

HADÍ MUŽ, KARIKATURA A GROTESKNÍ TĚLO

Tomáš Winter – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

Jedním z prvních olejů, které vytvořil malíř František Tichý po příjezdu do Paříže, byl obraz *Hadí muž* z roku 1931. Jeho vznik je v literatuře spojován s předchozím krátkým pobytem v Marseille, kde umělec spolupracoval s Pinderovým cirkusem.¹ Pařížské období, které zahrnovalo léta 1930–1935, znamenalo pro Tichého zásadní životní zkušenost, kterou zhodnotil ve své malbě. Během této doby měl téměř neustále existenční a finanční potíže, což se promítalo do atmosféry jeho prací. V pařížských galeriích se mu nepodařilo uspořádat žádnou vlastní výstavu, ačkoli o to za podpory teoretika Václava Nebeského usiloval. Osobní styk s díly moderních evropských umělců včetně příslušníků tzv. École de Paris, k jejichž projevu se Tichý asi nejtěsněji přimyká, však proměnil umělcovo výtvarné vyjadřování a dopomohl mu k nalezení osobitého jazyka, který se stal charakteristickým pro jeho tvorbu v dalších letech. Obraz *Hadí muž* je reprezentativním příkladem této proměny.

Vojtěch Volavka upozornil, že postava hadího muže je přímou citací figury z pozadí plátna *Cirkus* (1890–1891) od Georgese Seurata.² Přestože Tichý Seuratův obraz znal, bližší srovnání odhalí rozdíly. Tichého malbu nelze považovat za přímou citaci Seuratova díla. Je však zřejmé, že se Tichý s tímto Seuratovým obrazem seznámil již za pobytu v Čechách. Jeho reprodukce byla v roce 1911 zastoupena na výstavě fotografií ze sbírky Eugèna Drueta ve Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze a o rok později ji otiskl *Umělecký měsíčník*³ – časopis Skupiny výtvarných umělců, spjaté se zlatým věkem českého kubismu. V roce 1922 se snímek Seuratova *Cirkusu* ocitl na zadní straně obálky devětsilského *Sborníku nové krásy Život* II. Na velké pražské výstavě francouzského umění v roce 1923 Tichý zhlédl menší studii dotyčného díla. Na přehodnocení seuratovského postimpresionismu byl tudíž určitým způsobem předem připraven. Jeho odpověď spočívala v modifikování Seuratovy barevné skvrny a nalezení vlastní techniky, založené na tomto přehodnocení.

Hlavní znaky malířova proměněného rukopisu výstižně popsal Jan Tomeš: „*Tichého barevná skvrna, jakkoliv její geneze je bezesporu seuratovská, se rozzařuje a zatmívá nervní, neklidnou, do barev zkapalněnou senzibilitou, sugescí pohybu, která je důsledkem jiného vnitřního ustrojení.*“⁴ Tato slova dokazují, že v Tichého pracích bylo spatřováno určité napětí, které působilo na jejich recipienty. Tento moment podporovala oscilace mezi hmotným a nehmotným tvarem, způsobená specifickými světelnými kvalitami obrazu. Vojtěch Volavka hovořil ve vůbec první umělcově monografii o „jemné mlhovině“, která není reflexivním světlem reálné povahy, nýbrž způsobuje jistý formální paradox,

¹ František Dvořák, *František Tichý*, Praha 1960, s. 12. – Miloš Šafránek, *Francouzská léta Františka Tichého*, Praha 1965, s. 26. – Jan M. Tomeš, *František Tichý. Malířské dílo*, Praha 1976, s. 34. – Tomáš Winter, *František Tichý*, Praha 2002, s. 37.

² Vojtěch Volavka, *František Tichý. Kresby*, Praha 1968, s. 9.

³ *Umělecký měsíčník* I, 1911–1912, s. 271.

⁴ Tomeš (pozn. 1), s. 43.

přítomný v Tichého dílech. Spočívá ve skutečnosti, že „složité světelná tkáň na jedné straně zhmotňuje prostor, na druhé pak odnímá hmotnost tvaru“ a činí ho demateriálním.⁵

Příbuzný úhel pohledu na utváření objemu a prostoru v Tichého obrazech sdílel Václav Nebeský, když charakterizoval světlo jako hlavní prvek, který vytváří obrazový prostor. Upozornil na to, že světlo „zůstává mimo veškeren hmotný substrát obrazu, aniž by co slevovalo ze svého práva činiti jej účastna výhod své imaginární existence. Objem těles může takto, chce-li rozvinouti svůj plný relief, těžiti u Tichého z barevného temnosvitu, do něhož se noří, aniž by byl při tom rušen jeho rozkladnými účinky“.⁶ Mezi nejlepšími Tichého obrazy, v nichž se tyto momenty projevují, Nebeský jmenoval právě *Hadího muže*. Námět tohoto díla spadá do vůbec nejrozsáhlejší zásobnice Tichého motivů, kterou zastupoval cirkus. Tichého vizualizace světa artistů, klaunů, polykačů mečů, krotitelek hadů a hadích mužů souvisela s dobovou oblibou cirkusu, která se v českém prostředí projevila ve dvacátých letech 20. století zejména v uměleckém hnutí Devětsil.⁷ Cirkusová kultura, vytvářející protiklad k oficiální a akademické tradici, přitahovala pozornost moderních umělců vždy, když kulminoval jejich konflikt se společností. Hlavní teoretik Devětsilu Karel Teige zahrnul již v počáteční fázi tohoto hnutí cirkus spolu s dalšími projevy „nízké“ kultury mezi zdroje nového proletářského umění, počítajícího se společenskou přestavbou. Významnou základnou tohoto programu byl primitivismus, v konkrétních výtvarných dílech často směřovaný s magickým realismem. V tomto duchu vznikaly v roce 1921, kdy Tichý vytvořil litografii *Hrazdařka*, obrazy artistů od Bedřicha Piskače, spolužáka z pražské Akademie výtvarných umění, vystupujícího rok poté s Devětsilem na I. jarní výstavě.

Obdobného významu nabyl cirkus v devětsilském programu poetismu, který po roce 1922 vystřídal starší koncepci. V sílící myšlence splývání umění se životem sehrál specifickou roli. Poetismus v utopické snaze o vymazání hranic mezi životem a uměním znovu vyzvedal projevy, které buď vůbec nebyly uměním, nebo se řadily pouze k jeho „nízkým“ žánrům. Odtud také plynulo Teigovo ztotožnění básníků, tvořících poetická díla jako hry krásných slov a volné kombinace představ a obrazů, s klauny, tanečnicemi a akrobaty.⁸ Podíl na přitažlivosti cirkusu pro Teiga měl i jeho exotický charakter, jelikož cizokrajné dálky probouzely v té době záchvěvy nevšední imaginace. Důkazem může být básnická sbírka Konstantina Biebla *S lodí, jež dováží čaj a kávu*, k jejímuž druhému vydání v roce 1928 Teige vytvořil jednu ze svých nejvýznamnějších typografických úprav.

Teigem i ostatními členy Devětsilu proklamovaná obliba cirkusu se v různých podobách promítala do tehdejších výtvarných prací. V roce 1925, kdy malířka Toyen malovala primitivistická díla, vznikl její obraz *Cirkus Conrado*. Defilují v něm klauni, akrobaté a Japonka na provaze, figura, kterou se v odlišné variantě zabýval i Tichý (*Japonec na laně* 1931). Cirkusové téma rovněž pronikalo do obrazových básní Devětsilu a ilustrační tvorby.⁹ Ze stejného prostředí vyšla též odvážná divadelní adaptace Molièrovoy hry *Georges Dandin*, překřtěná na *Cirkus Dandin*. Hrála ji skupina mladým

⁵ Vojtěch Volavka, *František Tichý*, Praha 1941, s. 14.

⁶ Václav Nebeský, *Obrazy Františka Tichého* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1940, nepag. Srov. Václav Nebeský, *L'art moderne tchécoslovaque (1905–1933)*, Paris 1937, s. 157–160.

⁷ Srov. František Dvořák, *Cirkus a varieté Františka Tichého*, Praha 1967, s. 25.

⁸ Karel Teige, Poetismus, in: idem, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, Praha 1966, s. 124.

⁹ Viz např. Otakar Mrkvička, *Cirkus Kludský přijel do Prahy!*, *Pestrý týden* II, 1927, č. 17, 27. 4., s. 11.

amatérských herců kolem režiséra Jiřího Frejky, která se stala zárodkem slavného Osvobozeného divadla.¹⁰

Mezi Tichého cirkusovými náměty a programem Devětsilu leží tudíž určité styčné plochy, ačkoli Tichý stál stranou avantgardních seskupení a cílů. Projevují se především v určité sociální angažovanosti tvorby, s čímž souvisí jak zájem o sociálně-kritický obsah prací, tak o projevy, které jsou v opozici k „vysokému“, „měšťáckému“ umění, což shodně proklamoval Tichý i Teige. Druhý z jmenovaných to však chápal jako programovou záležitost, přehodnocovanou a zdůvodňovanou množstvím utopických manifestů. Tichý oproti tomu k cirkusovým motivům přistupoval na prvním místě jako k malířským úkolům, jejichž řešení ho posouvalo k nalezení osobitějšího stylu.

Hovořil-li Teige o identifikaci básníků s akrobaty, projevil se obdobný moment i u Tichého v jeho ztotožnění vlastního uměleckého výkonu s výkonem cirkusového artisty, čímž dostaly jeho figury včetně hadího muže autostylizační rozměr. Tichý doslova řekl: „*Malba je pro mne především řemeslem, které má svůj neosobní systém, získaný cvikem. Jsem zaujat vždy dokonalostí a nikoliv primitivismem práce. Jako artista ovládne tisíckrát opakovaným úkonem určitý cvik, který mu dovolí, aby okouznil elegancí, plynulostí, samozřejmou lehkostí, tak i já bych měl rád nejdříve jistotu v samé kresbě.*“¹¹ Tento druh identifikace, přímo podpořený v některých dílech autostylizačními rysy (*Capriccio – Pan a paní T.*, 1931), ovšem neznámá, že zde Tichý zpodobuje „*kus svého vlastního života*“, jak to Vincenc Kramář vytýkal interpretaci Václava Nebeského, který stavěl některé závěry na mylném předpokladu, že Tichý prošel artistickou praxí.¹² Spíše jde o vědomí podobnosti tvůrčího procesu, což v jiné podobě nacházíme například u básníka Vítězslava Nezvala v jeho ztotožnění básníka s akrobatem. Vedle toho se u Tichého do zobrazovaných artistických výkonů promítají jeho dlouhodobé, ale i momentální psychické stavy, způsobené tlakem vnějších okolností.

Pro interpretaci Tichého obrazu *Hadí muž*, která přesahuje dosud uvedené skutečnosti a ukazuje určité momenty jeho podvrtnosti, je však nutné uvědomění si dalších souvislostí. Patří k nim i dlouholetá tradice, kterou má tento námět v dějinách výtvarného umění, a to nejen v evropské kultuře. Hliněné mexické figurky hadích mužů pocházejí z období olmécké indiánské civilizace z let 1100–500 před n. l. Jde o výtvary zobrazující buď kejklíře, kteří se účastnili náboženských slavností na počest boha deště, nebo přímo šamany s jejich schopnostmi hbitě proměňovat podobu svých těl.¹³ Podobný příklad nalezneme i v peruánské keramice kolem roku 800.

Hadí se muž se vyskytuje rovněž v kontextu evropského křesťanského umění. V řezbách chrámových lavic z 15. století v severní boční lodi kostela P. Marie v Lakenheath v Suffolku je hadí muž situován do blízkosti dalších zvířecích a figurálních motivů groteskního charakteru. Stejně jako monstra nebo bizarní zvířecí bytosti a kejklíři se hadí muž ikonograficky vztahuje k bezbožnosti a nectnostem v kontrastu ke klasickým křesťanským hodnotám. Tyto figury byly umístovány do droberí iluminovaných rukopisů a zároveň upomínaly na středověkou lidovou kulturu a její tradiční projevy.

¹⁰ Viz Jaromír Pelc, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, Praha 1981. – Idem, *Zpráva o Osvobozeném divadle*, Praha 1982.

¹¹ František Dvořák, Rozhovor s Františkem Tichým o umění, *Výtvarné umění* XII, 1962, s. 64.

¹² Vincenc Kramář, Kresby a obrazy Františka Tichého, in: idem, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, s. 173.

¹³ *Museo Nacional de Antropología, México*, Editorial Argos Vergara, Barcelona 1973.

S hříchem a nevěrou je hadí muž přímo spojen v cyklu Petera Bruegela st. o sv. Jakubu a kouzelníkovi Hermogenovi. Bruegelovy kresby, převedené Pierrem van der Heyden do grafik, líčí příběh setkání světce s kouzelníkem Hermogenem a jeho obrácení na víru.¹⁴ Hadí mužové a kejkliři zde zastupují zkažený svět a stojí v opozici ke křesťanským ctnostem, reprezentovaným sv. Jakubem.

V roce 1930, rok před vznikem obrazu Františka Tichého, se hadímu muži věnoval i Pablo Picasso. Jeho obraz *Akrobat* patří do série figurálních motivů, pracujících s metamorfózami a transformacemi lidského těla. Picasso se těmito pracemi přibližoval k surrealismu. Některé z nich přímo odkazovaly stejně jako jeho tehdejší plastiky k teoriím, rozvíjeným Georgesem Bataillem.¹⁵ Takto konkrétní spojení sice u Tichého nenalezneme, s tvůrčími principy surrealismu se však jeho práce v některých momentech rovněž střetnou.

Při sledování zrodu Tichého hadího muže se však musíme vrátit do roku 1928, kdy umělec vytvořil ještě za pobytu v Praze sérii tužkových erotických karikaturních kreseb. Nejradikálnější z nich zobrazuje hadího muže při bizarním pohlavním styku dvou homosexuálů a tento provokativní motiv je zvýrazněn skatologickou tematikou: hadí muž čichá k lidským výkalům. Přestože se Tichý věnoval cirkusovým námětům již v roce 1924 v karikaturách pro satirický časopis *Kopřivky*, šlo o první zachycení hadího muže v jeho díle. Tyto práce přitom nebyly umělcovým prvním otevřeným erotismem. Již za studií na Akademii výtvarných umění vytvořil Tichý v letech 1920–1921 sérii kreseb podle řeckých antických váz. Vedle zachycení milenců při vzájemném erotickém ukájení šlo o téma Amora pijícího z lůna Psyché a zoofilní motiv dvou žen a koně.

Je otázka, zda-li Tichého inspirovala k zobrazení hadího muže při sexuálním aktu četba dobové pornografické literatury, či se jako divák účastnil podobného představení. Přestože v malířově oleji z roku 1931 téma skatologie i análního sexu zmizelo, při dalších řešeních téhož námětu si umělec na dřívější spojitost pravděpodobně rozpomněl. Hadího muže fixoval v jedné z častých pozic těchto akrobatů, která zřetelně upomíná na akt exkrece. Po několika variantách z let 1939–1944 dospěl k osobitému figurálnímu znaku, vycházejícímu vzdáleně z tzv. lyrického kubismu. Zvláštní důraz přitom kladl na ruce hadího muže, které jsou rozměrově zvýrazněny a připomínají nohy žáby. Tichého práce byly proto nazývány také titulem *Žabí muž*.

Spojení hadího muže a žáby nebylo ojedinělé. Na reklamním pohledu hadího muže Poliase je hlavní protagonista nazván člověkem žábou a doprovázen naddimenzovanou kresbou dotyčného obojživelníka. Žabí muž byl stejně jako hadí muž jednou z častých pouťových atrakcí. Obě figury zachycují fotografie Jindřicha Štyrského z roku 1934 z cyklů *Žabí muž* a *Muž s klapkami na očích*.¹⁶ Štyrský v těchto snímcích objevoval konkrétní iracionalitu v duchu surrealistického přístupu k objektům a jejich „náhodným setkáním“. Hadí i žabí muž se pro něho stali přitažlivými postavami, a to nejen vzhledem k historickým a sociálním kořenům, ale zejména díky bizarnosti jejich vlastního zjevu.

Podobně jako u Tichého evokuje Štyrského žabí muž akt exkrece, což mohlo být důvodem, proč právě tato fotografie dala název celému cyklu. Z roku 1934 totiž pocházejí Štyrského záznamy

¹⁴ Louis Lebeer, *Les estampes de Pierre Bruegel l'ancien*, in: *Bruegel: Une dynastie de peintres* (kat. výst.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1980, s. 102–136.

¹⁵ Viz David Lomas, *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, New Haven – London 2000, s. 130–142.

¹⁶ Viz Karel Srp, *Jindřich Štyrský*, Prague 2001.

skatologických snů a vzniká několik obrazů, které se skatologickými motivy pracují. Tato díla, mezi než patří i plátno *Člověk nesený větrem*, nazval básník Vítězslav Nezval halucinatorními objekty-monstry.¹⁷

Zvláštní variantu hadího muže v okruhu českého surrealismu nalezneme v *Koláži č. 129* od Karla Teiga z roku 1940 nebo v objektu *Doteky* Libora Fáry z roku 1947. Teige i Fára přirozeně znaly loutkovité objekty Hanse Bellmera, na něž obě jejich díla upomínají.¹⁸ U Teiga je navíc ve spojení s hadím mužem symbolicky zastoupeno i skatologické téma. Lenka Bydžovská poukázala na užití skatologických motivů u českých umělců v souvislosti s aktivitami Georgese Bataille, oceňujícího v tomto smyslu známý obraz Salvadora Dalího *Truchlivá hra* (1929).¹⁹ Aktem vylučování se již dříve zabýval v souvislosti s anální erotikou Sigmund Freud, mimo jiné ve vztahu k charakteru lidské osobnosti.²⁰ V českém prostředí se v třicátých letech věnoval análním praktikám jeden ze zakládajících členů Skupiny surrealistů v ČSR, psychoanalytik Bohuslav Brouk v rámci zkoumání lidské sexuality.²¹

Zobrazení aktu vylučování a výkalů má přirozeně hlubší historické souvislosti a bezprostředně se vztahuje k poetice karnevalu a groteskního těla, jakou popsal Michail Michajlovič Bachtin na příkladu lidové kultury středověku a renesance.²² Groteskní tělo má mytické kořeny a symbolicky obrací svět naruby. Projevuje se mimo jiné tak, že otevírá okolnímu světu své útroby včetně anální sféry, jak je tomu například u chrliče katedrály ve Freiburgu. V karnevalových slavnostech středověku, kde hrálo groteskní tělo jedinečnou roli, se významně uplatňovaly i lidské výkaly. V rituálu tzv. svátku hlupáků se během slavnostní mše užívalo výkalů do vykuřovadla namísto kadidla. Po skončení mše projížděli klerikové na vozech ulicemi měst a házeli lejna na lidi, kteří je doprovázeli. Tento rituál pravděpodobně pochází z antických her a obecně odkazuje stejně jako veškeré karnevalové slavnosti k římským saturnáliím, kde docházelo k obdobnému převrácení světa a běžných zvyků, aby byl opět nastolen původní řád a pořádek.²³ Motiv výkalů a vyprazdňování pronikl i do droherii středověkých rukopisů a později zvláště do nizozemského malířství.²⁴

Nejpozději od 16. století se skatologické náměty užívaly v dobových tiscích a karikaturních výjevech. Příkladem je luteránský dřevoryt z roku 1545 z dílny Lucase Cranacha, kde jeden z venkovanů kálí do papežské tiáry. Ernst Hans Gombrich našel k tomuto zobrazení úzkou paralelu v antiklerikálním tisku z období francouzské revoluce, „*kde je papežská listina použita jako toaletní papír*“.²⁵

¹⁷ Lenka Bydžovská – Karel Srp (ed.), *Český surrealismus 1929–1953*, Praha 1996, s. 124–127.

¹⁸ Viz Vojtěch Lahoda, *Expres surrealismu*, in: Věra Velemanová – Vojtěch Lahoda, *Libor Fára / dílo*, Praha 2006, s. 238–246.

¹⁹ Lenka Bydžovská, „Vidíte něco?“ zeptal se Poussin... *Informe*, Bataille a čeští surrealisté, *Umění XLV*, 1997, s. 477–488.

²⁰ Sigmund Freud, Charakter a anální erotika, in: idem, *Vybrané spisy III. Práce k sexuální teorii a k učení o neurosách*, Praha 1971, s. 94–98.

²¹ Bohuslav Brouk, *Autosexualismus a psychoerotismus* (1935), Praha 1992. Kniha je v původním vydání ke stažení na <http://bohoslavbrouk.wordpress.com/>.

²² Michail Michajlovič Bachtin, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris 1970.

²³ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London 1978.

²⁴ Karl P. Wentersdorf, The Symbolic Significance of *Figurae Scatologicae* in Gothic Manuscripts, in: Clifford Davidson (ed.), *Word, Picture, and Spectacle*, Kalamazoo 1984, s. 1–19. – Michael Camille, *Images dans les marges, aux limites de l'art médiéval*, Paris 1997. – Stefan Bartilla, Vykřičený motiv? Ti, kdo močí a kadí na flámských a holandských obrazech, *Dějiny a současnost XXV*, 2003, č. 2, s. 6–10.

²⁵ Ernst Hans Gombrich, Magic, Myth and Metaphor: Reflections on Pictorial Satire, in: *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, ed. Richard Woodfield, London 1996, s. 338.

Zvláštní formu dostalo v karikatuře groteskní tělo při stylizování zadnice do podoby lidského obličej. V propagandistickém tisku z let 1793–1794 od Jacquese-Louise Davida je britská vláda zastoupena figurou d'ábla, vypouštějícího ze zadnice páru. Pro d'ábla bylo takové zobrazení charakteristické a mělo historickou tradici. Specifickou formou, která d'ábla spojuje s výkaly, je autoportrét Roberta Mapplethorpa z roku 1978.

V české karikatuře 20. století bylo využito téma zadnice s lidským obličejem mimo sociálně angažovanou a politickou satiru, a to v autokarikaturách *Zlý sen* od Vratislava Huga Brunnera, zařazených v roce 1930 do posmrtně vydané knihy *Vlastní život v karikatuře*.²⁶ Brunner pojednal dotyčné téma s osobitou kresebnou lehkostí a suverenitou. Tyto práce se v publikaci pojily s dalšími výjevy, které líčily scény z umělcova všednodenního života a dokazovaly autorovo obsesní zaujetí vlastní podobou. V celkovém konceptu knihy měly kresby původní význam groteskního těla, které obrací věci naruby.

Je příznačné, že v roce 1933 zařadil Jindřich Štyrský karikaturní autoportrét Vratislava Huga Brunnera se zadnicí místo obličej a jeho exlibris Jana Emanuela Kolečka s motivem exkrece do třetího ročníku *Erotické revue*.²⁷ Čeští surrealisté se hlásili k boření sexuálních tabu a *Erotická revue* spolu s dalšími tisky z Edice 69 toho byly důkazem. Uplatnění zde proto nacházelo i groteskní tělo, o čemž svědčí *List z památníku* od Adolfa Hoffmeistera.²⁸ Přestože jde o kresby, zhodnocují princip koláže, který autor užíval v dřívější tvorbě. Zatímco Brunner stylizuje figuru pomocí souvislé linky, organicky propojující všechny části těla, Hoffmeisterova ústřední postava „Pan Prdel“ je složena ze samostatně kreslených částí, které jsou k sobě jakoby dodatečně přiřazeny. Figura získává mechanický loutkovitý charakter, což na jedné straně podporuje její komičnost, na straně druhé jí dodává rozměr hrůznosti a obludnosti, který u Brunnerových kreseb chybí a jež je pro karikaturu příznačný. Již Charles Baudelaire psal o satanské, a tedy hluboce lidské povaze smíchu, který „je u člověka důsledkem představy o vlastní nadřazenosti“.²⁹ V podobném duchu spatřoval Henri Bergson v umění karikaturisty cosi d'ábelského a démonického, přítomného v momentu deformace čisté přírody.³⁰

Přestože Hoffmeisterovy kresby z *Erotické revue* nejsou politickými revolučními karikaturami, s mírnou nadsázkou se v nich projevují pudové zájmy, které v souvislosti se surrealismem a karikaturou zvýrazňoval Vítězslav Nezval.³¹ V dějinách karikatury odhaloval snové prvky a podotýkal, že kritický akcent všech skutečných karikatur se s nimi vždy slučuje. Karikaturisté vytvářejí podle Nezvala nadreálný obraz skutečnosti, který se od surrealismu odlišuje převahou ironické a kritizující stránky nad lyrickým obsahem. Karikatura, o níž Nezval hovořil pouze v souvislosti s revoluční náplní, má se surrealismem společné protiměšťácké zaměření: v obou případech dochází ke zkreslení reality za účelem podání pravdivějšího obrazu světa.

²⁶ Vratislav Hugo Brunner, *Vlastní život v karikatuře*, Kladno 1930.

²⁷ *Erotická revue* III, Praha 1933 (repr. 2001), s. 13, 69.

²⁸ *Ibidem*, s. 134.

²⁹ Charles Baudelaire, O podstatě smíchu a obecně o komičnu ve výtvarném umění (1855), in: idem, *Úvahy o některých současných*, ed. Jan Vladislav, Praha 1968, s. 233.

³⁰ Henri Bergson, *Smiech. Esej o významu komična* (1899), Bratislava 1966, s. 24.

³¹ Vítězslav Nezval, Snové prvky v karikatuře, in: David Voda (ed.), *Hra v kostky. Vítězslav Nezval a výtvarné umění*, Brno 2004, s. 119–120.

Přestože Nezval detailně nadrealistické prvky karikatury nedefinoval, mířil k její základní vlastnosti, spočívající v metamorfóze skutečnosti a jejího obsahu do nové autonomní formy. Když nazývali Nezval se Štyrským „hybridní bytosti“ na obrazech Pabla Picassa „*geniálními dramatizacemi konkrétní iracionality*“,³² mohly být spatřovány příbuzné rysy i v karikaturách, využívajících obdobně jako Picassova díla deformací, převedení objemů v plochu a dalších specifických výtvarných prostředků, které bylo možno vysvětlit z hlediska doteku se surrealistickou obrazností.

V souvislosti s Nezvalovým pohledem na karikaturu nelze opomenout pro surrealisty vlivnou teorii Sigmunda Freuda a jeho studii o vztahu vtipu k nevědomí.³³ Freud doložil, že vtip se konstituuje na základě podobných procesů, jimiž se vyznačuje snová práce, ať jde o zhuštění a stlačení snových myšlenek, projevující se u vtipu v jeho krátkosti, nebo o formu nepřímého a často i protismyslného znázornění. Důvod posledně jmenovaného Freud spatřuje v úmyslu „*získat starou slast z nesmyslu*“, která „*náleží k motivům práce vytvářející vtip*“. Vedle toho existují podle Freuda další cesty k znovu získání této slasti. Patří mezi ně karikatura, přehánění, parodie a travestie. U těchto forem však Freud nenachází příčiny, které by vysvětlily jejich původ v nevědomých pochodech. Dovojuje, že ke karikatuře, přehánění a travestii může přistupovat rys „vtipnosti“ pouze jako přídavek, což umožňuje různost „psychického dějiště“. Karikaturu tak Freud bezprostředně neslučuje se snovými prvky, jak to činí Nezval.

Hybridita figur a odkazy k iracionální a halucinační sféře, které se objevují u Picassa, byly přítomny i ve výkladech Tichého několikerého ztvárnění *Hadího muže*. Zatímco Jiří Padrta hovořil o zdůrazňování prvků neobvyklosti a bizarnosti v malířově tvorbě,³⁴ Miroslav Míčko již přímo podotkl, že „*svět cirku je u Tichého halucinací*“.³⁵ Mohl zde přirozeně navázat na starší evokace, s nichž jsou výmluvná zejména slova básníka Františka Halase, která vyřkl nad Tichého grafickou verzí hadího muže z roku 1940: „*Vizte Hadího muže, tu arabesku těla, tento až fantomatický zjev jakoby v kostýmu svinuté krajty, čekáte, že uzel údů začne se rozvíjet*“.³⁶

Halasův výrok dosvědčuje schopnost Tichého děl transformovat motiv do takové podoby, která navozuje širokou škálu asociací, obsahujících notnou dávku iracionality a fantasknosti. Proces takového vnímání jeho prací, odvíjející se od prostého popisu objektu k asociativním významům,³⁷ výstižně dokumentuje dobový popis Tichého grafiky *Indičtí ekvilibristé*: „*Dva akrobati v květovaných trikotech tu vytvářejí podivnou živou pyramidu s takovým elánem, jako by nešlo o zábavu obecenstva, ale o překonání přírody a vytvoření nové fantastické bytosti, která má čtyři nohy, čtyři ruce a hřbet jako Chiméra*“.³⁸

Tento způsob recepce Tichého tvorby je blízký surrealistickému objevení konkrétní iracionality. V tomto bodě lze vzpomenout kromě již zmiňovaných fotografických cyklů Štyrského na

³² Vítězslav Nezval – Jindřich Štyrský, *Fillův význam* (1936), in: Jindřich Štyrský, *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*, ed. Karel Srp, Praha 1996, s. 127.

³³ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig – Wien 1905.

³⁴ Jiří Padrta, 60 let Františka Tichého, *Výtvarná práce* IV, 1956, č. 4, s. 7.

³⁵ MČ [Miroslav Míčko], *Cirkus v díle Františka Tichého*, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 23, s. 9.

³⁶ František Halas, *Svět Františka Tichého*, *Hollar* XVI, 1940, s. 25.

³⁷ Srov. Luděk Novák, *Výtvarná představa, nadsázka a zkratka*, *Výtvarné umění* XII, 1962, s. 193–198.

³⁸ h. m., *Grafika Františka Tichého*, *Lidové noviny* LII, 1944, č. 74, 15. 3., s. 4.

pasáž z Bretonovy *Nadji*, týkající se etnického umění z oblasti Oceánie: „*Kuželovitá maska z dřene bezu červeného a z rákosu z Nové Británie jí vyrazila výkřik: ‚Vždyt je to Chiméra!‘*“³⁹ Skutečnost, že se v podobném zorném úhlu ocitla i Tichého díla, svědčí o jejich obsahové význačnosti, podpořené symbiózou námětu s formou, obdařenou napětím a ambivalencí. Tyto prvky se přitom vyskytují i v samotných motivech, oscilujících mezi sociálně-kritickým obsahem, osobně angažovanou autostylizací a určitou podvratností, narušující jejich konvenční význam. Obrazy *Hadího muže* jsou v tomto smyslu jedinečným příkladem takových realizací.

Dlužno však podotknout, že Tichého postoj k surrealismu byl značně kritický. Existenci „surrealismu“ – jak tento ismus zcela v souladu se svým způsobem vyjadřování Tichý nazýval – pokládal ve výtvarném umění za módní a povrchní záležitost. I když oceňoval některé práce Toyen, jež znal z reprodukcí *Volných směrů*, uznával surrealismus pouze v poezii a nikoli v malířství a sochařství. Je proto paradoxem, že se jeho tematizace groteskního těla stýká právě s momenty, které se vyskytují i v surrealistické tvorbě. Dobové způsoby výkladu Tichého děl ostatně již takové závěry předjímal.

³⁹ André Breton, *Nadja*, Praha 1996, s. 106.