradice art brut, která ovlivňuje jak můj výběr, tak celkový úsudek. Vzhledem k tomu, že většina lidí tento výběr uznává a jsou tak laskaví, že mu přiznávají jistou kvalitu, říkám si, že není důvod pochybovat, že jde o art brut! Vtipné je, že se mi ozývá čím dál více sběratelů, obchodníků, kteří po mě žádají, abych do své sbírky zařadil některé z jejich umělců, a myslí si, že tím obdrží nálepkou nesoucí pojem autenticity. Já ovšem nejsem ani výrobcem sýrů, ani distributorem tzv. labelů, jsem dost dobře spokojen se sbíráním toho, co mě přitahuje. Když stojím před dílem, důvěřuji pouze vlastnímu úsudku a rozechvělé bránici [...] Jde o otázku osobního vkusu, který se zrcadlí v rozdílech mezi jednotlivými sbírkami art brut.“³¹³

Je proto zřejmé, že z „dubuffetovské“ tradice mezi současnými sběrateli přetrvává v mnohem větší míře touha docenit produkci, jejíž nevídaný esteticko-existenciální náboj vyvolává manýristický „údiv“, než anti-kulturní teorie a její vize očistit „zkažené“ kulturní umění od institucí a společenských konvencí. Decharme v této souvislosti dodává: „Ke sběratelské činnosti mě vždy motivovala touha odhalit tyto skvosty veřejnosti.“³¹⁴ V této souvislosti lze konstatovat, že „dubuffetovské“ art brut svou úlohu již splnilo, když do recepce psychopatologické produkce vneslo dlouho upíraný estetický rozměr. Úlohou současného vnímatele by proto mělo být navázat na tuto tradici a posunout směr o krok dále tím, že se bude s ohledem na výše uvedené kritérium komplexnosti snažit nastolit rovnováhu mezi všemi složkami, které „surové“ dílo obsahuje. Jak podotýká Decharme, teprve poté bude mít šanci odhalit nenapodobitelnou krásu otevřeného a ničím neomezeného „surového“ prostoru, stejně jako jeho „vnitřní spiritualitu [...] živenou mystickou dimenzí, která není určena nám, nýbrž jisté vyšší instanci“.³¹⁵

³¹³ „Ma collection s'inscrit dans cette histoire de l'art brut, mes choix, mon œil en sont nourris. Puisque la plupart des gens semblent adhérer à ces choix et que, par amabilité, ils en reconnaissent une certaine qualité, je me dis qu'il n'y a pas de raison de douter que ce soit de l'art brut! Chose amusante, je reçois de plus en plus de collectionneurs, de marchands, qui me demandent, comme un service, d'intégrer certains de leurs artistes dans ma collection, pensant obtenir ainsi un label, d'authenticité. N'étant ni fabricant de fromage, ni distributeur de label, je me contente de collectionner ce qui m'attire, me fiant seulement à mon œil et aux vibrations de mon diaphragme face à une œuvre. [...] il s'agit d'une question d'appréciation personnelle ou voit bien des différences entre les diverses collections d'art brut.“ Decharme, Bruno. *Entretien*. In abcd-artbrut.net [online]. Dostupné z: <http://abcd-artbrut.net/abcd/entretien-avec-bruno-decharme/>

³¹⁴ „J'ai toujours collectionné avec le souci de rendre public ces trésors.“ Tamtéž.

³¹⁵ „spiritualité intérieure [...] nourrie d'une dimension mystique. À l'évidence elles ne s'adressent pas à nous, mais à une altérité, une instance supérieure.“ Tamtéž.

5. Résumé

Cette étude est consacré à la poétique de la folie, plus particulièrement à la manière dont elle est envisagée par les représentants de deux « systèmes » artistiques, *le surréalisme* et *l'art brut*. Quoique les conceptions d'André Breton et de Jean Dubuffet soient proches – les deux partagent une fascination pour l'authenticité de la production psychopatologique – leur collaboration ne dure pas longtemps. Alors que « le pape » du surréalisme s'intéresse à la folie en tant que moyen d'exploration de l'inconscient, l'inventeur de l'art brut se concentre sur son caractère révélateur, c'est-à-dire sur sa capacité de produire de l'art « pur », affranchi de la culture et des conventions sociales. Leur antagonisme est à rechercher dans leur objectif: Si Breton cherche dans la folie une légitimation de l'automatisme psychique, Dubuffet y voit une légitimation de sa propre théorie anticulturelle.

En outre, leur désaccord se situe sur un plan idéologique concernant la conception artistique de chacun d'eux vis-à-vis la folie créatrice. La vision de la folie représentée par Breton se trouve du côté « psychiatrique », c'est-à-dire que la production psychopatologique n'est de son point de vue qu'un effleurissement naturel de la maladie mentale. Par contre, selon la vision « antipsychiatrique » de Dubuffet la valeur des productions en question est le fruit du talent de leur créateur détaché de la maladie.

Du point de vue diachronique, cette dichotomie entre les deux visions (psychiatrique et antipsychiatrique) n'est qu'un prolongement du dialogue concernant la fonction de l'auteur qui est mené entre les théoriciens de l'art et de la littérature depuis plus de cent cinquante ans. Dans ce dialogue les uns estiment que l'œuvre résulte des données biographiques, sociologiques et génétiques de son auteur qui est alors *objet*, tandis que les autres considèrent l'auteur comme un *sujet* dont l'œuvre est le fruit de l'expérience interne qui n'est pas soumise aux lois de l'objectivité.

La problématique principale de ce travail porte sur l'extrémité de ces deux visions qui en définitive empêchent une réception équilibrée des œuvres « brutes ». Le travail a pour but de reconstituer un équilibre entre deux points de vue extrêmes à savoir les visions objective et subjective.

Le premier chapitre du mémoire décrit d'une manière détaillée l'histoire et l'esthétique de l'art brut, du courant artistique inventé en 1945 par Dubuffet. L'origine du courant étant la collection du même nom qui regroupe les œuvres provenant du milieu institutionnel psychiatrique ou carcélar, des travaux des médiums spirites et des créations d'auteurs autodidactes. La collection est le fruit de marginaux étrangers à la société et *de facto*

en dehors du circuit de l'art. L'autodidactisme, la marginalité et la folie symbolique représentent selon la théorie anticulturelle de Dubuffet trois critères qu'un « véritable » artiste doit obligatoirement remplir. Les critères ci-dessus énoncés définissent les traits saillants du courant restant par ailleurs d'un point de vue esthétique hétérogène.

Les paragraphes suivants du chapitre sont consacrés à la vision de la folie perçue par Breton, ancien étudiant en médecin, ayant envisagé en son temps une carrière du psychiatre. Sa quête de la poésie authentique a commencé durant un stage à l'asile de Saint-Dizier où il a rencontré pour la première fois le phénomène du « délire inspiré » de certains patients. Bien que plus tard il se soit détourné de la psychiatrie en déclarant que les psychiatres n'étaient que des « tortionnaires » et des « bagnards »,³¹⁶ paradoxalement il garde une même vision que les psychiatres, considérant les œuvres asilaires comme purement automatiques, c'est-à-dire dépourvus de toute intention esthétique.

La fin du chapitre définit la notion centrale de ce travail qu'est la poétique de la folie de Michel Thévoz. Le philosophe et l'historien de l'art élargit le concept d'art brut à une notion des *écrits bruts*, c'est-à-dire l'expression littéraire des autodidactes, des marginaux et des malades mentaux. La théorie de Thévoz se concentre donc uniquement sur le langage de la folie qu'elle définit comme « un langage de la rupture », et les auteurs bruts comme « des intrus dans leur propre langue, comme des voleurs, qui procèdent par rapt systématiques trahissant le sens des mots et perturbant les convenances syntaxiques. »³¹⁷

Tandis que le premier chapitre pose les bases historiques et conceptuelles, le deuxième s'interroge sur la problématique théorique de la dichotomie de l'objet et du sujet. Plus précisément elle tente de définir ce qu'est l'œuvre brute et la fonction de son auteur. Un panel de différents exemples des analyses de grands critiques littéraires consacrées à l'œuvre des « fous littéraires » démontre à quel point l'extrémité de deux approches théoriques – psychiatrique et antipsychiatrique – limite la réception des œuvres brutes dont la beauté étrange résulte de la maladie mentale et du talent extraordinaire de leurs auteurs. Pour cette raison le spécialiste contemporain des écrits bruts Vincent Capt propose une nouvelle approche, plus pertinente au moins en ce qui concerne l'art brut : *une manière*. Selon ce dernier « la manière », à la différence du « style », porte à la fois sur l'esthétique et sur l'existentiel, autrement dit à la fois sur le sujet et l'objet. Une bonne illustration de cette fusion « maniériste » est par exemple l'emploi de l'article partitif dans la construction « C'est

³¹⁶ Breton, André. La médecine mentale devant le surréalisme. *Point du jour II*. Paříž: Gallimard, 1992, s. 322–325.

³¹⁷ Thévoz, Michel: *Le langage de la rupture*. Paříž: Presses Universitaires de France, 1978, s. 12–13.

du Wölflí ». Cet emploi frappe par sa capacité de désigner à la fois la forme (l'objet) et la personnalité de l'auteur lui-même (le sujet).³¹⁸ En conséquence, il paraît que cette nouvelle approche dépasse les deux approches précédentes : n'excluant ni la folie psychiatrique, ni la folie symbolique, elle offre une toute nouvelle vision sur les œuvres brutes, cette fois-ci plus complexe.

La suite de cette partie théorique revient aux surréalistes dont l'intérêt pour la folie concerne surtout sa capacité d'atteindre à l'automatisme psychique. En conséquence, ils veulent apprendre à créer *comme* les malades mentaux, autrement dit simuler le délire réel. Quoique le terme de « simulation » soit généralement conçu comme péjoratif, la fonction qu'il remplit dans l'histoire culturelle (et même aujourd'hui dans la liturgie de nombreuses religions) démontre qu'il ne doit pas être forcément synonyme d'affectation. De nombreux exemples prouvent le contraire, c'est-à-dire que souvent la frontière entre la folie simulée et la folie réelle est tellement floue qu'il peut arriver qu'elle disparaisse. Dans cette perspective-là, l'idée des surréalistes concernant la simulation de l'expression psychopathologique n'est pas d'avantage innovante qu'impossible contrairement à ce qu'ont prétendu certains critiques suite aux cinq essais de simulation d'André Breton et de Paul Éluard publiés en 1930 dans un recueil *l'Immaculée conception*.³¹⁹

Le questionnement se cristallise d'avantage concernant l'automatisme des œuvres brutes. Antonin Artaud, l'un des rares auteurs surréalistes atteints de folie réelle, prétendait refuser l'écriture automatique. Celui-ci avait la crainte de glisser dans l'inconscience en l'absence du contrôle exercé par la raison. Au contraire il insistait sur la nécessité de lutter contre une pensée « affolée » manipulant la pensée « réelle ». ³²⁰ Cette idée a été soutenue même par Sigmund Freud qui estimait qu'avec l'écriture automatique les surréalistes s'exposaient à des risques : cette perte de contrôle pouvait à son avis engendrer un réel délire.³²¹ Pour cette raison, il est fort probable que d'autres malades mentaux comme Artaud, aient cherché en écriture – au lieu d'un affaiblissement du contrôle – un contrôle plus fort. Le but visé par la démonstration est d'opposer l'écriture brute à l'écriture automatique. L'écrivain brut est donc « anti-automatique ».

³¹⁸ Capt, Vincent. *Poétique des écrits bruts*. Limoges/Lausanne: Lambert-Lucas/Collection de l'Art Brut, 2013, s. 102–103.

³¹⁹ Breton, A. – Éluard, P. *L'immaculée conception*. Paris: Seghers, 2011.

³²⁰ Artaud, Antonin. *Œuvres complètes II*. Paříž: Gallimard, 1961, s. 53.

³²¹ Foster, H. – Krauss, R. – Bois, Y. A. – Buchloh, B. – Joselit D. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, s. 17.

Le troisième chapitre est une vérification des hypothèses exposées précédemment à travers l'analyse de deux textes représentatifs des systèmes de création surréaliste et d'écriture brutes.

L'analyse se décompose en deux parties. L'une est consacrée aux cinq essais de simulation de Breton et Éluard mentionnés plus haut. L'attention est portée plus particulièrement sur « L'essai de simulation de la démence précoce » dont la richesse esthétique indique que l'écriture automatique surréaliste n'a quasiment rien à voir avec l'automatisme psychiatrique, un phénomène qui se trouve hors de toute intention. Selon la spécialiste du surréalisme Jacqueline Chénieux-Gendron l'automatisme surréaliste n'est qu'une sorte de « work in progress »,³²² autrement dit une technique portant sur la vitesse qui permet à l'auteur de se débarrasser de l'autocensure. Le « maniérisme » de ces textes, leur côté ludique, énigmatique et miraculeux, nous fait constater que les cinq essais sont réussis du point de vue de l'esthétique surréaliste mais restent loin du poids existentiel qu'inspire aux textes bruts la folie réelle.

La spécificité des écrits bruts est étudiée dans la deuxième partie de l'analyse à l'appui des « messages » de Jeanne Tripier, l'une des représentantes principales des écrits bruts.³²³ Les textes provenant de différentes étapes de sa création artistique fournissent un bon exemple de l'évolution à tendance « anti-automatique » mentionnée dans le deuxième chapitre de ce travail. En résumé, l'œuvre de Tripier se divise en deux étapes. Dans la première étape dite « automatique » l'écrivaine, dépourvue de subjectivité, n'est rien d'autre qu'esclave de son propre délire qui lui dicte ce qu'il faut écrire. Cette absence de liberté se manifeste surtout dans l'esthétique des textes, qui n'est pas celle de *créativité* mais de *rupture* et de *déformation*. Dans la seconde étape dite « anti-automatique » l'écrivaine commence sa lutte contre la pensée « affolée », autrement dit elle commence à transformer l'esthétique de la folie en manière. Une augmentation du nombre d'éléments intentionnels – du jeu du rythme, des onomatopées, des oxymores et des images dont la qualité n'est pas loin de celle des grands auteurs comme Baudelaire ou Mallarmé – prouve que grâce au talent extraordinaire Tripier est arrivé à se libérer de la dictée du délire. Néanmoins, cela ne veut pas dire que la folie réelle (existentielle) soit disparue : toujours présente, elle existe sous l'influence de la folie symbolique (esthétique).

³²² Chénieux-Gendron, Jacqueline. Jeu de l'incipit et travail de la correction dans l'écriture automatique: L'exemple de l'Immaculée conception. Michel Murat – Marie-Paule, Berranger (eds.). *Une pelle au vent dans les sables du rêve: Les écritures automatiques*. Lyon: Presse Universitaire de Lyon, 1992, s. 197.

³²³ Tripier, Jeanne. *Premier Cahier: de l'ordre des messages, mai 1935*. Corbières: Harpo &, 1999.

Les textes de Jeanne Tripier montrent la spécificité des écrits bruts qui demeure en fusion extraordinaire de l'existenciel et de l'esthétique. Le choix du titre de ce travail « Le surréalisme des écrits bruts » correspond à la vision de dépasser la dichotomie traditionnelle qui range le surréalisme parmi les courants artistiques, alors que les écrits bruts (ou l'art brut en général) sont dans le domaine de l'automatisme, c'est-à-dire hors de l'intention artistique. Son but est donc d'ouvrir de nouvelles perspectives concernant la réception des œuvres brutes tout en insistant sur la notion de complexité.

6. Seznam odborné literatury

6.1 Primární zdroje

- BRETON, André – ÉLUARD, Paul. *L'immaculée conception*. Paris: Seghers, 2011.
- MAURER, Lise. *Le „Remémorier“ de Jeanne Tripiet: travaux d'asile*. Ramonville Saint-Agne: Erès, 1999.
- TRIPET, Jeanne. *Premier Cahier: de l'ordre des messages, mai 1935*. Corbières: Harpo &, 1999.
- THÉVOZ, Michel. *Écrits bruts*. Paříž: Presses Universitaires de France, 1979.

6.2 Sekundární zdroje

- ABELY, Paul. Chronique: Légitime défense. *Manifestes du surréalisme*. Paříž: Gallimard, 1979.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes I*. Paříž: Gallimard, 1961.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes II*. Paříž: Gallimard, 1961.
- ARTAUD, Antonin. *Texty I*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: Hermann & synové, 1995.
- BACHTIN, Michail. *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*. Přel. Jiří Honzík. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- BACHTIN, Michail. *Speech genres and other late essays*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1986.
- BARTHES, Roland. Smrt autora. *Nulový stupeň rukopisu: základy sémiologie*. Přel. Josef Čermák – Josef Dubský. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paříž: BiblioLife, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. Přel. Svatopluk Kadlec. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
- BECKEROVÁ, Karin. *Literární dandysmus 19. st. ve Francii*. Přel. Alena Lhotová. Praha: Karolinum, 2013.
- BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité (1922)*. Paříž: Presses universitaires de France, 2009.
- BLAVIER, André. *Les fous littéraires*. Paříž: Des Cendres, 2004.
- BLINKOVÁ PELÁNOVÁ, Eva. *Německá inspirace v díle Gérarda de Nerval*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014.
- BRETON, André. *Entretiens*. Paříž: Gallimard, 1973.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paříž: Gallimard, 2011.

- BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Přel. Jiří Pechar – Dagmar Steinová. Praha: Herrmann & synové, 2005.
- BRETON, A. Le message automatique. In: *Minotaure*, č. 3–4, 1933.
- BRETON, André. *Nadja*. Paříž: Gallimard, 1998.
- BRETON, André. *Point du jour*. Paříž: Idées Gallimard, 1970.
- BRETON, André. *Point du jour II*. Paříž: Gallimard, 1992.
- BRUNET, Gustave. *Les fous littéraires*. Ženeva: Slatkine Reprints, 2012.
- BRUNSCHWIG, Chantal: *Cent ans de chanson française, 1880–1980*. Paříž: Éditions du Seuil, 1996.
- BONNET, Marguerite. La rencontre d'André Breton avec la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916. *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Fabienne Hulak (eds.). Nice: Collection Le Singleton, 1992.
- BORDAS, Éric. «Style», *un mot et des discours*. Paříž: Kimé, 2008.
- Bible: Český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost, 2007.
- BURTON, Robert. *Anatomie melancholie*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Prostor, 2016.
- CALLEC, Christian. *Encyklopedie vína*. Přel. Petra Martínková. Praha: Rebo Production, 2001.
- CAPE, Anouck. *Les Frontières du délire: Écrivains et fous au temps des avants-gardes*. Paříž: Éditions Honoré Champion, 2011.
- CAPT, Vincent. *Poétique des écrits bruts*. Limoges/Lausanne: Lambert-Lucas/Collection de l'Art Brut, 2013.
- CLAIR, Jean. *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*. Paříž: Mille et Une Nuits, 2003.
- CLAIR, Jean. *O surrealismu (S jeho vztahem k totalitarismu a spiritismu – Příspěvek k historii nesmyslu)*. Přel. Martin Hybler. Brno: Barrister & Principal, 2010.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. Jiří Pelán – Irena Zachová. Praha: Triáda, 1998.
- DALÍ, Salvador. *Journal d'un génie adolescent*. Paříž: La Table ronde, 1964.
- DANCHIN, Laurent. *Art brut, instinct créateur*. Paříž: Gallimard, 2006.
- DESSONS, Gérard – BERNADET, Arnaud. Les enjeux de la manière. In: *Langages* 29, č. 118, 1995.
- DELAVAUX, Céline. *L'Art brut, un fantasme de peintre: Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*. Paříž: Palette, 2010.

- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paříž: Minuit, 1993.
- DRYJE, František. *Surrealismus není umění*. Praha: Concordia, 2005.
- DRYJE, František. *Surrealismus vžitý*. Praha: Dybbuk, 2015.
- DUBUFFET, Jean. *Dusivá kultura*. Přel. Ladislav Šerý. Praha: Herrmann & synové, 1998.
- DUBUFFET, Jean. *L'Asphyxiante culture*. Paříž: Éditions de Minuit, 1968,
- DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tous les écrits suivants I*. Paříž: Gallimard, 1967.
- DUBUFFET, Jean: *Prospectus et tous écrits suivants IV*. Paříž: Gallimard, 1967.
- DURANDEL, Pascal. *Příručka rybáře*. Přel. Pavel Dufka. Bratislava: Příroda, a.s., 1998.
- ELIOT, T. S. Hamlet a jeho problémy. *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991.
- EY, Henri. Psychiatrie a surrealismus. In: *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930-1968)*. Josef Hrdlička – Josef Vojvodík (eds.). Brno: Host, 2009.
- FAUCHEREAU, Serge. *Expressionisme, Dadaïsme, Surréalisme et autres Ismes*. Paříž: Denoël, 1976.
- FLOURNOY, Théodore. *Des Indes à la planète Mars: Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*. Paříž: Le Seuil, 1983.
- FOL, Carine. *De l'art des fous à l'art sans marges: Un siècle de fascination à travers le regard de Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet, Harald Szeeman*. Miláno, Brusel: Skira; Art & marges musée, 2015.
- FOREST, Philippe. Amas de certitude ou le livre de recommencement. In: Breton, André – Éluard, Paul. *L'immaculée conception*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2002.
- FOTIADE, Ramona. *The Power of Language*. Bristol: Intellect books, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Přel. Věra Dvořáková. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994.
- FOUCAULT, Michel. Co je to autor? *Diskurs: Autor; Genealogie: Tři studie*. Praha: Svoboda, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Psychologie a duševní nemoc*. Přel. Věra Dvořáková – Richard Vyhlídal. Praha: Dauphin, 1999.
- FREUD, Sigmund: *Úvod do psychoanalýzy*. Přel. Ota Friedmann. Praha: Julius Albert, 1945.
- FREUD, Sigmund. Smutek a melancholie. *Spisy z let 1913-1917. Desátá kniha*. Přel. Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakl. J. Koco, 2002.

- FOSTER, Hall – KRAUSSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yves-Alain – BUCHLOH, Benjamin – JOSEKIT, David. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2015.
- GOUHIER, Laetitia. *Gérard de Nerval et Charles Nodier: Le rêve et la folie*. Oxford, Ohio: Miami University, 2003.
- GROSSMAN, Évelyne. *Antonin Artaud, œuvres*. Paříž: Gallimard, 2004.
- HARTL, Pavel – HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010.
- HATINA, Jiří – SYKES, Bryan. *Lékařská genetika: problémy a přístupy*. Praha: Academia, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Malá logika (Encyklopedie filozofických věd, 1. díl)*. Přel. Jaromír Loužil. Praha: Svoboda, 1992.
- HOCKE, Gustav René. *Svět jako labyrint: manýrismus v literatuře*. Přel. M. Neumannová – A. Pelánová – J. Pelán – J. Povejšil – J. Stromšík. Praha: Triáda, 2001.
- HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Paříž: Poésies/Gallimard, 1998.
- CHALOUPKOVÁ, Helena. – HOLÝ, Petr. *Autorský zákon. Komentář, 4. vydání*. Praha: C. H. Beck, 2012.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. Jeu de l'incipit et travail de la correction dans l'écriture automatique: L'exemple de l'Immaculée conception. *Une pelle au vent dans les sables du rêve: Les écritures automatiques*. Michel Murat – Marie-Paule Berranger (eds.). Lyon: Presse Universitaire de Lyon, 1992.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Přel. Červenka, Miroslav. Jinočany: H&H, 1995.
- JIRSA, Tomáš: Schizofrenie (a) psaní. Pod krajkou řeči Blanche T. In: *Svět literatury* 47, roč. 23, 2013.
- KOŠEK, Zdeněk. *Jak se dělá počasí*. Liberec: Fokus Myklub, 2001.
- KRAUS Vilém. *Vinařský slovník*. Milan Vondráček (eds.). Praha: Radix, 2002.
- KULIŠŤÁK, Petr. *Neuropsychologie*. Praha: Portál, 2003.
- KUHN, Roland. Eugen Bleuler's concepts od psychopathology. *History of Psychiatry*, roč. 15, 2004.
- LACAN, Jacques. Écrits inspirés: Schizographie. *Premiers écrits sur la paranoïa*. Paříž: Le Seuil, 1975.
- Larousse: dictionnaire de français*. Claude Dubois (eds.). Paříž: Larousse, 1989.
- LEMAÎTRE, Nicole a kol. *Slovník křesťanské kultury*. Praha: Garamond, 2002.

- MALLARMÉ, Stéphane. *Poesie (Prokletí básníci VIII.)* Přel. Vítězslav Nezval. Praha: Rudolf Škeřík, 1931.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paříž: Poésie/Gallimard, 1976.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Le Parnasse contemporain: Recueil de vers nouveaux (1866)*. Ženeva: Slatkine Reprints, 1971.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paříž: Gallimard, 1998.
- MAREK, Václav – OLIVA, Pavel – CHARVÁT, Petr. *Encyklopedie dějin starověku*. Praha: Libri, 2008.
- MARTIN, René a kol. *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*. Přel. Věra Hrubanová a kol. Praha: Ewa Edition, 1993.
- WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I*. Praha: Supraphon, 1980.
- MESCHONNIC, Henri. L'enjeu du langage dans la typographie. In: *Littérature* 35, č. 3, 1979.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour une poétique*. Paříž: Gallimard, 1970.
- MINKOWSKA, Françoise. *Van Gogh, sa vie, sa maladie et son œuvre*. Paříž: L'Harmattan, 2007.
- MACGREGOR, John. Art Brut chez Dubuffet, un entretien avec l'artiste, le 21 août 1976. *Prospectus et tous écrits suivants I*. Paříž: Gallimard, 1967.
- MARTIN, Jean-Hubert. *Dubuffet et l'art brut*. Düsseldorf, Lausanne: 5 continents, 2005.
- MORGENTHALER, Walter. *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfl*. Videa: Medusa – Verlag, 1985.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka. *Kapitoly z české poetiky I*. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Přel. Zbyněk Havlíček. Olomouc: Votobia, 1994.
- NERVAL, Gérard de. *Les filles du feu*. Paříž: Gallimard, 2005.
- NERVAL, Gérard de. *Lorely : Souvenirs d'Allemagne*. Montreal: Le Joyeux Roger, 2011.
- NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956.
- NÜNNING, Ansgar. *Lexikon theorie literatury a kultury: koncepte – osobnosti – základní pojmy*. Přel. Aleš Urválek – Zuzana Adamová. Brno: Host, 2006.
- PEIRY, Lucienne. *L'Art brut*. Paříž: Flammarion, 2004.

- PREISS, Marek – PŘIKRYLOVÁ KUČEROVÁ, Hana. *Neuropsychologie v psychiatrii*. Praha: Grada, 2006.
- PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. Přel. Barbora Hudcová. Praha: Arbor vitae, 2011.
- QUENEAU, Raymond. *Les enfants du limon*. Paříž: Gallimard, 1993.
- QUÉTEL, Claude. *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours*. Paříž: Tallandier, 2009.
- RAUZY, Alain. L'immaculée conception en 1930. *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Fabienne Hulak (eds.). Nice: Collection Le Singleton, 1992.
- RÉJA, Marcel. *L'art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*. Paříž: L'Harmattan, 2000.
- RHODES, Colin. *Outsider Art – Spontaneous Alternatives*. Londýn: Thames and Hudson, 2000.
- ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *Chvála bláznivosti*. Přel. Rudolf Mertlík. Praha: Odeon, 1966.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Přel. Josef Václav Sládek. Brno: Tribun EU, 2010.
- Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Richard Müller – Pavel Šidák. (eds.). Praha: Academia, 2012.
- SMITH, Larry. *Lawrence Ferlinghetti: Poet at Large*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.
- SMOLKA, Jaroslav. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Editio Supraphon, 1983.
- SPITERI, Raymond. Surrealism and the question of politics, 1925–1939. *A companion to Dada and Surrealism*. David Hopkins (eds.). New York: John Wiley & Sons, 2016.
- THÉVOZ, Michel. *Le langage de la rupture*. Paříž: Presses Universitaires de France, 1978.
- THÉVOZ, Michel. *Détournement d'écriture*. Paříž: Les Éditions de Minuit, 1989.
- THÉVENIN, Paule. L'automatisme en question. *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Fabienne Hulak (eds.). Nice: Collection Le Singleton, 1992.
- TRACHTOVÁ, Anna. *Vztah francouzské literární kritiky k autorské biografii*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy/Ústav románských studií. Vedoucí práce: Václav Jamek, 2006.
- TROJAN, Raoul – MRÁZ, Bohumír. *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Fortuna, 1996.
- TYPLT, Jaromír. Rukou psané vysílání. In: A2, č. 7, 2009.
- VACEK, Jaroslav. *O duši, šílenství a genialitě*. Praha: Dauphin, 2012.
- VÁTSJAJANA. *Kámasútra: Indická kniha lásky*. Praha: REBO International CZ, 2013.
- WELLEK, René – WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Přel. Zdeněk Stříbrný. Olomouc: Votobia, 1996.

6.3 Internetové zdroje

Collection de l'Art Brut Lausanne. In: artbrut.ch [online]. Dostupné z: <http://www.artbrut.ch>

DECHARME, Bruno. *Entretien*. In: abcd-artbrut.net [online]. Dostupné z: <http://abcd-artbrut.net/abcd/entretien-avec-bruno-decharme/>

Institut international de recherche et d'exploration sur les fous littéraires. In: fous-litteraires.over-blog.com. [online]. Dostupné z: <http://fous-litteraires.over-blog.com/>

KROUPOVÁ, Libuše. Vztah významu gramatického a lexikálního u předložek. *Slovo a slovesnost*. In: sas.ujc.cas.cz [online] Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2650>

KŘEMEN, Pavel. *LSD made in ČSSR*. In: ceskatelevize.cz [online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10463665003-lsd-made-in-cssr/>

Larousse „Dictionnaire mondiale des littératures“. In: larousse.fr [online]. Dostupné z: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/alexandrin/170884>

Le Blog du CrAB: collectif de réflexion autour de l'art brut. In: collectif-artbrut.blogspot.cz [online]. Dostupné z: <http://collectif-artbrut.blogspot.cz/>

MORDILLAT, Gérard – PRIEUR, Jérôme. *La véritable histoire d'Artaud le Momo* (1993). In: youtube.com [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yn-IvqV36jg>

Rejstřík registrovaných církví a náboženských společností Ministerstva kultury České republiky [online]. Dostupné z http://www3.mkcr.cz/cns_internet/

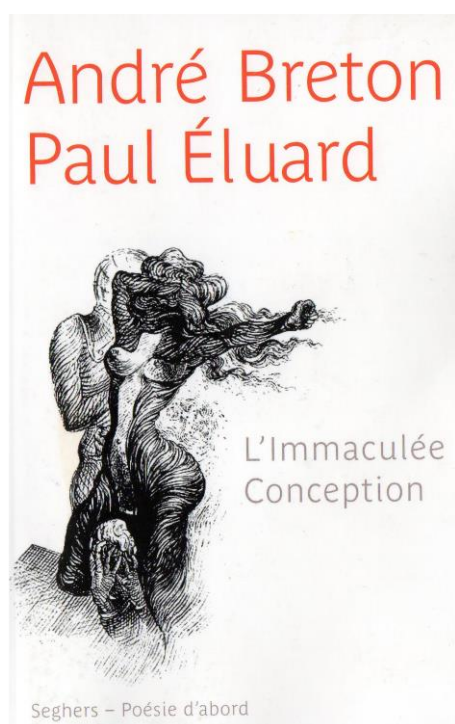
VOKURKA, Martin – HUGO, Jan. *Velký lékařský slovník*. In: lekarske.slovníky.cz [online]. Dostupné z: <http://lekarske.slovníky.cz/>

WAGNER, Radan. *Art Brut: Podivně blízký svět*. In: ceskapozice.lidovky.cz [online]. Dostupné z: http://ceskapozice.lidovky.cz/art-brut-podivne-blizky-svet-dir-recenze.aspx?c=A150717_144300_pozice-recenze_kasa

7. Obrazová příloha



Obr. 1. Michaelangelo da Carravagio: *Medúza (La Medusa)*, 1598. Jeden z nejvýznamnějších obrazů italského manýrismu bývá spojován s tzv. poetikou výkřiku. Deformovaný tvar obličejových linií je v rozporu s klasicistním důrazem na formální čistotu a harmonii.



Obr. 2. Salvador Dalí. *Neposkvrněné početí (L'immaculée Conception)*, 1930. Způsob znázornění průběhu tzv. neposkvrněného početí naznačuje ironický podtext zvoleného titulu.



Obr. 3 Jeanne Tripier. *Bez názvu*, 1935–1939. Jedna z autorčiných nejslavnějších „mediumnických“ výšivek, která dodnes tvoří součást lausannské Collection d'Art Brut.



Obr. 4 Melina Riccio. *Bez názvu*. Současná představitelka art brut stejně jako mnoho dalších inklinuje k technikám koláže, vyšívání a krajky, které tvoří součást tradice tzv. narušování ucelené struktury. Tvorba Meliny Riccio je součástí stálé expozice Collection art & marges v Bruselu.



Obr. 7. Heinrich Anton Müller. *Tři hlavy (Drei Köpfe)*, 1917–1922.



Obr. 8. Pablo Picasso. *Avignonské slečny (Les demoiselles d'Avignon)*, 1907. Společné formální prvky obr. 7. a 8. naznačují, že i tvůrci art brut se mohli inspirovat tzv. moderními umělci své doby.