

František Dryje Dějiny neosamocenosti¹

Surrealismus je mrtev! Nemáme v úmyslu vyvracet tento soud, jenž se v průběhu dlouhých desetiletí změnil v zaklínadlo. Vynořuje se každoročně už více než sedmdesát let z úst, psacích strojů či počítačů nových i starých generací kunsthistoriků stejně jako postupně dozrávajících pamětníků, kteří zaručeně *byli u toho* a dnes s čistýma očima prohlédají svůj někdejší stín. Stín svého pošetilého mládí...

Jestliže jsme se rozhodli v přítomném dvojčísle naší revue² prezentovat některé kapitoly z novějších dějin surrealismu v Čechách a na Slovensku, jsme si vědomi obtížnosti úkolu: činíme tak bez náležitého historického odstupu, vlastně jde o jakýsi přehled a dokumentaci aktivit z nedávné minulosti, na něž ovšem nahlížíme nikoli jako historici, preparátoři či archeologové, nýbrž jako účastníci a aktéři stále živého aktuálního procesu. Že takový pohled bude zaujatý, netřeba zpochybňovat. Sotva však musí být jednostranný a už vůbec nemá nějaké mystifikační ambice. A objektivita? O té si můžeme porozprávět s kvantovými mechaniky...

Otázky či diskusní okruhy, které otevíráme, lze vymezit zhruba takto:

1 – Je surrealismus fenomén nadčasový, nebo historický? Má nutně podobu hnutí, které má počátek a konec, anebo jde, jak se snažíme prokázat, o otevřený systém (myšlenkový, tvůrčí, psychosociální...)?

2 – Proč mluvíme o vývojových proměnách surrealismu a v čem spočívají? Jak oponujeme názoru, že v určitém časovém okamžiku došlo k přerušení kontinuity integrální surrealistické perspektivy a všechny další navazující aktivity je nutno označovat jako postsurrealismus, neosurrealismus apod?

3 – Čím byl surrealismus v posledních třiceti letech, čím je dnes a co jej vymezuje, charakterizuje?

¹ Analogon, 41-42/2004, s. 2 – 12, 29 – 37, 77 – 83.

² Analogon, 41-42/2004, „Z dějin československého surrealismu 1968–1989“.

I. Aby se nezapomínalo (aspoň) na něco

(1964–1969)

V roce 1964 proběhl v Klubu výtvarných umělců Mánes přednáškový cyklus, který zahájil Vratislav Effenberger. Své vystoupení nazval *Okruh pěti Objektů*. Shrnuje zde a analyzuje činnost variabilního okruhu autorů od konce čtyřicátých let volně sdružených okolo Karla Teigeho a ineditních sborníků *Znamení zvěrokruhu* a navazujících *Objektů 1–5* (1953–1962).³ Od počátku i posléze během šedesátých let byli tito tvůrci zvnějšku vnímáni jako surrealisté, leč oni sami svou tvůrčí a myšlenkovou identitu hledali a vytvářeli nejen ve vlastní jedinečné sféře kreativní činnosti, ale i v její průběžné reflexi, jež byla kromě několika teoretických glos Teigových či komentářů Zbyňka Havlíčka formulována především v systematické práci Effenbergerově a poté i jeho žáků (mezi nimiž vynikají od počátku šedesátých let zejména

³ Uvnitř okruhu se vedou intenzivní diskuse o možnostech a povaze surrealistické myšlenky a surrealistického hnutí ve změněné poválečné situaci. V roce 1951 vychází 10 ineditních kolektivních sborníků nazvaných podle jednotlivých zvířetnických znamení *Znamení zvěrokruhu*, kde autoři shromažďují svou tvorbu (texty, fotoreprodukce) a shrnují své diskuse zejména v tzv. *První anketě surrealismu*. Odpovědi Karla Teigeho, jenž až do své smrti v říjnu 1951 reprezentoval kontinuitu hnutí i jeho specifčnost, především ve vztahu ke konceptům André Bretona, které ve své předchozí dlouholeté teoretické práci rozvíjel a kriticky systematizoval na bázi dialekticko-materialistické metodologie, jsou zároveň jakousi jeho „surrealistickou závětí“. Rekapituluje v nich své pojetí surrealismu jako vyvrcholení a zároveň ukončení vývoje tzv. poimpresionistických avantgard (včetně jeho sociologických a psychologických aspektů), a lze v nich vyčíst i možnosti dalšího směřování surrealistické myšlenky, jak se rýsovaly ve shodách či odlišnostech Teigových názorů na jedné straně, a postojů Medka či Effenbergera na straně druhé. (Například jednou z hlavních kategorií těchto diskusí se stane starší Dalího termín *konkrétní iracionalita*, jehož novou interpretaci přinášejí zejména mladší respondenti.)

Při navazování na předchozí projekt *Znamení zvěrokruhu* sestavili zmínění autoři v roce 1953 první dva sborníky, které nazvali *Objekt 1* a *Objekt 2*. Svým způsobem jde o jistou rekapitulaci – připomínku významu Teigova a Hynkova (zemřel v r. 1953) – a zároveň o „pokos o upřesnění situace moderní poesie, ne jak se jeví..., ale spíše ve vnitřní problematice výtvarné a literární tvorby“ (*Objekt 1*). V tomto kontextu také vzniká druhá, tzv. *Jarní anketa o surrealismu*, jejímž cílem je upřesnění a prohloubení otázek a zřetelů, jak je naznačila již *První anketa* z r. 1951. Problematikou a povahou z hlediska surrealismu signifikantní poesie se zabývá i *Objekt 2*, který obsahuje rozsáhlou antologii překladů z básnických textů: Tzara, Péret, Césaire, Picabia, Saint-Pol Roux, Reverdy, Swedenborg, Chazal, Bretonova a Soupaultova *Magnetická pole* aj.

V *Objektu 3*, který byl sestaven po delší přestávce v r. 1958, dochází k jistému posunu. Především se ke spolupráci s Effenbergerovým okruhem vrací významný básník a teoretik Zbyněk Havlíček, který se na jistou dobu odmlčel, a zároveň se objevuje i jméno mladšího básníka Milana Nápravníka, jenž ve své době přinesl do české surrealistické poesie nepřehlédnutelné sémantické a inovačně strukturní motivy. *Objekty 4* a *5* jsou mimo jiné charakteristické i nástupem nové generace tvůrců (Stanislav Dvorský, Petr Král, Prokop Voskovec aj.), kteří se budou podílet na následující vývojové fázi surrealistického hnutí.

(První období, vymezené sborníky *Znamení zvěrokruhu* a *Objekt 1–2*, shrnuje Alena Nádvorníková v sérii studií *Poslední rok K. Teigeho* [Sborníky *Znamení zvěrokruhu*], Surrealistický okruh kolem sborníků *Znamení zvěrokruhu* a *Objekt 1* a *2*, *Anketa o surrealismu* ve sbornících *Znamení zvěrokruhu* – viz A. Nádvorníková, *K surrealismu*, Torst, Praha 1998; k tématu srov. též F. Dryje, „Mikuláš Medek a česká surrealistická scéna“, in: F. Dryje, *Surrealismus není Umění*, Concordia, Praha 2004.)

Stanislav Dvorský a Petr Král) a zároveň prostřednictvím řady interních anket – kromě těch z let 1951 a 1953 je to *Anketa o autenticitě tvorby* (1958) a *Poloha klacku* (1965–1966).

Ve všech těchto anketách se jako explicitní (a ovšem i implicitní) leitmotiv vrací otázka po vztahu autorů a jejich tvorby k surrealismu, což svědčí jednak o podstatnosti a životodárnosti tohoto zdroje a motivu, ale na druhé straně právě o nevyjasněnosti či zpochybňování vlastní ideové a tvůrčí totožnosti. Vratislav Effenberger v citované přednášce z roku 1964 pojmenovává a hodnotí problém takto: „Většina odpovídajících se [v r. 1951] bezvýhradně považuje za surrealisty, ale pravda to tak docela nebyla. Tehdy byl už vztah všech účastníků okruhu k surrealismu velmi komplikovaný.“⁴ Jaká tedy byla pravda a v čem ona komplikovanost spočívala? A jakou hodnotu mělo takové konstatování v době, kdy bylo vyřčeno? Jaký význam a smysl má dnes? Nejde o slova. Stojíme zřejmě před klíčovou otázkou, jejíž řešení nespočívá pouze v náležitém zaškatulkování, či dokonce zglajchšaltování autora a jeho díla podle jména a nálepky. Jde o to, jak nejen pojmenovat, ale vskutku nahlédnout a pochopit evidentní sounáležitost a konvergenci mnohdy více či méně obdobných a jindy i velmi odlišných tvůrčích projevů a postupů, které se v rámci onoho volného sdružení objevovaly, a zároveň, a to je bezpochyby stejně podstatné, jak a v čem tyto produkce diferencovaně vztáhnout – v odlišnostech nebo shodách – k tehdy aktuálním myšlenkovým a uměleckým trendům, které se postupně prosazovaly jaksi na rubu oficiální kulturní politiky, ať už máme na mysli tehdejší pozvolnou liberalizaci kulturní sféry, jež vstoupila do dějin pod tak poetickým označením *kulturní oteplování* šedesátých let, nebo nejrůznější neoficiální směřování, či konečně postupné prorůstání obou oblastí.

V této souvislosti lze zásadně využít dva základní zdroje informací: 1. *Prameny* – tj. dobové materiály (teoretické a kritické texty, ankety, korespondence aj.), z nichž připravujeme náležité zobecňující reflexe a koncepty, které tehdejší protagonisté sami formulovali, ať již se zabývali surrealismem jako historickým jevem, jeho aktuálním hodnocením a kontextem nebo svým vlastním vztahem k němu. 2. *Kritické reflexe* – a) dobové anebo historické *vnější hodnocení*, resp. systematizace této produkce (výtvarná či a literární kritika, kunsthistorie atd. – zde nutno předeslat, že pro účely naší práce je právě taková reflexe nejméně přínosná, neboť z řady důvodů nejméně informovaná a povětšinou zcela předpojatá; budeme ji proto až na další zdvořile ignorovat); b) zpětné *reflexe disidentů* (nebo „dezertérů“, záleží na úhlu

⁴ V. Effenberger, *Okruh pěti Objektů*, cyklostylovaný materiál, KVV Mánes, Praha, leden 1964.

pohledu), tj. autorů, kteří sledovaný tvůrčí okruh z různých důvodů opustili a po určité době své bývalé angažmá různými prostředky komentují (historické, resp. kunsthistorické studie, memoáry, vzpomínková interview aj.); c) zpětné průběžné *reflexe aktérů*, kteří se v daném okamžiku hlásí k myšlence kontinuity surrealistického názoru.

Jestliže tu budeme nadále sledovat především vývoj názorů a konceptů Vratislava Effenbergera, nečiníme tak jen proto, že jeho svědectví upřednostňujeme z důvodů osobního zaujetí. Vycházíme z předpokladu, že právě ve vývojových proměnách teoretického myšlení tohoto nejvýznamnějšího poválečného představitele českého a slovenského surrealismu se manifestuje význam a podstata surrealistického názoru druhé poloviny 20. století, že právě interpretační model, který tento autor vytvořil a rozvinul, reprezentuje další stadium surrealismu jako historického a vývojového fenoménu. Cesta k tomuto cíli však nebyla přímá a zahrnuje řadu peripetií a oklik. Sám autor svůj přístup k surrealismu označuje od počátku za revizionistický⁵ – jde dokonce tak daleko, že ve zmiňované *První anketě* (1951) navrhuje opustit termín surrealismus a nahradit jej označením *objektivní poesie* atd. Už jsme však mohli zaznamenat, že ikona surrealismu působí mezi tvůrci, jež osobnost Vratislava Effenbergera v průběhu padesátých a šedesátých let integruje, permanentním magnetismem. Sám vůdčí protagonista shrnuje v roce 1978 ve zpětném komentáři vývoj svého teoretického myšlení takto: „Čím hlouběji jsem pronikal do surrealismu, tím víc jsem byl přesvědčen, že renovace imaginativního výrazu je proveditelná v jeho vlastní struktuře, nebo přesněji, právě jeho strukturou.“⁶ Autor v této odpovědi na otázku Martina Stejskala, která se týká okolností rozchodu okruhu s básníkem Milanem Nápravníkem, sice neuvádí, kdy k tomuto závěru dospěl, avšak z kontextu je časové určení zřejmé – k uvedené proměně mělo dojít v době příprav průřezového sborníku *Surrealistické východisko (1938–1968)*, tj. zhruba někdy v polovině šedesátých let – sborník sice mohl vyjít v důsledku cenzurních obstrukcí až v roce 1969, předmluva, kterou podepsali všichni tři editoři (Dvorský, Král, Effenberger), však nese dataci „listopad 1966“ a do stejného roku situuje autor Chronologického přehledu S. Dvorský rozchod M. Nápravníka „s další činností okruhu UDS“.⁷ Zdá se tedy, že v období od ledna 1964, kdy přednesl zmíněnou přednášku, do počátku roku 1966, kdy se vyjasňovala

⁵ „... už od roku 1949 (...) byl bych rád prosadil dalekosáhlou revizi surrealistických hledisek (...) Teige... záhy poznal, že můj revizionismus není namířen proti surrealistickým principům...“ („Opustíš-li mě, zahyneš“ přestává být v surrealismu tupým bonmotem [rozhovor M. Stejskala s Vratislavem Effenbergerem], in: *Analogon*, 41–42/1998, str. 63–64.) (Viz též pozn. č. 112.)

⁶ Tamt., str. 65.

⁷ *Surrealistické východisko (1938–1968)*, op. cit., str. 286.

koncepte sborníku, Effenberger své stanovisko zásadně přehodnotil. Nyní mu už nešlo o to, selektovat a revidovat surrealistické principy zvnějšku a nahradit v teoretickém plánu sám pojem surrealismu v duchu Bretonova postulátu „myšlenkou ještě osvobodivější“, nýbrž připouští, že potenciál tohoto názoru či poznávacího a tvůrčího principu nebyl vyčerpán, což ostatně, bez ohledu na Effenbergerovo zpětné hodnocení, můžeme odvodit právě z faktu perpetuální potřeby stále znovu opakovat otázky, jež „historický“ surrealismus kladl. Některé okolnosti tohoto *osvícení* se nyní pokusíme rekonstruovat.

Zrekapitulujme nejprve několik podstatných historických dat: tvůrčí uskupení, jehož činnost tu sledujeme, přijímá v první polovině šedesátých let enigmatické označení *UDS*, jehož působnost vymezuje i citovaný Chronologický přehled daty 1963–1966. V jeho programových tezích (1964) se mimo jiné říká: „UDS odmítá:

- surrealistickou koncepci psychického automatismu
- harmonizaci protikladů subjektivního a objektivního
- všemohoucnost touhy a milostných zdrojů
- sociální anarchismus a všechny druhy jeho politických aplikací.“⁸

Tyto formulace jsou ovšem dílčím výrazem diferencovaného poměru k surrealistickému názoru, neboť jiná surrealistická východiska, zejména kritickou, opoziční funkci konkrétně iracionálních tvůrčích projevů, či zásadní antiestetismus tvorby *UDS* naopak přijímá. Stanoviska se však stále vyvíjejí a proměňují, snaha ujasnit si a pochopit svou vlastní tvůrčí a názorovou identitu, která by mohla či měla být v nějaké míře sdílena kolektivně, stále sílí. Význam názvu vysvětluje po letech Stanislav Dvorský takto: „Pseudozkratka *UDS* v sobě skrývala zřejmý odkaz k tolik tehdy frekventovanému pojmu desintegrace (**D**; písmeno **S** pak mělo zastupovat méně užívané slovo ‚systém‘), přičemž souzněla se zakořeněným již sloganem ‚útek **do** skutečnosti‘; avšak nabízelo se i jiné možné čtení ‚**Už** **dost** surrealismu‘, pojímané nejen jako odlehčující sebeironie, ale leckým s ze zúčastněných dokonce jako nejtajnější ze zamýšlených významů.“⁹

Ponechme prozatím tento opožděný komentář bez komentáře a sledujme v náznaku události. V roce 1964 proběhne již zmiňovaný přednáškový cyklus v KVV Mánes, kde kromě

⁸ Cit. dle *Alternativní kultura*, Dokumenty, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, str. 529.

⁹ S. Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, in *Alternativní kultura*, op. cit., str. 140.

Vratislava Effenbergera vystoupí i Milan Nápravník a Stanislav Dvorský, v prosinci 1965 až v lednu 1966 se uskuteční tzv. čtvrtá anketa nazvaná *Poloha klacku*. Ta vzhledem k narůstajícím rozporům uvnitř seskupení zůstala torzem, přesto podle komentátorů Dvorského a Krále „... přispěla k intenzivnější a soustředěnější aktivitě těch, kteří nepřestali vidět nejreálnější řešení stávajících názorových nesrovnalostí v permanentní snaze o jejich překonávání a vyjasňování“ a posléze „... dorostly její podněty i do koncepce tohoto sborníku“.¹⁰ Také tato anketa se mimo jiné opětovně pokouší vymezit povahu a charakter tehdejší aktivity ve vztahu k surrealismu – a dvě odpovědi, které nakonec byly ve sborníku otištěny, jsou do jisté míry příznačné: Petr Král konstatuje kontinuitu „projevu většiny zúčastněných se surrealismem“, která je podle něho „dostatečně známou skutečností“, Stanislav Dvorský soudí, že „to, co tvoří osu nejen mé vlastní tvorby, ale i činnosti celého tohoto skupenství, je možno chápat jako jedno z ‚problémových ohnisek‘ surrealistického názoru“.¹¹

Zmiňme též jednu událost, která je pro toto období výmluvně příznačná: 6. dubna 1966 uspořádal časopis *Plamen* v Klubu čs. spisovatelů v Praze *diskusi o surrealismu*, které se na jedné straně zúčastnili Vratislav Effenberger, Zbyněk Havlíček, Stanislav Dvorský, Petr Král, Ivan Sviták a Prokop Voskovec, na straně druhé tehdejší kulturtégři, jako nechvalný Jiří Hájek ad., na straně třetí diváci, mezi nimi například nadšený sympatizant Jan Řezáč. Diskuse se podle svědectví Zbyňka Havlíčka¹² v podstatě nekonala pro naprosté selhání a ignoranci oponentů, pro nás je však ilustrativní jiná věc: autora ani nenapadne v komentáři určeném navíc *pro domo* pochybovat o identitě diskutujících – všichni se považovali za surrealisty a byli také tak vnímáni protistranou. Sám ve svém vystoupení označil surrealismus za „nejprogresivnější a nejhumánnější postoj všech dob“ a v názoru Ivana Svitáka, jak jej reprodukuje, je shrnut celý obsah diskuse: „... prohlásil, že se obdivuje na surrealismu právě tomu, o čem jsme mluvili my.“ Havlíček své líčení uzavírá: „... i když nám nabídli pár listů v *Plameni* – nám, surrealistům...“, taková komická apobace ze strany zřejmé nekompetence ho ovšem vede k ironickému komentáři: „Je to fantastické, teď už JSEM surrealista a psychoanalytik – zbývá už jenom ten ‚trockista‘, ale to přenechám až státní bezpečnosti...“

¹⁰ S. Dvorský, P. Král, „Otázky z let 1947–1966“, spojovací text, in: *Surrealistické východisko (1938–1968)*, op. cit., str. 238, 244.

¹¹ S. Dvorský, „Odpověď na anketu“, tamt., str. 243.

¹² Z. Havlíček, *Dopisy Evě* / E. Prusíková, *Dopisy Zbyňkovi*, Torst, Praha 2003, str. 530–531.

Rok 1966 je významný i tím, že navzdory administrativně-cenzurním průtahům se na podzim podaří realizovat výstavu *Symboly obludností*, jež byla doprovázena řadou přednášek a večerů poesie. (Koncepti výstavy a katalogu opět zajistila trojice Dvorský, Král, Effenberger, zúčastnili se jí Medek, Medková, Istler, Nožička, Hrstka, Spanlangová, kontinuitu surrealistického rodokmenu zajišťovala přítomnost děl Toyen, Teigea a Tikala.) Poměrně skromný katalog zaujme především dvěma dokumenty: na jedné straně obsahuje oddíl nazvaný „Vývojové proměny znakových a významových soustav ve sféře surrealismu“, jež nese všechny rysy Effenbergerova uvažování o surrealistických výtvarných projevech – je tu v rámci dialektického modelu shledávána a demonstrována jejich kontinuita i diferenciaci od čtyřicátých let až po současnost. Zároveň se nově vymezuje i obsah pojmu *UDS*, který je definován jako „názorový, tvůrčí a výkladový systém, sledující dialektický pohyb znakových struktur ve sféře konkrétní iracionality...“, [...] jenž „... trvá na surrealistické základně, která v ontologickém smyslu orientuje určitou polohu inspirace a invence, i tehdy, nabývají-li tu vlivem vnějších okolností, možná dočasně, kritické funkce převahy nad původní prioritou všemohoucí touhy a sublimace libida“.¹³ To je jistě výrazný posun od přímého odmítnutí motivů všemohoucnosti touhy a milostných zdrojů, které jsme (jako příliš *starsurrealistické*, můžeme-li si dovolit takovou licenci) zaregistrovali v programových tezích z roku 1964. Zdůraznění jednoho tvůrčího a koneckonců motivačního a poznávacího aspektu surrealismu proti jinému, jehož existence a funkce však není popírána, představuje formulaci, na níž je možné opět příkladmo doložit, že otázky surrealistického názoru byly i v té době kladeny stále znovu a znovu nejen v anketách, že byly nově promyšleny a že – zejména vlivem Effenbergerovým – byly hledány i odpovědi systematizující a v dialektickém konceptu syntetizující (možná zdánlivě či relativně) protilehlé póly tvůrčího a myšlenkového směřování i jeho motivace.

Druhý výrazný text, nazvaný „Tajemství vnitřního smíchu“, je expresivnější a jeho autorství lze zřejmě z větší části přisoudit mladším autorům katalogu, tedy Dvorskému a Královi. Na první pohled zaujme svou opoziční dikcí, potřebou kriticky a sarkasticky reagovat na dobovou módní uměleckou produkci, ať to byly happeningy, pop-art, hypertrofie motivů odcizení či „spekulace s životní absurditou“, a zajisté i existencialismus, mezi nímž a surrealismem je shledána „... jakási hlubinná, typová protikladnost, která zřejmě odpovídá dvěma odlišným mentálními typům, z nichž odedávna vznikaly tektonické a atektonické

¹³ *Symboly obludností*, katalog výstavy, SČVU, Praha 1966, nestránkováno.

slohy“.¹⁴ (Tato formulace je ovšem bezesporu Effenbergerova, neboť ve svých pozdějších pracích koncepci takto vymezených tvůrčích typů rozvedl.) Surrealismus je tak aprobován i v této souvislosti, neboť autoři nakonec odmítají už jen komentovat „jednotlivá zahřmění na hladině znivelizovaného dobového vkusu“ a usilují se věnovat „zkoumání těch vztahů a radiací, jimiž se iracionalita, konkretizovaná v umělecké tvorbě nebo v psychické a sociální realitě, stává fermentem kritického myšlení“.¹⁵ To neznamená nic jiného než opětovné uznání jednoho z původních surrealistických konceptů, jež můžeme s jistým zjednodušením označit jako dalíovské pojetí *konkrétní iracionality* (která se prosazuje „v umělecké tvorbě“) a jeho smíření s novější pojmovou extrapolací, která identifikuje konkrétní iracionalitu jako součást „psychické a sociální reality“ (toto pojetí bychom mohli označit jako medkovsko-effenbergerovské).¹⁶ Vidíme tedy, že příklon k myšlence revalorizovat surrealismus „v jeho vlastní struktuře“ nabývá v říjnu 1966, kdy výstava *Symboly obludností* proběhla, zcela zřetelných obrysů.

Přijmeme-li posloupnost citovaného *Chronologického přehledu*, rokem 1966 se uzavírá časová působnost okruhu UDS a, i vzhledem k tomu, co jsme již konstatovali, zhruba od roku 1967 se otevírá období, jež bychom mohli s určitou dávkou ironické nadsázky označit jako *Surrealistická restaurace* – ta je bezesporu ukončena v roce 1969. Jaké tedy bylo ono tříleté menu?

Během této doby se velmi intenzivně rozvinou kontakty mezi Effenbergerovým pražským okruhem a pařížskou surrealistickou skupinou, jejíž členové si otázky po vlastní tvůrčí a myšlenkové identitě kladou ve zcela jiné rovině. Po Bretonově smrti (1966) jsou nuceni hledat a formovat novou, řekněme praktickou či organizační strukturu své činnosti, jejíž zásadní povaha a orientace má však dosud zřetelné kontury. Výrazným mluvčím skupiny, reprezentujícím hnutí, se stává Jean Schuster, který problém charakterizuje v článku „K řádu noci, k zmatku dne“. Připouští v něm, že Bretonovou smrtí byl „surrealismus zasažen v totalitě svého bytí a odtud vyvstává otázka jeho další existence“, je si vědom rizika spočívajícího „v přežití znaku nad označovanou věcí, na něž často poukazoval Breton jako na nejhorší nemoc ducha, jíž může být ohrožen i surrealismus“, avšak jeho odpověď je v té době

¹⁴ Tamt.

¹⁵ Tamt.

¹⁶ Srov. F. Dryje, „Mikuláš Medek a česká surrealistická scéna“, op. cit.

(1967) jednoznačná: „Surrealismus bude i nebude mít tutěž tvářnost. To je nejméně naivní jistota, kterou máme.“¹⁷ V citovaném článku autor prezentuje aktuální tvorbu řady malířů a básníků jako doklad konkrétní surrealistické činnosti a mimo jiné se zmiňuje i o projektu výstavy pařížské skupiny, jež se posléze v roce 1968 uskutečnila – na základě průkopnické iniciativy Juraje Mojžiše a Alberta Marenčina, který od té doby kontinuálně spolupracuje s V. Effenbergerem – pod názvem *Princip slasti* v Praze, Brně a Bratislavě. Dvorský, Effenberger a Král publikovali překlad tohoto Schusterova textu ve sborníku *Surrealistické východisko (1938–1968)*, na jehož závěr zařadili materiál ze září 1967. Pod názvem „Surrealistický telefon Praha – Paříž“ jsou zde shrnuty odpovědi členů francouzské skupiny na otázky československých autorů vztahujících se k tématu výstavy (text vyšel rovněž jako příloha jejího katalogu). Své formulace charakterizují editoři sborníku takto: „... otázky, za nimiž tušíme aktualitu surrealismu a zároveň hlubokou problematiku plnou živých rozporů a významných podnětů.“¹⁸ Konstatujeme, že v roce 1967 se tedy pochybnosti o smysluplnosti pojmu „surrealismus“ uvnitř námi sledovaného okruhu autorů zas o onen příslovečný chlup rozptylují: aktuálnost tohoto směřování (a označení) není sice jakoby plně uznána, ale je – víc než zřetelně – *tušena*. Povahu takového tušení specifikují editoři sborníku v „Závěrečné poznámce“ (jež sice není datována, ale lze důvodně předpokládat, že byla formulována v první polovině roku 1968, rozhodně před jedenadvacátým srpnem, který pochopitelně činnost okruhu ovlivnil fatálním způsobem), když o prezentované tvorbě píše, že „ve své surrealistické ose projevila dost životaschopnosti, aby vytvořila názorový proud...“, zároveň však charakter a podobu této osy relativizují a ovšem i aktualizují, neboť nechtějí „předstírat, že surrealismus prošel tímto katastrofálním úsekem dějin [1938–1968, F. D.] nedotčen. Naopak, pojmy, kritéria a hodnoty, které utvářely morální, teoretický a imaginativní profil surrealismu, byly, alespoň ve svém revolučně romantickém vyznění, vystaveny právě v této době... nejběhlejším nárazům.“¹⁹ Z těchto slov dlužno dovodit, že surrealismus nezanikl, ale trvá, byť v modifikované podobě, a že autoři, kteří se v dalším textu hlásí k „duchu surrealistického nazírání“, mnohé jiné surrealismus kvalifikující pojmy, kritéria a hodnoty respektují a akceptují (například uvádějí „sledování imaginativního principu“, „zkoumání kritických funkcí konkrétní iracionality“, „transmentální komunikaci“ apod.).

¹⁷ Schuster Jean, „K řádu noci, k zmatku dne“, in *Surrealistické východisko (1938–1968)*, op. cit., str. 261.

¹⁸ „Surrealistický telefon Praha – Paříž“, tamt., str. 270.

¹⁹ „Závěrečná poznámka“, tamt., str. 289.

Další vývoj měl proměnit tušení v jistotu. Souběžně s prezentací putovní výstavy *Princip slasti* se v první polovině roku 1968 uskuteční cyklus sedmi přednáškových večerů nazvaný *Surrealismus a Umění*, jehož se částečně účastní i francouzští tvůrci, a především je přijato společné prohlášení československých a francouzských surrealistů nazvané *Pražská platforma*.²⁰ Nebudeme zde rozebírat tento dokument, pouze konstatujeme, že otázka po názorové a tvůrčí identitě autorů, kteří jej podepsali, již ztrácí opodstatnění. Nejde samozřejmě jen o vývoj Effenbergerova teoretického modelu, třebaže stojí v centru zásadní reflexe, můžeme doložit, že bázi sice modifikovaného, leč nikoli zpochybněného surrealismu přijímají stejně tak Zbyněk Havlíček, což je vzhledem k jeho autorskému a osobnímu vývoji samozřejmé, jako mladší teoretizující básníci a Effenbergerovi nejužší spolupracovníci Stanislav Dvorský a Petr Král. Posledně jmenovaný se například představil v rámci zmíněného cyklu přednáškou nazvanou *Poesie a samozřejmost objevu*,²¹ v níž podává demonstrativní výčet a aprobující, až vášnivé charakteristiky tvorby několika francouzských i českých surrealistických básníků (Péret, Bounoure, Havlíček, Effenberger, Welzl aj.). Poesii svého generačního druhu Stanislava Dvorského Král kvalifikuje mimo jiné takto: „Jeho imaginace jako by se někdy dobrovolně omezovala pouze na sarkastické citace vybraných pasáží ze soudobé mentální i životní frazeologie... Dvorského myšlení je však ve své surrealistické povaze příliš živé, než aby se zhlíželo v existencialistické ‚každodenní absurditě‘, která je koneckonců jen apoteózou všeho, co nás denně skličuje.“ Sám Stanislav Dvorský v březnu 1968 v úvodu ke své přednášce na téma *Dialektika surrealistického myšlení*²² stručně konstatuje: „I když v ideologickém profilu surrealismu lze zjistit mnoho proměnlivého, i když stanoviska z roku 1924 jsou v mnoha ohledech vzdálená dnešním, je to proměnlivost živých otázek a dobového zabarvení, nikoliv proměnlivost principů.“ Téma své přednášky rovněž vytyčuje mimo veškerou pochybnost, když říká, že mu jde „... o naznačení některých ideologických a teoretických otázek s ohledem na poválečnou a zejména dnešní orientaci surrealistické činnosti“. Dále hovoří o „neslábnuoucí přitažlivosti surrealistické myšlenky“ a podobně. Svého úkolu se s bravurou zhostí, *mnohokrát* cituje Bretona, jednou Legranda, několikrát Dalího, charakterizuje elementární surrealistické varianty, konstanty i dominanty (objektivní náhoda, princip analogie, přemístování vjemů, černý humor, sen, psychický

²⁰ „Pražská platforma“, in: *Analogon*, 3/1990, str. 76–76.

²¹ P. Král, *Poesie a samozřejmost objevu*, ineditní text, 1968.

²² S. Dvorský, *Dialektika surrealistického myšlení*, ineditní text, 1968.

automatismus atd.) jako živé a aktuální zdroje, nástroje a principy surrealistického myšlení a poznání. Své vystoupení uzavírá slovy: „Může-li surrealismus... být alespoň varováním, dávajícím člověku poznat, že kolotoč korupcí, prosperity, servilnosti a násilnictví, na němž se svolil vozit, je ve skutečnosti žentourem, do něhož je zapřažen, aby poháněl civilizaci přesně k tomu, co je nejvyostřenějším protikladem skutečných lidských potřeb – může-li plnit alespoň tuto úlohu, není to málo.“ Dodejme, že – bez ohledu na zřetelně effenbergerovský původ zvolené (negativní) dikce – také dle našeho názoru není třeba příliš měnit smysl této elementární a zároveň jasnozřivě zobecňující ambice ani po šestatřiceti letech. Říká se tomu *funkční neproměnlivost principů*?

Vraťme se nyní k jediné ucelenější reflexi tohoto období, která byla dosud veřejnosti předložena: týž Stanislav Dvorský se pokouší ve stati, již jsme již citovali,²³ pojednat problematiku tehdejší identity sledovaného okruhu s více než třicetiletým odstupem, ovšem nikoli pouze jako historik, ale též hranolem svého vědoucího disidentství. Záběr jeho práce je ovšem širší, zabývá se zevrubně léty padesátými – zde mimochodem informovaně a s notnou dávkou empatie mapuje působení Teigeho, význam a roli Mikuláše Medka, věcně odkrývá zpravidla cudně smlčovaný vliv surrealistického okruhu na poetiku Egona Bondyho a jeho pozdějšího osudu, včetně legendární *trapné poesie* atd. V druhé rovině, v níž také naznačuje vývoj a proměny Effenbergerova teoretického konceptu, je jeho komentář korektní již jen relativně: cituje z Effenbergerovy přelomové přednášky *Okruh pěti objektů* (1964) pasus, v němž autor staví do opozice takzvané integrační a desitegrační systémy, přičemž k těm prvním řadí z historického hlediska vedle marxismu aj. také původní Bretonův a Teigeho surrealismus, a kde ještě skutečně preferuje ony konfliktní desintegrační tendence, které „možná bezděčně vytvářejí reálnější plán pro rozvíjení nejvyšších duševních sil“. V poznámce pod čarou pak Dvorský lakonicky poznamenává, že „upravený text přednášky zařadil Effenberger do knihy *Realita a poesie* ... v této upravené verzi je však smysl původního textu poněkud změněn“.²⁴ Ano, dodejme, ovšem s tím, že *nejde o změnu „poněkud“* kosmetickou, nýbrž o změnu zcela zásadní, jež proběhla již v intencích onoho Effenbergerova názorového obratu, o němž jsme se zmínili na začátku a jehož smysl zde hledáme. Dovolím si ocitovat

²³ S. Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, op. cit.

²⁴ Tamt., str. 152, pozn. č. 58.

pasáž z jednoho staršího textu, který se touto otázkou zabývá a který proměnu Effenbergerova názoru analyzuje v souvislostech jeho vlastní teorie konfliktnosti:

„V... textu *Okruh pěti Objektů* Effenberger vlastně vylučuje komunikativnost jednotlivých (desintegračních) systémů. Charakterizuje je jako... souřadné soustavy koncepcí..., mezi nimiž zanikla přímá komunikativnost... mimo není soustava sporná, je více nebo méně nesrozumitelná. V *Realitě a poesii* formulaci mění zcela podstatně: ‚soustavy koncepcí, jejichž přímá souvislost je stále formálnější..., jejichž skutečná komunikativnost má konfliktní povahu... připouští polemický kontakt (v některých případech takový kontakt vůbec nenastává), pak se jím naplňuje živá dialektika tvořivého myšlení.‘ Jestliže je ‚nekomunikativnost‘ pouze relativní a podmíněná, umožňuje se tím vlastně teprve nyní skutečná vláda konfliktu i mimo rámec abstraktního individuálního systému, který již není desintegrační, ale nestává se ipso facto ani systémem integračním či universalistickým, stává se v Effenbergerově terminologii systémem otevřeným.“²⁵

Na základě tohoto obratu pak autor opět aprobejuje „hermetický“ poválečný surrealismus Bretonova Nového mýtu jako svéprávnou a svébytnou alternativu k vlastní koncepci „otevřených systémů“ a prohlašuje jejich kontinuitu. Zde je tedy teoreticky uchopen a koneckonců ospravedlněn dlouholetý historický vývoj poTeigovského konceptu a modelu surrealismu, který jsme sledovali a dokládali ilustrativními a povýtce identifikujícími příklady.

Jestliže však Dvorský konstatuje Effenbergerův odklon od teorie desintegračních systémů, považuje to dnes, ve zpětném pohledu, za fatální chybu:

„... v úvahách o aktuálnosti desintegračních, otevřených systémů dospěl díky Effenbergerovi okruh velmi daleko v pochopení významu názorové plurality a v připravenosti uznat rozdílnost a jedinečnost jako hodnoty o sobě, a to způsobem přesahujícím obzor poloviny šedesátých let. Ale zároveň zůstal omezen obzorem té doby, jako by jedině skrze ně bylo možné zajistit idejím koherenci, v pluralitním světě nepostradatelnou, jako by za ně neručila už jen každá individualita sama se vším, co je jí bytostné, v čem je nezastupitelná a co má ve svém myšlení svébytného a nepřenosného. V krizi, v níž se okruh ocitl na samém sklonku šedesátých let, byla zde příležitost meze takto dané konečně překročit. A právě v *nepřipravenosti* k takovému kroku zůstal Effenberger, zaskočen rychlým spádem událostí, náhle osamocen, právě na této křižovatce se okruh rozešel.“²⁶

Zde se musíme poněkud podívat a pozastavit: Dvorský tu v jakési postmoderní, leč dosti nedůsledné variaci preferuje individualistický koncept kulturní a civilizační identity, který sice

²⁵ F. Dryje, I. Purš, „Duch negace je tvůrčí duch“, in: *Analogon*, 2/1990, str. 46.

²⁶ S. Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, op. cit., str. 143.

stojí v přímé opozici vůči převládajícímu kolektivismu a universalismu řady společensko-kulturních teorií šedesátých let, rozhodně však není nový (například Dubuffetova individualisticko-anarchistická kritika západní kultury, shrnutá v knize *Dusivá kultura*, byla publikována v roce 1967), a především není vůči Effenbergerovým konkluzím korektní. Vždyť v jeho pojetí otevřených systémů a v kritice integračních, universalistických modelů je jistým způsobem předjata lyotardovská pluralita vyprávění-paradigmat, která rovněž není zásadně nesystémová, ale především: Effenbergerova metoda je od let dialektická, jeho model nejen předpokládá, ale přímo pojmenovává konflikt, ba dokonce rozpor mezi individualitou a kolektivitou²⁷ jako rozhodující a permanentně účinkující ferment lidské existence, nejde mu tedy o překračování mezí „systémového“ vymezení – vždyť (mohu-li si dovolit autorský axiom) člověk sotvakdy vystoupí ze své podvojně determinace individuality a bytosti společenské – nýbrž o jeho vnitřní ústrojnost a dynamiku.

(Poznámka na okraj: Pokud Stanislav Dvorský ve své studii „Z podzemní do podzemí“ užívá pro aktivity poválečného okruhu argumentativně a důsledně označení *postsurrealismus*, autoři sborníku převážně akademických studií *Symboly obludnosti*²⁸ pracují s pojmem surrealismus (postsurrealismus, neosurrealismus) značně konfúzně – důsledně ignorující Effenbergerovo revidující surrealistické pojmosloví i jím nastíněné proměny surrealistického konceptu – a pokoušejí se jej velmi arbitrárně a zjednodušeně vpojit do akademického „diskursu“ o vývoji „evropské postavantgary“ (od Petera Bürgera k Halu Fosterovi atd.).²⁹

Srpen 68 zasáhl Effenbergerův okruh v přípravách surrealistické revue *Aura* (a s ní spojenými edičními projekty), jejímž designovaným šéfredaktorem nebyl nikdo jiný než opět Stanislav Dvorský. Krátce po okupaci odjíždí spolu s Králem, Voskocem a Ludvíkem Švábem do Paříže na plánovanou pracovní návštěvu francouzských surrealistů, ale posléze původně stanovené datum návratu posouvají. Effenberger tak zůstává při redakční práci skutečně v Praze

²⁷ „Rozpor mezi individualitou a kolektivním vědomím..., který dává kritickému stavu ducha jeho progresivní nebo revolučně progresivní náboj, představuje velmi složitý problém funkční relativity...“ (V. Effenberger, „Konec avantgardy“, in: *Realita a poesie*, op. cit., str. 136). Analogické formulace, tematizující tuto problematiku v mnoha rovinách a souvislostech, lze najít ve všech zásadních Effenbergerových dílech. Viz také pozn. č. 47.

²⁸ M. Langerová, J. Vojvodík, J. Hrdlička, A. Tippnerová, *Symboly obludnosti (Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let)*, Malvern, Praha 2009.

²⁹ Například klíčový a zevrubný effenbergerovský koncept tvůrčí reflexe z 60. let nazvaný metaforicky „útěk do skutečnosti“ je bezradně evidován poznámkou, že obdobného termínu užil již v r. 1919 jistý německý expresionista, atd. Neúplný, leč přesvědčivý výčet přináší ve své recenzi „Diskursem' proti myšlení“ Petr Král, in: *Tvar*, 17/2010.

„osamocen“, protože právě dva z jeho dosud nejbližších spolupracovníků, totiž Král a Dvorský (který navíc nestačil před odjezdem předat redakční materiály), váhají vzhledem k nejisté situaci s návratem a rozhodují se, zda nezvolit emigraci. Dojde k první zřetelné roztržce, neboť podle názoru Vratislava Effenbergera je takový postoj zásadně nepřiměřený situaci a v jádře nedůstojný,³⁰ a vyvstane nutnost hledat řešení. Effenberger převezme roli výkonného šéfredaktora revue a pod tlakem ze strany vydavatele změní i její koncepci: namísto původně ryze surrealistického projektu *Aura* vytvoří širší projekt *Analogon*, zahrnující vedle surrealismu též strukturalismus a psychoanalýzu, z jeho iniciativy se v tomto smyslu rozšíří a promění i redakční rada atd. Časopis *Analogon* tak vlastně vzniká jako koncepční a názorový kompromis, a když na jaře roku 1969 vyjde jeho první číslo, obsahující nakonec i původní materiály připravované ještě pro *Auru*, je už také jasné, že jde o číslo na dlouhou dobu poslední.

Mezitím dochází k zásadní roztržce i v pařížské skupině – hnutí se rozdělí: v říjnu 1969 část jeho protagonistů v čele s Jeanem Schusterem, který uveřejňuje takzvaný *4. zpěv*, v němž nadále na surrealistickou myšlenku rezignuje (oblíbená floskule o „znaku přežívajícím označovanou věc“, tentokrát bez vývojových konotací), druhá část, reprezentovaná zejména Vincentem Bounourem, s níž se solidarizuje i Vratislav Effenberger se svými spolupracovníky, takový defétismus jako neopodstatněný odmítá. Zajímavý je postoj Stanislava Dvorského, který se ještě v průběhu října 1968 vrací z Paříže, kde naopak natrvalo zůstává Petr Král. Dvorský po návratu obnovuje spolupráci s Effenbergerem, zúčastní se kolektivních vystoupení okruhu (viz *Chronologický přehled*), podepisuje řadu prohlášení a zásadních stanovisek, například kolektivní reakci na pařížskou krizi *Aby se nezapomínalo na všechno* (červen 1969), nebo manifest *Možné proti skutečnému* (říjen 1969),³¹ jenž mimo jiné reviduje určité závěry *Pražské platformy*, avšak jeho pozice a další názorová nejistota je zřetelně ovlivněna nedávnou roztržkou s Effenbergerem, jehož postoj vůči jeho generačnímu soudruhovi Petru Královi zůstává nadále nesmlouvavý,³² a konečně roztržkou v pařížské skupině, již nakonec

³⁰ Faktické údaje o postojích jednotlivých protagonistů, jakož i o vývoji dalších událostí čerpáme z korespondence Vratislava Effenbergera, která se nachází v jeho pozůstalosti. Viz dopis Albertu Marenčinovi, v němž vzniklou situaci shrnuje a komentuje, in: *Analogon*. 41–42/1998 str. 24–26.

³¹ Oba dokumenty in: *Analogon*, 3/1990, str. 76–80.

³² Effenberger ještě počátkem listopadu 1968 vyvolal ve skupině diskusi nad některými formulacemi z Králova dopisu, o nichž se zmiňuje též v již citovaném dopise Marenčinovi. Jak vyplývá z archivní dokumentace, Dvorský

přivítá jako svého druhu vysvobození. Trápí se ještě zhruba rok a posléze, během roku 1971, na skupinovou aktivitu definitivně rezignuje.

Takový osobní a názorový vývoj je nutno respektovat. Jeho motivace a vnitřní i vnější determinace mohou být a dozajista i byly různé a různorodé a my nemáme důvod o nich spekulovat, či je dokonce soudit, i kdybychom nakrásně disponovali zdánlivě jednoznačnými dokumenty (například korespondence bývá pohříchu i výrazem okamžitého afektu, atd.). Co však posuzovat musíme, je autorova vlastní interpretace onoho dějinného období, které sledujeme. Dvorský vede svou nesystematickou analýzu dějin českého surrealismu od konce čtyřicátých let v několika rovinách: korektně historické (50. léta), teoretické (zásadně vývoj Effenbergerova konceptu) a osobní (dnešní reflexe vlastní či generačně odstíněné zkušenosti). A tu je třeba konstatovat, že v tomto třetím plánu z principu ignoruje historické materiály, které jsou k dispozici, z nichž jsme již několikrát citovali a z nichž mimo jiné vyplývá, že nejen teorie a praxe sledovaného okruhu jako celku, ale zejména ideová a teoretická orientace dvou nejbližších Effenbergerových spolupracovníků, tedy Dvorského a Krále, během celého jejich angažmá věrně sledovala vývoj jeho dominantních názorů: od surrealistického revizionismu, který propracovával ještě v první polovině šedesátých let (přednáška *Okruh pěti Objektů*, desintegrační systémy aj.), až k restauraci myšlenky surrealistické kontinuity na konci dekády. Během diskusí okolo ankety *Poloha klacku* aj. se konzistentně zachovala zřejmě jen Věra Linhartová, která spolupráci s okruhem přerušila – jak ji ve své studii cituje s paradoxním zadostiučiněním Dvorský v poznámce pod čarou – „ve chvíli, kdy se Vratislav Effenberger a jeho přátelé [zdůraznil F. D.] začali nečekaně sami prohlašovat za surrealistickou skupinu“³³ (zřejmě analogický „případ Nápravník“ není pro nás zdokumentován jinak než citovaným svědectvím Effenbergerovým z rozhovoru s Martinem Stejskalem, ponechme jej tedy stranou). Ve světle těchto dobových materiálů (přednášky, texty, prohlášení, korespondence) působí bizarně Dvorského dodatečná distance od obou typů effenbergerovského pojetí surrealismu, když například píše, že pro nastupující generaci (tj. jeho vlastní generaci) „surrealismus mohl ještě lecčím na dálku inspirovat, dokonce být uhrančivý, ale rozhodně už nebudil iluzi kontinuity, možnosti efektivně navazovat na jeho převratné ambice. Ty naopak

cítil pochopitelnou povinnost zastat se přítele proti možná až příliš nekompromisním a příkrým Effenbergerovým soudům.

³³ J. F. Typlt, „Zadostslovučinění“, in: Linhartová Věra, *Meziprůzkum nejbliž učiněného/Přestořeč*, Mladá fronta, Praha 1993, cit. in: S. Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, op. cit., str. 153, pozn. č. 62.

probouzely spíše úsměv“.³⁴ Je to možné, ba pravděpodobné, pokud jde o *některé* ambice, jenomže surrealismus ani tehdy nebyl (tím spíše dnes není) definován jednou provždy, neboť, jak jsme si přečetli, je to názor či model, který „bude i nebude mít tutéž tvářnost“. A navíc, řečeno vlastními a už také citovanými Dvorského slovy z roku 1968, v surrealismu v každém období sledujeme „proměnlivost živých otázek a dobového zabarvení, nikoliv proměnlivost principů“. Takže spíše probouzí úsměv autorovo tvrzení, že „se po léta ubíral vývoj v Praze ve smyslu odvratu od surrealistické identity a její konečné zpochybnění jako by stále viselo ve vzduchu“,³⁵ neboť tak autor na jedné straně přiznává, že ke zpochybnění nikdy fakticky nedošlo, a to ani ze strany „nastupující generace“ (měla to rozseknout až spásná Schusterova iniciativa), a na straně druhé chce čtenáři vsugerovat dojem, že on a jeho generační druzi si tehdy vlastně nepřáli nic jiného. Zde spatřuji zásadní pochybení (nejen) metodologické, neboť autor ve snaze neprohřešit se vůči svému dnešnímu alibi zmoudřevšího surrealistického disidenta – který se přece s Effenbergerem a jeho přáteli rozešel pro jejich fundamentalismus³⁶ a který se cítil být tenkrát vlastně daleko víc existencionalistou než surrealistou, i když svůj existencionalismus musel zřejmě naoko zapírat³⁷ – není práv plné sebereflexe, odmítá připustit jednoduchý a ovšem nijak dehonestující fakt, že se po jistou nezanedbatelnou dobu s plnou odpovědností a s plným nasazením spolu s dalšími autory vědomě a nikoli nevýznamně podílel na zcela konkrétní a koneckonců i jednoznačně orientované aktivitě, byť probíhala na pozadí permanentní diskuse (*diskusní základny*, jak všichni zúčastnění tehdy s oblibou říkali), v níž stanoviska mohla být i protichůdná či alespoň nejednoznačná, přičemž ovšem i jednotliví mladí protagonisté mohli být v soukromí a ve svých generačních diasporách pronásledováni rouhavými pochybnostmi, leč manifestace jejich myšlenek a konvergence jejich činů byly nakonec vždy věrné Effenbergerovu konceptu a jeho vývojovým proměnám. Vyústila-li posléze již nesnesitelná tenze zhrzené věrnosti ve *vzpouru proti otci* (uvědomme si, že v té době nebylo našim „mladým přátelům“ ani třicet let a roztržku nesli zprvu těžce), bylo to samozřejmě legitimní, a my sotva budeme takový vývoj

³⁴ Tamt., str. 131.

³⁵ Tamt., str. 140.

³⁶ „... i navzdory zlomům, které v té době nastaly... (odchod nejbližších přátel do exilu, rozchod s jinými přáteli-surrealisty a jejich fundamentalismem)...“ (S. Dvorský, *Dobyvatelé a pařezy*, autorská poznámka, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 2004, str. 73)

³⁷ „Je pravda, že v několika společných textech, které jsme s Vratislavem Effenbergerem a Petrem Králem publikovali koncem 60. let, jsme se od existencionalismu distancovali až přespříliš spěšně a dosti vehementními gesty. [...] ... to vůbec neznamená, že bych nebyl existencionalismem v nějakém důležitém okamžiku mentálního dozrávání zasažen, a dokonce trvale poznamenán“ (R. Kopáč, „Neurovnané poznámky na okraj soustředěných myšlenek /rozhovor se St. Dvorským/“, in: *Je tu nejdrahocennější hlava*, Concordia, Praha 2003, str. 39).

byť jen koutkem ironického oka komentovat. S rozhodným politováním však zdůrazňujeme, že náležitá časová a věcná souslednost *musí být* věrně prezentována zejména dnes, neboť jinak nehrozí nic menšího než falzifikace dějin, i kdyby jakkoli dílčí byla. Jenže také víme, že korektní intelektuální a nesporně i mravní sebezpyt a sebe-prezentace jsou disciplíny náročné – vždyť kolik starých hófrátů kdy vládlo takovým nadhledem, aby se beze studu, či třeba i se studem, po letech přihlásili k omylům svého rebelantského mládí?

II. Náruživá osamocenost 1

(1970–1979)

Nahlédneme-li do chronologických záznamů, zjistíme, že přelom sedmdesátých let skutečně přinesl proměnu v personálním složení surrealistického okruhu, stejně jako se zcela nutně proměnila i struktura jeho činnosti. Nastupující normalizační politický a kulturně-politický režim pochopitelně zrušil všechny publikační projekty a některé nejasnosti přetrvávaly i z důvodů vnitřní krize, na něž jsme už narazili v první části naší studie. Činnost surrealistického seskupení neustala, i když zhruba v průběhu roku 1970 došlo k nejvýraznějšímu útlumu a také k jistému přechodnému tříštění sil. Z původního okruhu se společných schůzek zúčastňovali kromě Effenbergera a Dvorského ještě Ludvík Šváb, od r. 1968 Andrew Lass, Martin Stejskal, Roman Erben a Ivo Medek a někteří další. M. Stejskal popisuje situaci poměrně plasticky: „... v roce 1970 se naše schůzky začaly čím dál víc podobat těm z konce 60. let ve Francii. O co šlo: na naše setkávání začalo postupně přicházet stále více lidí, někdy nás bylo v hospodě U staré synagogy až 20–30, a jsem přesvědčen, že většinou přicházeli jen ze zvědavosti anebo že to zrovna ‚letělo‘. A tak se tam tehdy mohli potkat lidi, kteří nejen se surrealismem, ale myslím i s jakoukoliv romantickou imaginací, objektivním humorem nebo kritickým sarkasmem nikdy neměli nic společného. Nejprve se distancoval V. Effenberger a po něm tam přestal docházet i S. Dvorský. Bylo to tristní. Já jako představitel pivního stereotypu jsem tam vytrval snad ze všech nejdéle. Ale není se čím chlubit. Konalo se několik zoufalých pokusů o formulaci programu v soukromí, většinou v bytě u manželů Vodákových, jichž se mimo několika z nás účastnili také B. Hybner a R. Rýda, ale k ničemu to nevedlo.“³⁸

Okolo Vratislava Effenbergera, který zůstal, jak víme, v Praze „osamocen“, se ovšem průběžně formuje nové, paralelní centrum skupinové aktivity. Nejprve se zintenzivní kontakty mezi ním a Evou a Janem Švankmajerovými, je přizván i Ludvík Šváb, s nímž ovšem Effenberger komunikuje průběžně, nové akceschopné uskupení se však ustaví až v průběhu roku 1971, v kontextu kolektivní experimentace nazvané *Tichá pošta*. Tato specifická interpretační hra³⁹ založená na korespondenčním principu jako první z dlouhé řady v jistém smyslu předznamenává charakter budoucí kolektivní součinnosti a zároveň slouží jako katalyzátor vzájemné komunikace aktérů, ať už máme na mysli rovinu intersubjektivní, v níž

³⁸ F. Dryje, „Otázky pro Martina Stejskala (I)“, in: *Analogon*, 41–42 /1998, str. 41.

³⁹ Ukázky ze hry viz *Analogon*, 41–42 /1998, str. 42–54.

se propojují nebo naopak vylučují imaginativní vzorce a postupy, či elementární rovinu osobních sympatií, antipatií a averzí. Za těchto okolností, ale zároveň i v důsledku režimního tlaku a izolace od veřejného komunikačního prostoru krystalizuje daleko těsnější společenství, než jaké známe z předchozího období, členové okruhu se opět setkávají, obdobně jako v padesátých letech, v soukromí svých bytů a ateliérů a svou spolupráci vnímají v jistém smyslu intimněji. V průběhu hry, která probíhala několik měsíců, a v období bezprostředně navazujícím, se s několika peripetiemi ustálí nové složení skupiny, která přijme v návaznosti na činnost předválečné Nezvalovy a Teigeho Skupiny surrealistů v ČSR označení Surrealistická skupina v Československu. Tvoří ji Karol Baron, Vratislav Effenberger, Andrew Lass, Albert Marenčin, Juraj Mojžiš, Martin Stejskal, Ludvík Šváb, Eva Švankmajerová a Jan Švankmajer.

V organickém a organizujícím principu hry jako tvůrčí činnosti se tak obnovuje jedna z původních intencí předválečného surrealismu, kterou později, v padesátých letech, nejpřiléhavěji charakterizoval André Breton v souvislosti s experimentací nazvanou *Jedno v druhém*: „Najdeme-li v surrealismu aktivitu, jejíž trvalost by dokázala vyvolat vztek pitomců, pak to bude zcela jistě hra... I když jsme tuto činnost z bezpečnostních důvodů považovali za ‚experimentální‘, viděli jsme v ní především rozptýlení. Teprve později jsme přišli na to, co nás z hlediska poznání obohacovalo. Pravda je, že k ní vedly i další úvahy: ukázalo se, že je vhodným nástrojem k upevnění svazků, které nás spojovaly, protože v nás upevňovala vědomí toho, co může být společné našim touhám.“⁴⁰ A právě všechny tyto atributy nese nově a ovšem i originálně konstruovaná ludikativní činnost skupiny, neboť je jasné, že hra zde nemá jen rozvíjet imaginativní a komunikativní potenciál náhodných významových či obrazných setkání (jako například známá a frekventovaná surrealistická hra *Znamenitá mrtvola* aj.), ale že se stává specifickým nástrojem surrealistického poznání, které má vždy ambici být zároveň sebepoznáním. V tomto aspektu se rovněž jaksí opožděně, i když se značnou mírou reflexe, naplňuje intence formulovaná v *Pražské platformě* (1968), která ludikativní formy činnosti zařazuje mezi aktuální nástroje surrealistické noetiky. Ještě během roku 1971 proběhnou další dvě kolektivní hry nazvané *Bonjour, M. Gauguin* a *Ljotčiki*,⁴¹ obě na rozdíl od *Tiché pošty*, která měla formu psaných (pseudo)scénářů, využívají výtvarných

⁴⁰ A. Breton, „Jedno v druhém“ (1954), přel. M. Drozd a J. Vaněk, in: *Analogon*, 6/1991, str. 9–10.

⁴¹ Komentovaný přehled skupinových her s ukázkami, viz „Ludikativní experimentace Surrealistické skupiny v Československu v letech 1971–1985 (sestavil F. Dryje)“, in: *Analogon*, 6/1991.

výrazových prostředků a také je lze charakterizovat jako hry interpretační. Těchto her a obdobných experimentálních projektů, více či méně aplikujících a rozvíjejících ludikativní postupy, se v průběhu dalších let uskuteční poměrně mnoho a jejich funkce se napříště rozšíří a prohloubí: stanou se pravidelnou součástí tematických sborníků, které budou sestavovány zhruba od roku 1972 a vytvoří další, řekněme sofistikovanější formu programové skupinové součinnosti.

Právě ony tři jmenované kolektivní hry se stanou základem prvního takového souboru, který pod názvem *Interpretace jako tvůrčí činnost* (redakce M. Stejskal a J. Švankmajer) zahrnuje i teoretické texty, eseje, volnou individuální tvorbu atd. Jestliže někdejší *Objekty*, soubory sestavované v padesátých letech, vznikaly buď příležitostně, nebo jako výběry z individuální tvorby, resp. diskusních a anketních příspěvků vždy za určité období, tyto sborníky mají výrazně tematické zaměření. Do jisté míry se takový přístup a dílčí náměty shodují s tématy proponovanými pro plánovaná a již nevydaná čísla revue *Analogon* (například právě *Interpretace jako tvůrčí činnost* pro č. 3)⁴² – jejich obsah však není zásadně limitován. V letech 1972–1974 vzniká sborník *Erotismus v současné době* (redaktor Vratislav Effenberger), jehož základem se stane rozsáhlá skupinová Anketa o erotismu, v roce 1975–1976 soubor *Princip analogie* (redaktor Martin Stejskal), jehož výraznou složkou je další experimentace nazvaná *Panorama* (hra na vyhledávání vizuálních analogií), a v letech 1978–1979 sborník *Strach* (redaktor Karol Baron), od roku 1979 je zároveň paralelně sestavován soubor *Sen* (redaktor Albert Marenčin), zhruba od poloviny sedmdesátých let jsou shromažďovány materiály pro posléze ne zcela uzavřený projekt *Mentální morfologie*⁴³ (redaktor Vratislav Effenberger), rovněž v průběhu sedmdesátých let vzniká v kolektivní redakci projekt ideální (nerealizované) výstavy *Obrazotvorné prostory*.⁴⁴

Všechny tyto sborníky jsou sestavovány v jediném exempláři ze strojopisných textů a fotoreprodukcí výtvarných prací a v rámci skupinové činnosti mají především pracovní charakter. Jejich redakce nemá být zásadně časově omezena, jsou koncipovány jako otevřené, třebaže jednotlivá témata či jednotlivé experimentální projekty (hry) bývají pravidelně komentovány a interpretovány v jakémsi „modelovém závěru“ či v průběhu následné skupinové diskuse. Celkový smysl sborníků nespočívá v prosté kumulaci či komparaci

⁴² Část materiálů byla posléze převzata do obnoveného časopisu *Analogon*, 3/1990.

⁴³ Ilustrativní průřez sborníkem byl publikován v revui *Analogon*, 19/1997.

⁴⁴ Tento projekt se stal v roce 1990 základem kolektivní expozice Surrealistické skupiny *Třetí archa* v pražské galerii SVU Mánes.

tematicky vyhraněných materiálů (eseje, teoretické texty, básně, fotografie, kresby atd.), ale mají být podkladem a východiskem ke koncepčnímu zkoumání takzvané *surrealistické fenomenologie imaginace*, což je termín označující jednu z dalších vývojových akvizic Effenbergerova teoretického modelu surrealismu.

Dříve než se pokusíme charakterizovat tento klíčový pojem a s tím i další orientaci surrealistické činnosti, zaznamenejme ve stručnosti průběžnou personální proměnu uskupení: účast na anketě o erotismu přivede v roce 1972 do skupiny Alenu Nádvorníkovou, v roce 1974 obnoví spolupráci Emila Medková a v r. 1978 přeruší spolupráci J. Mojžiš, od roku 1979 se společné aktivity zúčastňují dva mladší autoři, kteří se prezentují především jako básníci a esejisté: František Dryje a Jiří Koubek.

V tomtéž roce vydává Skupina rovněž svůj první průřezový samizdat nazvaný *Otevřená hra*⁴⁵ (redaktor Jan Švankmajer), v němž jsou v reprezentativních výběrech (kromě *Mentální morfologie* a *Obrazotvorných prostorů*, které zůstanou nedokončeny) představeny všechny dosud zmíněné pracovní sborníky. V Úvodu, který z většiny formuloval Effenberger a který podepsali všichni členové skupiny, je konstatována kontinuita s předchozí antologií *Surrealistické východisko (1938–1968)* a zároveň naznačen koncepční a vývojový posun: *Otevřená hra* nemusí již mapovat historický vývoj, ale prezentuje aktuální stav surrealistického názoru a výrazu, především však je dokladem změněné teoretické báze i odlišné funkce surrealistické tvorby. Princip „negace negace, jímž v šedesátých letech reagovala skupinová tvorba vůči dobovým podmínkám“,⁴⁶ ustupuje do pozadí a je zdůrazněn koncept *surrealistické fenomenologie imaginace* a princip *surracionality*, jež je přímo označena za „navigační hvězdu“ soudobé aktivity. V těchto formulacích tedy probleskuje snaha změnit přílišný negativismus dřívějšího modelu (jeho desintegrační povahu) a vrátit se – ovšem v rámci vývojové dialektiky – k pozitivním, či alespoň pozitivněji strukturovaným aspektům a funkcím tvůrčího procesu, jak je od let reprezentoval bretonovský surrealismus. Ačkoli je v návaznosti na dřívější skepticismus zpochybněn „jistý voluntarismus revoluční perspektivy“, kterou Breton či Teige nikdy neopustili, a ačkoli je proklamován trvalý *surrealistický revizionismus* („...se ocitáme před zevrubnou revizí ideologické, teoretické a metodické základny surrealismu...“), přesto je úkol formulován zřetelně a v intencích

⁴⁵ „Otevřená hra – Mezi surrealismem a surracionalem. Antologie tvorby Surrealistické skupiny v Československu 1969–1979“, in: *Le la*, Genève-Praha, Le La BP [Praha Surrealistická skupina 1979].

⁴⁶ Tamt., str. 5.

surrealistických variant, konstant a dominant: „... je nutné pokusit se znovu prozkoumat vzájemný poměr mezi vědomými a nevědomými komponentami lidského ducha, jak se projevují ve snu, v psychickém automatismu, v objektivní náhodě atd., a způsob, jakým *skutečně* reagují na nově strukturovaný psychosociální kontext.“

K pojmu *surrealistické fenomenologie imaginace* nutno předznamenat, že slovo *fenomenologie* v žádném ohledu neodkazuje k husserlovskému pojmosloví a že problematika tvůrčího výrazu, resp. procesu tu není zkoumána nějakou obdobou fenomenologické redukce. Effenberger je bezesporu inspirován Teigovým projektem Fenomenologie moderního umění a užívá ve shodě s ním výrazu fenomenologie v intencích jakési specifické variace na téma hegelovské fenomenologie ducha: „Hegelův filosofický systém dokázal, jaký význam má pro fenomenologii ducha dějinný faktor a především určení smyslu dějin, principu vývoje směřujícího k dokonalosti... [...] Podobně jako v Hegelově fenomenologii má také v teoretické tvorbě poimpresionistického avantgardního umění smysl dějin význam nejvyššího kritéria. Zde však toto kritérium formulováno konkrétněji a nadto konkretizované uměleckými díly platí jen dočasně, dokud není překonáno v další vývojové etapě novými názorovými proudy... (...) Tato aktivní ideologie... vyžaduje pronikavější pojmový rejstřík..., který míří od esteticky izolovaného jevu k polyfunkčním psychosociálním fenoménům.“⁴⁷ Jestliže v této souvislosti Effenberger přejímá od Teigeho (jehož vývojový model řadí do jedné linie s kritickými teoriemi Maxe Dvořáka a F. X. Šaldy) řadu postulátů, zejména vývojový princip, kritické odmítnutí tradiční formové estetiky, a také koncept systému jako nezbytné organizační struktury a jako nezbytného předpokladu intelektuální činnosti atd., je třeba posléze i zdůraznit, v čem a jak jeho koncepci překračuje a domýšlí: „... v psychoanalytickém pojetí umělecké činnosti jako libidiózní sublimace je funkcí tvorby společenská satisfakce... v Teigově názorovém systému se... mění v terapeutiku psychosociální a socialisticky perspektivní (projekce osvobodivé touhy po absolutním či relativním svazku poesie s obrozenou sociální realitou)... (...) Z dnešního zorného úhlu, který se... rozevírá před fenomenologií imaginace... nejzávažnější psychosociální terapeutika, k níž může dospět umělecká tvorba, spočívá v její schopnosti iluminovat a dynamizovat ideový model, jehož prostřednictvím se vyhraňuje vztah mezi individualitou a kolektivitou, mezi subjektivitou a

⁴⁷ V. Effenberger, „Mezi estetikou a fenomenologií imaginace“ (1970), in: *Vědomí a imaginace*, ineditní vydání: Studijní materiály a dokumentace Surrealistické skupiny v Československu 1987, str. 112. Jde o přepracovaný, doplněný a rozšířený doslov ke knize K. Teigeho *Vývojové proměny umění*, NČVU, Praha 1966.

objektivitou v tvůrčí interpretaci a mezi pudovými a rozumovými složkami v poznávací syntéze objektivního vědomí, jakožto dialektické jednoty vědomí a bytí. Zákonitost této poznávací syntézy, kterou Teigehev harmonizační duch zcela nezbavil nebezpečí pozitivistického objektivismu, může pak být zákonitostí daného systému a v této funkci je pak nutně zákonitostí konfliktní, protože se nemůže nezakládat na vývojové diferenciaci.“⁴⁸ Lze konstatovat, že Effenberger nic neslevuje ze své teorie „otevřených systémů“, již i v citovaném textu explicitně zmiňuje, ani nezamítá svou dřívější koncepci „kritických funkcí konkrétní iracionality“, když připomíná, že je třeba sledovat imaginativní činnost „jako inspirační živel ve všech sférách novodobého duchovního života a jeho projekcí, rozeznávat její zvláštní formy v moderních mýtech fungujících v sociální manipulaci...“ atd., ale formuluje pro tuto aktivitu i pozitivní úkol: sledovat, jak se prosazuje „... v zápasech, které se dnes odehrávají – skrytě nebo otevřeně – mezi silami bránícími integritu lidského ducha a civilizačními mechanismy, které usilují o to, aby syntéza vědomí a bytí, k níž směřoval vývoj avantgard, byla desintegrována do mechanického systému dokonale fungujících manipulačních kanálů“.⁴⁹

Vidíme, že Effenbergerův koncept surrealistické fenomenologie imaginace, který představuje základní teoretický plán činnosti surrealistické skupiny od počátku sedmdesátých let, je modelem založeným dialekticky (v jiné studii Effenberger neváhá pracovat s termínem „dialekticko-materialistická fenomenologie imaginace“),⁵⁰ což nás nepřekvapí; jde ovšem o výchozí metodu, přesněji metodologii kriticky slučující a zároveň překračující stejně tak řekněme eschatologický (utopický) marxismus Teigeův nebo revizionistický marxismus Marcuseův s Bretonovým Novým mýtem či s vlastními konkluzemi nejen freudovské psychoanalýzy, ale třeba i s některými aspekty Jungovy hlubinné psychologie, s principy strukturální sémiologie (Jakobson, Mukařovský aj.) atd. V tomto smyslu je Effenbergerův názorový systém neuzavřený a dynamický, jeho základním i charakteristickým rysem je konflikt⁵¹ jako univerzální noetické médium i esenciální vlastnost lidského údělu.

⁴⁸ Tamt., str. 120.

⁴⁹ Tamt., str. 121–122.

⁵⁰ V. Effenberger, „Metodologické zásady“ (1971), in: *Vědomí a imaginace*, op. cit.

⁵¹ Srov: „... Effenbergerův postulát souvisí s jeho teorií konfliktnosti, teorií konfliktu mezi já a nad-já, mezi individuálním a kolektivním vědomím, mezi individuálním vědomím ve formě vyhraněných názorových systémů a kolektivním vědomím ovládaným centralistickou konstitutivní autoritou... (S. Strohs, „K filosofii české avantgardy II“, in: *Filosofický časopis*, 1/1991, str. 141).

Namísto doslovu je v *Otevřené hře* zařazen překlad textu Vincenta Bounoura, který měl být původně úvodem k francouzskému vydání tohoto sborníku, ale z technických a ekonomických důvodů k tomu nedošlo. Bounoure představuje československý surrealismus francouzskému publiku a shrnuje jeho principy a zaměření, jež v jisté sumarizační zkratce charakterizuje jako vývojovou součást pohybu surrealistické myšlenky a zároveň nalézá mnohé koincidence s aktuálním stavem surrealismu v Paříži. Je to zejména přijetí effenbergerovského konceptu surrealistické fenomenologie imaginace, ale také obdobná kvalifikace již zmíněného principu surrationality, již s plným vědomím vřazuje do linie původní intence Bretonovy: „... prostor racionality, v němž se rozvíjí tvorba československé skupiny... vede k primátu imaginace. Neboť tyranie rozumu vyzývá k boji. Pozvedá proti němu osvobozující energie, rozpoutává ontologickou vzpuru, jejímž vlastním způsobem projevu je poesie, pythická formulace, která odmítá domnělou objektivitu faktu stejně jako domnělou subjektivní realitu, a nese svědčí o ničem víc než o výbušném střetnutí obou těchto světů, o jediné realitě, jejímuž prchavému blesku přiznává iluminační schopnost. V tomto smyslu pojímají ‚surrationalismus‘ v souladu s různými podněty roztroušenými v Bretonově díle.“⁵²

Bounourova účast ve sborníku ani jeho empatie vůči československé skupině není vůbec náhodná: od roztržky ve francouzském hnutí je to právě on, kdo v sedmdesátých letech spolu se svou ženou Micheline organizuje a orientuje surrealistickou činnost v Paříži, přičemž kontakty s československou skupinou se velmi zintenzivňují. Effenberger a další zdejší autoři publikují od roku 1970 pravidelně v novém surrealistickém bulletinu *B. L. S. (Bulletin de liaison surréaliste)*, později v revui *Surréalisme* (dvě čísla v r. 1977), a zejména v roce 1976 vychází v Paříži společný sborník obou okruhů, nazvaný *Surrealistická civilizace*.⁵³ Právě při práci nad tímto souborem se Bounoure mohl podrobně seznámit s Effenbergerovým pojetím surrealismu (některé texty formulovali společně) a také v citovaném textu nalézáme zřetelné ozvuky této spolupráce: „Imaginace, jak ji [čs. surrealisté] chápou, nekoinciduje s utopickou inspirací, rozumíme-li pod tímto pojmem triumf subjektivity, vnucující fiktivnímu světu své vidiny či touhy. Imaginární jev, jemuž se pokoušejí vrátit jeho prerogativy, se rodí až za antagonismem subjektivního a objektivního světa...“⁵⁴ Effenberger tuto tezi obměňoval a rozvíjel mnohokrát – v jednom svém textu pro *Surrealistickou civilizaci* píše: „To, co odlišuje

⁵² V. Bounoure, „Místo doslovu“, přel. V. Effenberger, in: *Otevřená hra*, op. cit., str. 204.

⁵³ V. Bounoure (ed.), *La civilisation surréaliste*, Payot, Paris 1976; další autoři: R. Alleau, J.-L. Bédouin, B. Caburet, V. Effenberger, R. Guyon, R. Lebel, J. Markale, R. Renaud, M. Stejskal, J. Švankmajer.

⁵⁴ V. Bounoure, *Otevřená hra...*, op. cit., str. 204.

experimentální a analytické postupy této fenomenologie imaginace od psychologických výzkumů běžného typu, je jejich surrealistická záměrnost. Směřují k *překonávání antagonismu mezi subjektem a objektem*, který se stále zřetelněji jeví jako formální, jako dysfunkční formalistický důsledek dosavadní racionalistické civilizace. Nejde tu o postoj proti racionalitě, nýbrž proti jejímu formalistickému zplanění, o postup od mechanického pojetí racionality k obsažnější a dynamičtější surracionalitě.⁵⁵ V dalším příspěvku pojem specifikuje: „... intelektuální systém, v němž se racionální a nevědomé (pudové) faktory dialekticky slučují v surracionalitě,⁵⁶ atd.

Sborník *Surrealistická civilizace* obsahuje ještě řadu dalších příspěvků, například pozoruhodnou stať R. Alleaua „Odchod z Egypta“, jež klade surrealistický výzkum, zde reprezentovaný zejména kontinuálním pojetím snového a bdělého života, do kontextu soudobých vědeckých teorií i teorií vědy, a dochází k závěru: „Člověk a jeho světy, vnitřní a vnější, ... nemohou být libovolně separovány, izolovány a substancionizovány ani dogmaty idealismu, ani dogmaty realismu.“⁵⁷ Aniž bychom zabíhali do dalších detailů, můžeme zaznamenat, že *Surrealistická civilizace* obsahuje maximum reflexe surrealismu pobretonovského období a její význam spočívá mimo jiné i v tom, že zohledňuje a v mezinárodním smyslu zúročuje mnohaletý a relativně samostatný vývoj surrealistického názoru, jak jej reprezentují Effenbergerovy (a předtím Teigovy) koncepce. Je ovšem také výrazem nového průniku obou historicky souběžných surrealistických modelů, což bychom mohli demonstrovat na Effenbergerově pokusu o formulaci pozitivní konotace vlastního, dosud vždy kritického a koneckonců spíše negativistického přístupu: „... [surrealistický projekt] proti instrumentálnímu principu racionalistické civilizace staví ludikativní princip. Tento princip spočívající v obsazování Superega analogiemi, nikoli identifikací [zde jsme svědky jistě diskutabilní psychologické schematizace, avšak zároveň imaginativního a „pozitivního“ využití elementární freudovské terminologie, pozn. F. D.], nelze ovšem pokládat za základ hodnotové orientace nějakého příštího civilizačního systému. Vznikl na rubu

⁵⁵ V. Effenberger, „Cesta surrealismu k nové civilizaci“, in: *Analogon*, 2/1 1990, str. 78. V citovaném francouzském sborníku *La civilisation surréaliste* vyšel tento text v mírně upravené podobě pod názvem „Le surréalisme est se qui sera“.

⁵⁶ V. Effenberger, „Dějiny a surrealismus“, část 4: Surrealistická kosmologie a její logika, in: *Analogon*, 13/1995, str. 3. Ve francouzské verzi vyšla tato část jako samostatná kapitola pod názvem „Sur la cosmologie surréaliste“.

⁵⁷ R. Alleau, „Odchod z Egypta“, přel. A. Dvořáčková a I. Purš, in: *Analogon*, 13/1990.

racionalistické civilizace, vyvozen z příčin a důsledků jejího úpadku, a je nevyhnutelně poznamenán její pojmovou soustavou.“⁵⁸

Rok 1976, kdy vyšla *Surrealistická civilizace* (rukopis byl ovšem dokončen v r. 1975), je možná i z toho důvodu rokem jistého bilancování. Effenberger otevírá uvnitř skupiny novou diskusi nad podobou a dalším směřováním její činnosti i nad směřováním surrealismu v mezinárodním měřítku. Podnětem je jeho pracovní materiál *Orientační poznámky* (listopad 1976),⁵⁹ který začíná právě reakcí na ohlasy, jichž se dostalo *Surrealistické civilizaci* ve Francii. Zároveň konstatuje, že tato publikace „sice zvýraznila naši názorovou základnu, nemohla však přispět k vyjasnění toho, co pokládáme za současnou psychosociální problematiku surrealismu, za jeho noetické principy v poznávání revoluční energetiky dějin na rubu racionalistické civilizace a v její dnešní agonii“. K tomu měla přispět právě následující diskuse. Effenberger stručně rekapituluje v několika oddílech ideovou osu surrealismu – mimo jiné vymezuje i ideologickou platformu hnutí: „Po porážce a politické likvidaci marx-leninismu se surrealismus vrátil ke svým vlastním revolučním principům, do opozice vůči celé racionalistické civilizaci, proti níž Breton vytyčí (žel, příliš heslovitě) náznak Nového mýtu. (...) Až dosud byl surrealismus určován faktory, proti nimž se obracel. Tyto faktory se dnes ztrácejí v iracionálním chaosu... prvním krokem k překonání tohoto stadia je teoretická a tvůrčí identifikace tohoto transformačního chaosu.“ Zabývá se posledními programy zdejší surrealistické činnosti (*Pražská platforma, Možné proti skutečnému*) a shledává je příliš obecné, i vlastním obsahem této aktivity, zmiňuje vztahy k ostatním surrealistickým skupinám, k parasurrealistům, ale i k „odpadlíkům“, jejichž osudy sleduje ve zkratce jednotlivě a diferencovaně (J. Istler, M. Medek, S. Dvorský, P. Král atd.), uzavírá však v nemilosrdné diagnóze: s výjimkou případu M. Medka (u něhož konstatuje schopnost překonat krizi) konstatuje, že celkový obraz příčin a následků jednotlivých úpadků „nám dává dost přesvědčujícím způsobem najevo, že ať jsou motivovány názorovou labilitou, úsilím o společenskou či hmotnou satisfakci nebo posléze různými formami duševní vyčerpanosti, následky jsou ve všech případech stejné: myšlenková a tvůrčí sterilita“. Dále připomíná rozchod se Schusterem, přičemž opětovně kritizuje jeho ahistorismus, zabývá se znovu

⁵⁸ V. Effenberger, „Cesta surrealismu...“, op. cit.

⁵⁹ V. Effenberger, „Orientační poznámky“, ineditní text, fragmenty in: *Analogon*, 17/1996, str. 7–15.

problémem vztahu individuality a kolektivity, jehož podstatu nazírá historicky a dialekticky, a konstatuje minoritní povahu současného surrealismu. Ta jej ovšem podle jeho soudu nediskvalifikuje, neboť v soudobém civilizačním úpadku „místo surrealismu není ani na ulicích s revolverem v ruce, ani na kazatelkách“. Staví také do opozice vnitřní disciplínu („sektářství“) hnutí proti všem formám eklekticismu, zdůrazňuje internacionální povahu surrealismu, v poněkud sporných tezích naznačuje problematiku vztahu surrealismu a morálky a směřuje k obrysové charakteristice surrealistické noetiky: proponuje sloučení avantgardních, kritických trendů s tradicemi hermetismu, „jež odedávna vytvářely opoziční postoj vůči plytkému naturalismu“ (ovšem bez esoterické metafyzické nadstavby). Jeho úvahy posléze ústí do konceptu surrationality, již ovšem opět odmítá vymezit pozitivně, což by byla dle jeho soudu spekulace, nýbrž v intencích svého vývojového projektu předpokládá, že ona osvobodivá surrationalita „bude vyrůstat spíš z postupujícího rozkladu zformalizované rationality...“.

V podkapitole nazvané Spojenci a protivníci zavádí Effenberger termín „dvojitá opoziční izolace“ současného československého surrealismu, v jehož intencích se distancuje nejen od normalizačního establishmentu („úpadková forma stalinské byrokracie“), což je samozřejmé, ale i od jeho protivníků: „... heterogenní konglomerát intelektuálních vrstev od předúnorové antikomunistické opozice až ke komunistickým obroditelům Pražského jara“..., který „... se vyznačuje naprostou indispozicí nejen k politickému myšlení, ale i ke koncepčně ideologickým projektům vůbec“. Tento příkrý postoj, v jádře odmítající indiferentní opoziční pseudojednotu (zásadně živenou vztahem k starému dobrému společnému nepříteli) všech jinak značně nesourodých a vesměs pragmatistických myšlenkových proudů, se promítne vzápětí i do konkrétního činu: Effenberger mezi prvními podepisuje *Prohlášení Charty 77*, tedy dokument, který „... postavil poprvé po dlouhé době požadavek elementární lidské svobody za daných podmínek s konkrétností, s níž jsme nemohli zásadně nesouhlasit, byť s výhradou ideologické diferenciací podpisovatelů“.⁶⁰ (K oné názorové diferenciaci, požadované tímto výlučným signatářem, ovšem nedojde dříve než po roce 1989, kdy se indiferentní společenství Charty rozpadne jako ten domek z karet. To je však už jiný příběh. Jisté je, že v důsledku onoho „uvazujícího se“ aktu se skupinová aktivita ocitá v jednom ze zájmových ohnisek tajné policejní mašinerie.)

⁶⁰ Dopis V. Effenbergera V. Bounourovi (stanovisko k *Prohlášení Charty 77*), in: *Analogon*, 40–41/ 2004, str. 67–68.

Takzvaná *dvojitá izolace* ovšem reprezentuje nejen postoj, který skupina záměrně zaujímá vůči okolí, ale i stav, v němž se objektivně ocitla, neboť nezájem a neochota ke komunikaci vychází rovněž z obou obmyšlených vnějších sfér – ona izolace má tedy aktivní i trpnou složku (nejen „se izolujeme“, ale též „jsme izolováni“). Přitom tento fenomén není uvnitř skupiny kvalifikován a přijat jednou provždy: v první polovině osmdesátých let se jej pokouší specifikovat rozsáhlá anketa,⁶¹ v níž se v souřadnicích Effenbergerova pojmosloví hledá obdoba tohoto stavu například i v pozici mezinárodního či předválečného surrealismu (distanční kritika konzervativní a buržoazně liberalistické majority i stalinské levice). Taková analogie se ovšem v důsledcích jeví jako přinejmenším sporná. Anketa se také snaží konkrétněji vymezit vůči soudobým opozičním aktivistům (samizdatová edice Petlice, jmenovitě tehdejší reflexe *samizdatových* poměrů a vnitřních vztahů vtělená do kvazirománu L. Vaculíka *Český snář*), ale nelze říci, že přináší výraznější posun, resp. že nalézá více jakkoli konkrétních styčných bodů či průhledů než Effenbergerovo značně paušální odmítnutí: M. Stejskal například konstatuje, že „po přečtení *Českého snáře* je znovu zřejmější, že z této strany bouchají dveře, aniž fouká vítr“, i když na druhé straně autor těchto řádků proklamuje že „surrealismus není izolacionismus“, a sám V. Effenberger argumentativně (a dodejme: poněkud mimo obraz) soudí, že Vaculík tu „nadzvedl kámen a zviditelnil skryté rejdky“. L. Šváb posléze shrnuje anketní diskusi takto: „Zatímco hranice ve směru k represivní moci režimu jsou vykresleny jasně a přehledně, vymezení druhé fronty je přece jen poněkud vágnější a četné prostory země nikoho si žádají neustálý průzkum a přehodnocování.“ Když navíc připomeneme, že celá padesátá a šedesátá léta prožili surrealisté v imaginativní (nikoli imaginární!) opozici nejen vůči kulturnímu a politickému establishmentu, ale i vůči všem krotkým i divokým módním uměleckým (a názorovým) trendům a příslušejícím opičárnám: vzpomeňme na ironii vůči „zkadeřenému“ existencialismu 60. let ap., a zejména nezapomeňme na imaginativní erupce Mikuláše Medka („naprostá debilita světa“), na dekontextaci smyslu u mladého Stanislava Dvorského a paranoidní umanutost Karla Šebka (či příležitostného „Tyrše“) či na vášnivě sebezprojekce Zbyňka Havlíčka a zpět... Nemůže nás proto překvapit, že ani s ohledem na Švábovo relativně skeptické, ale přece jen vstřícnější hledisko, nemohou být právě surrealisté nijak euforizováni prvoplánovou a až na výjimky („posthynkoidní“ Bondy a pár, ale opravdu jen pár intimních zoufalců) neinvenční, byť mnohdy autentickou a v jádře nezpochybnitelnou subverzivností takzvaného undergroundu.

⁶¹ Anketa o dvojitou izolaci, ineditní materiál Surrealistické skupiny v Československu (redakce L. Šváb).

Ne-invence se v tomto případě rozkládá v široké zahradě afektů a výronů, kde chybí stejně tak elementární imaginace, jako následný objev či alespoň sarkasmus, když už nelze zahlédnout zlomky humoru (na příklady není bohudík čas ani místo a s Ginsbergem – nic proti němu, naopak! – si nepomůžeme). A tak pulsující vlastní ne-osamoceností s lehkým srdcem *těžkých* sektářů nezbývalo surrealistům v bezčasí normalizačních let nic jiného než hledat jinde.

III. Náruživá osamocenost 2

(1980–1989)

Jedna z cest vedla přirozeně ke zdrojům. Počátkem osmdesátých let vzniká ineditní strojopisná edice nazvaná Studijní materiály a dokumentace, v níž – vždy v počtu dvanácti exemplářů – vyjde řada významných textů: téměř kompletní soubory poesie Zbyňka Havlíčka a Karla Hynka, základní a dosud v češtině nepublikované práce Bretonovy (*Manifesty, Šílená láska, Arkán 17*), *Diderotův klavír* René Crevela, de Chirikův *Hebdomeros*, *Revolucionáři bez revoluce* André Thiriona, *Tajný život Salvadora Dalího* a další, a posléze obě stěžejní teoretická díla V. Effenbergera z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, *Modely a metody* a *Vědomí a imaginace*.

Jak název edice naznačuje, jejím cílem nebylo zprostředkovat poučné a zábavné čtení. Jednotlivé tituly byly systematicky podrobovány redigované skupinové diskusi a analýze – zřejmě nejrozsáhlejší proběhla v roce 1983 nad knihami André Bretona. V jejím rámci se výrazně diferencovala či polarizovala individuální názorová stanoviska a jednotliví autoři mohli v konfrontaci s principy a vývojovými podobami základního surrealistického konceptu, jak se během let proměňoval v Bretonových postulátech, formulovat vlastní, alespoň rudimentální myšlenková (když ne teoretická) východiska své tvůrčí práce.⁶² Velice zhruba lze říci, že v této diskusi byl opět tematizován spor o „interpretaci Bretona“, který inicioval již Karel Teige, jenž sice ve druhé polovině čtyřicátých let kritizoval z hlediska dialektického materialismu některé novější Bretonovy intence, ale přesto považoval *Arkán 17* za „jednu velkých knih surrealismu“.⁶³ Ovšem Effenberger se v té době ztotožnil spíše s oněmi kritickými výhradami, jež pro něho splývaly s nedůvěrou k „hermetickým“ aspektům pařížského surrealismu, a ty mu v jistém smyslu reprezentovala právě zmíněná Bretonova kniha – lze říci, že právě v této podvojnosti se utvářel jeden z osnovných předpokladů *surrealistické negace negace* jako názorové a teoretické základny zdejšího surrealismu padesátých a první poloviny šedesátých let.⁶⁴ A přestože se Effenberger pokoušel v

⁶² K dílu A. Bretona, diskuse Surrealistické skupiny v Československu, in: *Opak zrcadla / Surrealistická poesie, Antologie tvorby Surrealistické skupiny v Československu 1980–1985, Le la*, Genève-Praha, Le La BP [Surrealistická skupina, Praha 1986], str. 112–132; fragmenty přetištěny in: *Analogon*, 12/1994, str. 38–41.

⁶³ Odpověď na anketu (1951), in: Karel Teige, *Výbor z díla III – Osvobozování života a poezie*, Český spisovatel, Praha 1994, str. 410.

⁶⁴ „Byl jsem zklamán Bretonovým *Arkánem 17* a byl bych rád prosadil dalekosáhlou revizi surrealistických hledisek. Teige to nepokládal za nutné; byl ostatně příliš zaujat svými studii o kubismu, tedy tematikou, která

následujících letech obě orientace pohříchu poněkud hypoteticky smířit (nikoli organicky, protože k hermetismu nikdy nenašel hlubší, korektní a na analýze založený vztah) a systematizovat ve vlastním modelu *surrealistické fenomenologie imaginace*, jak jsme již demonstrovali, v citované diskusi nad Bretonovými díly na svém odmítnutí *Arkánu 17* trvá, a střetává se tak zejména s přístupem Martina Stejskala, který osvědčuje mnohem rozvinutější vnímavost nejen vůči bretonovským závěrům, ale primárně vůči idejím hermetismu jako takového. Shrnutí obou přístupů si dovoluji ocitovat ze své studie o malířském díle Martina Stejskala: „Kdežto Effenberger považuje *Arkán 17* (1944) za ‚knihu Bretonova ústupu... od surrealismu k romantismu‘, podle něho ‚jde o rezignaci kritického ducha... směřuje-li od utopických socialistů k ideji ‚pozemské spásy prostřednictvím ženy‘, a ‚z této romantické lyriky, psané na rubu nejstrašnějších jatek lidských dějin, dospívá Breton k idylické harmonii trojhvězdí lásky, svobody a poesie...‘ atd., Stejskal k Bretonově práci přistupuje diferencovaně, hledá její skrytý smysl a jakoby v intencích vlastního tvůrčího modelu komentuje: ‚Kniha je především úchvatnou básnickou transpozicí mýtů. Na jejich pozadí se Breton vyjadřuje k ožehavým dobovým problémům... jak stále mocněji zaznívá v tomto díle vzývání ženy, ‚snově‘ se přiklání k sedmnácté tarotové kartě, z níž jako z vřetena se odvíjí fascinující poetická nit s hlubokým filosofickým podtextem. (Mám výhrady k jeho utopickým představám o bezvýhradném předání vlády ženě. Někde nás přivádí až k trpkému pousmání...).‘ Atd.

Stejskalovo čtení je tu příznačné a intuitivně syntetizující: neboť nikdy nejde o opakování téhož, cílem je povýšení věci skrze negaci, třeba nastolení oné téměř mystické *aufgehobene Form*, o níž jsme už tolik slyšeli... A tak bych si troufl tvrdit, že Stejskalovu interpretační a tvůrčí koncepci, již pro názorné zjednodušení pojmenujeme ‚imaginace prostoru‘, lze chápat jako specifický příspěvek k výzkumu obecných aspektů surrealistické fenomenologie imaginace – stává se možná nejpracovanější konkretizací tohoto projektu,

mně připadala příliš kunsthistorická. Šlo mi o vytvoření nové základny, která by vyplývala ze surrealismu a zároveň se konkrétněji vyrovnávala se soudobou pohromou lidského ducha. Podařilo se mi sice vyprovokovat anketu o surrealismu, ale právě z ní jsem mohl poznat, že skupina můj revizionismus nesdílí“ (V. Effenberger, „Opustíš-li mě...“, op. cit.). Kupodivu dva z respondentů šli bez ohledu na toto tvrzení v kritickém radikalismu ještě dál: „Za surrealisty se nepovažujeme“, „... konkrétní iracionalita a iracionální konkrétno jsou základní předpoklady moderní autentické poesie a moderního pocitu života. Tento princip života současného člověka je objektivní kategorie objektivní reality roku 1953...“ (Z odpovědí M. Medka a E. Medkové na 1. a 2. anketu o surrealismu [1951, 1953], in: Medek Mikuláš, *Texty*, Torst, Praha 1995, str. 93 a 102).

a tak se podílí na vývojových proměnách českého a slovenského surrealismu od počátku sedmdesátých let minulého století až po dnešní dny.⁶⁵

Z přehledu diskusních příspěvků vyplývá, že jen část dalších účastníků přijala Effenbergerův skeptický výklad jako východisko vlastní více či méně rozvinuté úvahy, objevily se i diferencovanější a řekněme historizující náhledy (A. Marenčin), zazněla osobní vyznání (A. Nádvorníková) atd. Jeden z příspěvků však z této škály vybočoval. Jiří Koubek mimo jiné píše: „Zdá se mi osudově nesmyslné hledat v díle A. Bretona ty polohy, v nichž bychom sbírali ‚rez prošlého a současného‘, tu *písařskou finalitu* nejen jedinečného, ale i obecného, cezenou skrze oka sociální reality, protože pro ten zrak, který já vidím, je TO odpovídající pouze modelu, modelové možnosti, jejíž ‚vnější‘ forma v žádném jeho [tj. Bretonově, F. D.] díle nebyla uzákoněna. Ale: rád vidím, jak tato past stále funguje!!! Co sleduji v hladině proměn jeho světa k mému, jsou stále aktualizované aspekty analogie, toho, co jsem... nadsazeně a poeticky nazval *gotickou mentalitou*, tedy (zdůrazňuji): ‚opuštění‘ finality, která neplyne z jakýchkoli vyhlášení, kanonizování, ale pouze z *povahy* toho, co vstupuje do člověka a naopak: vydejme se opět na cesty.“⁶⁶

Odhlédneme-li od svérázného lexika, dikce i syntaxe (což není vždy lehké!), můžeme i v této krátké ukázce zaznamenat přinejmenším pokus o implicitní kritiku Effenbergerova vývojového a historického pojetí surrealismu – je to ovšem kritika na zapřenou, autor Effenbergera nejmenuje ani nekomentuje jeho názory, na úvod se pouze poněkud zmatečně zmiňuje o „sborníku UDS“ (čímž má na mysli *Surrealistické východisko [1938–1968]*), z něhož cituje zkomolenou půlvětu z článku Petra Krále: „Jedním ze signifikantních znaků nejen sborníku UDS (1969) je neustálé upozorňování, že ‚prostor pro novou integraci člověka a světa‘ (str. 64) se od dob *Nadji a Pařížského venkovana* zužuje ve smyslu septické a otupující banality (tamtéž). V tomto směru jsou nesený i příspěvky dalšího autora, Dvorského.“⁶⁷ Již

⁶⁵ F. Dryje, „Zadem je k nekonečnu pár kroků...“, in: M. Stejskal, *Zadem k nekonečnu*, Galerie moderního umění Hradec Králové, Alšova Jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, Galerie výtvarného umění Cheb, Sdružení Analogonu, Praha 2003, str. 96–97.

⁶⁶ „K dílu André Bretona“, op. cit., str. 127.

⁶⁷ Tamt. Citát se vztahuje k básnickému dílu Karla Hynka a zní: „K... pokleslosti a zplanělosti má ovšem daleko i záměrná odvozenost Hynkových anti-lyrických obrazů z jistých triviálních poloh konvenčního lyrismu, kriticky zvýznamňujících aktuální realitu spíš jako septickou a otupující banalitu než jako ‚každodenní záračno‘, které se ještě v dobách *Nadji* nebo *Pařížského venkovana* zdálo nabízet dost prostoru pro novou integraci člověka a

jsme měli příležitost sledovat odvozenost Králových formulací v jeho textech ze šedesátých let (i v citovaném článku metodologicky využívá effenbergerovský termín „kritické funkce konkrétní iracionality“ atd.), takže latentním, byť nejspíš ne zcela přiznaným či vůbec reflektovaným cílem Koubkovy kritické konfese je – jak jsme řekli – koneckonců Effenbergerův vývojový a historizující náhled na proměny Bretonových názorů. Zde ovšem vzniká další potíž, protože autor nezařazuje svou jakoby nadčasovou kvalifikaci Bretonových „stále aktualizovaných aspektů analogie“ do dalšího kontextu, nekonfrontuje ji s Effenbergerovým jednoznačným projektem, v němž je vytyčen a organizován průzkum *principu analogie* (kontrapozice tohoto principu a principu identity atd.) při zachování jasných preferencí, jež se v mnohém odvolávají právě iniciačního vkladu Bretonova.⁶⁸ Ať tak či onak, dlužno zaznamenat, že Koubkovy spíše esejistické než teoretické texty z osmdesátých let⁶⁹ reprezentují určitou snahu postavit či modelovat alespoň relativně odlišný přístup k surrealismu, než jaký představoval systematický a systémový koncept V. Effenbergera, a že jejich opakující se historická a myšlenková dekontextace a vnitřní rozpornost, již jsme zde mohli demonstrovat, nemusí vždy znamenat jen znejasnění problému. Anebo právě skrze taková, mimo všechny pejorativně systematizující souřadnice uchýlená znejasnění lze nahlédnout hlubší smysl? Za sebe dodávám: *někdy ano*. Jindy chaos zůstává chaosem jako ta kočka kočkou.

Aniž bychom téma dále pitvali, dejme slovo jednomu z kriticky empatických komentářů tohoto časového pokusu:

„Je mi srozumitelný a blízký autorův přístup k surrealitě, a tím k poesii prostřednictvím poukazu na jejich omniprezenci v čase a prostoru tak, jak je možno ji stopovat v prchavých okamžicích inspirace. Poukazuje-li na dominantní úlohu univerzální Lásky, vede toto pojetí zákonitě k hermetickému výkladu světa. (...) V těchto pozicích se však vyhrocuje stále znovu nastolovaný rozpor mezi chápáním

světa“ (P. Král, „Lyrismus, antilyrismus a básnická ironie“, in: *Surrealistické východisko [1938–1968]*, op. cit., str. 64).

⁶⁸ Například: „Bretonova a Teigova teorie antropologických konstant, která ostatně předjímá podstatné myšlenky Lévi-Strausovy strukturální antropologie tím, že ukazuje na styčné body subjektivních a objektivních faktorů v činnosti lidského ducha, odhaluje zároveň její hlubinné sepětí s principem analogie...“ (V. Effenberger, „Princip analogie a dialektické vědomí“ (1977), in: *Vědomí a imaginace*, op. cit.; fragmenty in: *Otevřená hra*, op. cit., str. 75–78, a *Analogon*, 21–22/1997, str. 1–5).

⁶⁹ J. Koubek, „Schody na déšť – poznámky k poesii“ (1980); „Dno jezera (abstract mentální morfologie)“ (1983), in: *týž, Dno jezera*, Malvern, Praha 2013.

surrealismu ‚věčného‘ a ‚historicky podmíněného‘. Zrazené básníkově srdce dává dnes osvědčení už jen Přírodě, proti veškerým výtvorům člověka. Krajina (a zvláště kras) je pro něho originálním transformátorem vědomí. Její obraz však preparuje pokud možno od všech lidských zásahů (destrukce). I kdybych přijal toto autorovo nakažlivé hledisko, přesto se domnívám, že onou plochou zrcadlíci kdesi uvnitř věčnou otázku, již lidé kladou své touze, jsou a budou – přinejmenším stejně tak – i jimi produkované asambláže a akumulace.“⁷⁰

Zároveň s realizací surrealistické edice byly od počátku osmdesátých let průběžně dále kompletovány pracovní tematické sborníky: již zmíněný *Sen*, později *Proměny humoru* (redakce V. Effenberger a M. Stejskal) a od roku 1984 *Hra* (redakce F. Dryje). Soubor *Sen* se stal rovněž podkladem pro přípravu kolektivní výstavy, první od *Symbolů obludností*, která se měla pod názvem *Sféra snu* uskutečnit v roce 1983 v prostorách agitačního střediska a Lidové školy umění v Sovinci. Tu v té době vedli manželé Štreitovi, kteří zde poskytovali azyl – zaštitěný povolením provozovatele, tj. MNV v Jiříkově – různým proskribovaným a vesměs neoficiálním autorům. Připravená expozice byla však den před vernisáží bez jakéhokoli vysvětlení zakázána dvěma na místo se dostavivšími příslušníky StB – fraškovité okolnosti tohoto zákazu zachycuje zpráva, publikovaná v Chronologickém přehledu na str. xyz přítomného čísla. Z výstavy zbyl pouze samizdatový katalog⁷¹ a fotografická dokumentace. (Druhým takovým projektem, který byl již předem koncipován jako „katalog neuskutečněné výstavy“, se stal v roce 1984 další samizdat nazvaný stejně jako kolektivní sborník *Proměny humoru* – viz Chronologický přehled.)

Od roku 1983 vzniká v redakci J. Koubka a J. Švankmajera druhá antologie z tvorby skupiny nazvaná *Opak zrcadla*,⁷² která však na rozdíl od *Otevřené hry* není koncipována jako průřez předchozími tematickými sborníky – její podtitul „Surrealistická poesie“ naznačuje, že je

⁷⁰ M. Stejskal, *K poznámkám o poesii (Schody na děšť)*, příspěvek do ineditní diskuse surrealistické skupiny, 1980.

⁷¹ *Sféra snu* (obálka M. Stejskal, redakce Surrealistická skupina v Československu), *Le La*, Genève 1983, Le La BP [Praha, Surrealistická skupina 1983]. „Ediční poznámka“ zařazená na závěr této publikace (str. 32) praví: „Katalog expozice *Sféra snu* shrnuje ukázky z tematických souborů, na nichž kolektivně pracuje zdejší surrealistická skupina a k nimž vedle sborníku *Sen* dále patří: *Interpretace jako tvůrčí činnost*, *Erotismus v současné době*, *Princip analogie a Strach*.“ V roce 2001 byla původní výstava zčásti rekonstruována a ovšem i značně rozšířena, a pod názvem *Sféra snu II* se uskutečnila (opět pod záštitou Jindřicha Štreita) v prostorách hradu Sovinec. Vystavované práce a další materiály jsou prezentovány v *Analogonu*, 32/2001.

⁷² *Opak zrcadla*, op. cit.

vlastně jedním z nich. Jako motto celé knihy je zvolena pasáž z Péretova pamfletu *Hanba básníků* (1945), v němž se mimo jiné soustřeďují konstantní aspirace surrealismu, pro který platí, jak už víme, že *bude i nebude mít touž tvářnost*: „Snažíme-li se objevit původní význam poesie, který je v současné době skryt pod tisíci vrstvami společenského pozlátka, zjišťujeme, že poesie je skutečným dechem člověka, pramenem veškerého poznání, ba dokonce... tímto poznáním samým. (...) Jako ochranné božstvo o tisíci tvářích ji někde nazývají láskou, jinde svobodou, jinde zase vědou. Její moc se projevuje vždy a všude.“⁷³ Jistým východiskem celého projektu byla rozsáhlá skupinová anketa o poesii, jež se opětovně, s ohledem na vývojové proměny surrealistického konceptu i na personální změny uvnitř uskupení, pokouší zmapovat situaci a nalézt aktuální obsah jedné součásti bretonovského magického trojhvězdí, jež je tvořeno Láskou, Svobodou a (právě) Poesií. Anketa (jejíž otázky byly navrhovány kolektivně) znovu zkoumá roli psychického automatismu (pokolikáté už?) či fenomén inspirace, snaží se odkrýt „kontinuitu básnické myšlenky“, klade otázky autenticity i komponovanosti výrazu a komunikativní funkce poesie, otevírá (i když ne příliš důsledně) problematiku vztahu mezi principy poesie a hermetismu atd. Zobecňující vyhodnocení ankety, které by se pokoušelo nalézt či jakkoli obrysově určit alespoň náznaky teoretických principů v mnohdy značně divergentních názorech jednotlivých respondentů a vpojit je do vývojové struktury surrealistického myšlení (nejen) o poesii, již provedeno nebylo.

Kromě zmíněné ankety obsahuje *Opak zrcadla* teoretické i esejistické texty, obrazový materiál a ovšem ukázky aktuální básnické tvorby členů skupiny, a lze jej v jistém smyslu považovat za reprezentativní. (Jsou v něm zahrnuty i příspěvky dvou nových členů skupiny Josefa Jandy [od r. 1984] a Ivo Purše [od r. 1985]). Podstatnou a v mnoha ohledech fatální skutečností, jež se časově kryje s dokončováním tohoto sborníku, se však stává jiná událost: 10. srpna 1986 v Praze umírá Vratislav Effenberger. Aniž bychom chtěli být patetičtí, a také vzhledem k tomu, co zde bylo dosud opakovaně řečeno, vnucuje se parafráze věty, kterou jsme už citovali a kterou o dvacet let dříve napsal Jean Schuster in margine Bretonovy smrti: *Surrealismus byl – podruhé – zasažen v totalitě svého bytí*. Zde a nyní můžeme jen zaznamenat, že Effenberger se na přípravě sborníku podílel a je v něm zastoupen vesměs kratšími texty, které tak či onak korespondují s tématem surrealistické poesie – konečné redakce, jež proběhla na podzim 1986, se však již neúčastnil. Je to patrné zejména v úvodním textu nazvaném *Nalezené vědomí* a podepsaném všemi členy skupiny: první verzi formuloval

⁷³ B. Péret, „Hanba básníků“, přel. J. Vaněk a V. Effenberger, in: *Analogon*, 2, op. cit., str. 63–66.

Jiří Koubek a Effenberger ji bezesporu četl, ale nikterak do její podoby nezasahoval. Jak vyplývá z archivní dokumentace, diskuse nad jejími formulacemi proběhla až v listopadu 1986, kdy také vznikla konečná podoba textu. Na první pohled je zřejmá tendence neopakovat pouze effenbergerovské termíny a vzorce (které bychom dokonce mohli už vnímat jako jakési „surrealistické mantry“) – chybí odkazy na surrealistickou fenomenologii imaginace, surrationalitu atd., přičemž však není ani provedena explicitní kritika těchto základních teoretických konceptů. Ale přesto, že se text pokouší uchopit problém jakoby z druhé – či vlastně z první, bretonovské – strany, Effenbergerem *předjaté motivy* (princip analogie, básnická metamorfóza, negace negace, intersubjektivní komunikace atd.), byť zde jakkoli transponované, se vposledku neztrácejí: „Poesie není poznáním v tradičním, běžném smyslu. Je více analogickou, magickou transformací a metamorfózou; uvolňuje z hlubin nevědomí jakýsi mentální katalyzátor, jehož působením se umocňuje a zesiluje celý komplex vědomí. Hledáme všechna živá slova a obrazy, iracionální spojení, tj. kritickou a integrační oscilaci vědomých a nevědomých sil... (...) Překračujeme-li zároveň hranice, jimiž bývá vymezována racionální skepse, tj. dokážeme-li být skeptičtí právě k principům, které ji zakládají, projde-li naše vědomí ohněm této dvojí negace, ocitneme se v paradoxním rozměru každodennosti, v němž není místo pro speciální klasifikace našich myšlenek či emocí: poesie je funkcí snu, je funkcí humoru, je funkcí imaginace – je imanentním stavem vědomí. Zde se už nevyhnutelně otevírá problematika (otázka) intersubjektivní komunikace.“

Smrt Vratislava Effenbergera nebyla však jedinou ztrátou světového surrealismu osmdesátých let 20. století – v roce 1982 umírá v Paříži Micheline Bounourová. Tato událost má rovněž fatální důsledky: Vincent Bounoure se na dlouhou dobu stahuje do soukromí a ani v následujících letech již neobnoví svou původní vůdčí a organizační roli – ukazuje se, že spiritus agens skupinové aktivity ztělesňovala vždy spíše jeho žena. Do Prahy přicházejí kusé zprávy, korespondence téměř ustává, a i když Alena Nádvorníková Bounoura v roce 1983 v Paříži navštíví a jedná s ním o možnostech další kooperace obou skupin, můžeme si v Chronologickém přehledu přečíst lakonické sdělení: „... společná aktivita se přesto neprohloubila.“

V této situaci Surrealistická skupina v Československu nepřestává pracovat a dále vznikají obrazy, kresby, grafiky, básně, eseje, hry, experimenty atd. atd. Druhá polovina osmdesátých let se svou gorbačovskou perestrojkou navíc přinese i jisté uvolnění –

objevuje se více možností pořádat individuální výstavy v různých lokálních prostorách (například pražský Juniorklub Na Chmelnici, již zmiňovaný Sovinec atd.), oficiální publikační sféra je ovšem i nadále důsledně uzavřena až do konce roku 1989. S rozvojem reprodukční technologie (počítačová sazba) se zintenzivní i výroba „tištěných“ a knižně vypravených samizdatů“ (Eva Švankmajerová: *Samoty a citace* aj.).

V roce 1987 vzniká, mimo jiné i z potřeby reflektovat pozici surrealismu bez V. Effenbergera, bilanční kolektivní text *Dvacet let od Pražské platformy*,⁷⁴ kde je rekapitulováno ono (téměř) dvacetileté dějinné období, vrací se a v určitém posunu je i reflektována effenbergerovská tematika surrealistické fenomenologie imaginace, surracionality, dvojí izolace surrealismu, kritických funkcí konkrétní iracionality a dalších systémových komponent, a v závěru textu je opětovně deklarována jedna z klíčových ambicí surrealismu: „... surrealismus podává aktuální a nepřetržitou definici poměru možného a skutečného.“

Struktura skupinové činnosti se ovšem v průběhu let 1986–1989 mění: tematické sborníky jsou víceméně uzavřeny a nové nevznikají, uskuteční se jen rozsáhlejší anketa na téma „Svoboda, revoluce, morálka“, jež však zůstane v podobě dále nereflektovaného pracovního materiálu. Nejméně dva roky trvá příprava prvního čísla samizdatového skupinového časopisu, který pod názvem *Gambra* vyjde ještě v roce 1989. Zde se kromě letáku *Dvacet let od Pražské platformy* a kromě individuálních, tentokrát nikoli tematicky zaměřených příspěvků objevuje i kolektivní kritická reflexe oficiální retrospektivní výstavy Skupiny RA (a zejména koncepce jejího katalogu), jež proběhla v Praze v r. 1988. Plíživou změnu poměrů lze doložit i na faktu, že se na jaře roku 1989 uskuteční zřejmě nejrozsáhlejší projekt tohoto období: studenty pražské Filosofické fakulty UK je skupina vyzvána k uspořádání cyklu deseti přednášek na téma Historie a současná podoba československého surrealismu. Poměrně rozsáhlá akce proběhne mimo rámec oficiální výuky v prostorách Filosofické fakulty (a Fakulty žurnalistiky) UK, jednotlivá vystoupení jsou tematická a do značné míry vycházejí z ineditních skupinových sborníků (*Erotismus*, *Hra*, *Interpretace*, *Analogie* atd.), jsou doplněna diaprojekcí výtvarných prací, je prezentována i reprodukováná (mg. záznamy) poesie, ukázky z filmové tvorby (J. Švankmajer) apod. Bohužel celý cyklus

⁷⁴ *Dvacet let od Pražské Platformy*, kolektivní text Surrealistické skupiny v Československu (redakce F. Dryje, další autoři: L. Šváb, M. Stejskal, I. Purš, J. Koubek), publikováno in: *Gambra*, č. 1/1989, *Le La*, Genève 1989, *Le La BP* [Surrealistická skupina, Praha 1989], str. 2–23, přetištěno in: *Analogon*, 3/1990, str. 73–76.

nebyl až na jedinou výjimku⁷⁵ nijak zdokumentován a také jednotlivé příspěvky nebyly archivovány, takže jejich rekonstrukce a případná „využitelnost“ po roce 1989 zůstala minimální.

Vcelku lze říci, že skupina v letech 1986–1989 hledala a tápavě nalézala možnosti, jak reagovat na ztrátu konzistentního teoretického a koncepčního zázemí, které až dosud v mnoha ohledech a rovinách zajišťoval kritický duch Vratislava Effenbergera. Nabízelo se několik křižujících se cest: především pokračovat v praktické surrealistické činnosti, jež se rozvíjí v prostupné škále tvorba–experiment (tyto aspirace se realizovaly beze zbytku), vytvářet jakýsi paralelní, víceméně nadčasový teoretický model ambivalentní surrealistické noetiky (což byla nenaplněná, dílčí a mnohdy kontradiktorická ambice Jiřího Koubka, jak jsme už mohli doložit), rozvíjet a kriticky přehodnotit (přehodnocovat) effenbergerovský koncept surrealistické činnosti jako otevřeného ideového, ideologického či tvůrčího systému (tuto linii v té době podporovaly zejména teoreticko-interpretací pokusy F. Dryjeho a I. Purše, ale i praktický universalismus M. Stejskala, proměnlivá experimentace J. Švankmajera, permanentní surrealistická metakritika L. Švába, aplikovaný výzkum fenoménu art brut Aleny Nádvorníkové aj.). Všechny tyto plány se pochopitelně v rámci kolektivních akcí a projektů prolínaly, doplňovaly či tříštily, jejich zhodnocení či (ne)naplnění mělo však být – i vzhledem k dějinnému zvratu roku 1989 – funkcí budoucnosti. Jeden předzvěstný moment dalšího vývoje však můžeme zaregistrovat: v roce 1988 navážou se skupinou pracovní kontakt, nezávisle na sobě, mladí autoři ze Šternberka na Moravě (R. Kubík, L. Fanta, L. Kryvošej, P. Surma) a z brněnského surrealistického „okruhu A. I. V.“ (B. Ingr, B. Solařík, T. Přidal, později D. Jařab aj.). Obě tato – a dlužno dodat nikoli efemérní – uskupení přinášejí, byť každé jiným způsobem, nejen důkaz o životnosti surrealistické myšlenky, ale i praktické, tvůrčí a teoreticky potencované (tzv. modrý humor aj.), obohacující podněty: „Je velmi pravděpodobné, že okolo mne a okruhu mých nejbližších přátel neporozumí ani trochu těmto zvláštním vtipům, těmto anekdotám bez konce, textům vysloveně nudného zevnějšku, v jejichž tajemných kombinacích samozřejmostí se skrývá ten tajemný předmět smíchu jako podstata surracionálního vnímání těchto

⁷⁵ A. Nádvorníková, „Surrealistická skupina v Československu a její výtvarný projev“, in: táž, *K surrealismu*, op. cit., str. 173–194.

bezddůvodných příběhů s irelevantním dějem; modrý humor bude mít v budoucnu svou antologii.“⁷⁶

A tak můžeme náš limitovaný exkurs uzavřít paradoxem: historie novodobého československého surrealismu je *historií neosamocené osamocenosti*. Pokud máme na mysli myšlenkovou a koncepční konstituci, zůstává surrealismus v prostředí původní modernistické dočasnosti či replikující a samoúčelné umělecké módnosti (do 60. let 20. stol.), a posléze v podmínkách postmodernistického eklekticismu (o akademismech všeho druhu nemluvě) *osamoceným* úsilím. Pokud však hovoříme například o surrealistické potřebě neustálé aktualizace dynamických vztahů mezi subjektem a objektem, vědomím – nevědomím, individualitou – kolektivitou atd., jde o výraz otevřeného myšlení, které má zároveň existenciální (nikoli existencialistický), stejně jako noetický rozměr (princip objevu), a které tedy může být atraktivní i komunikativní (inspirující) zároveň: v tomto smyslu surrealismus *není osamocen* a bude jenom na něm – přesněji řečeno na surrealistech –, jakých dialogů (například s legitimně postmoderní linií antidialektického myšlení) bude práv. To je však již jiné, a prozatím (?) nikoli historické téma.

Závěrem nelze nedat slovo muži, v jehož životním osudu je surrealismus, jehož novější dějiny jsme tu ve zkratce sledovali, vepsán nejhrouběji:

„Budou-li surrealisté unaveni, přeškrtnou-li pod tlakem afektů kritická hlediska, k nimž jsou svým vývojem disponováni, surrealismus, ať věčný nebo historický, nezmizí. Avšak to, čím se stane, bude jen křivým zrcadlem jeho podstatného smyslu.“⁷⁷

říjen – prosinec 2004

⁷⁶ B. Solařík, „Ten tajemný předmět smíchu“, in: *Analogon*, 11/1994, str. 76. *Antologie modrého humoru* vyšla v nakl. Sdružení Analogonu v r. 2012.

⁷⁷ V. Effenberger, *Surrealistické deziluze a perspektivy*, ineditní text, 1970.