Nové podoby surrealismu

Jednou ze skupin rozvíjejících svou činnost v poválečné době byli i mladí surrealisté ze Skupiny Ra, jejichž tvorba přímo navazovala na předchozí pohyby a proměny českého surrealismu. Již koncem třicátých let a ještě výrazněji v době protektorátu se mnohým zdálo, že umělecký potenciál meziválečné avantgardy se ztrácí, neboť její dějinný optimismus se dostal do kontrastu s prožívanou realitou a postupně upadající umělecká invence tvůrců odhalovala krizi samotné avantgardní koncepce. Surrealismus přesto pro řadu mladých nastupujících umělců neztrácel svou přitažlivost, byť se během války či v letech poválečných názory na něj diferencovaly a z původního jednoznačného směrového vymezení se stával spíše životním postojem: podnětným a umělecky stále znovu ožívajícím.

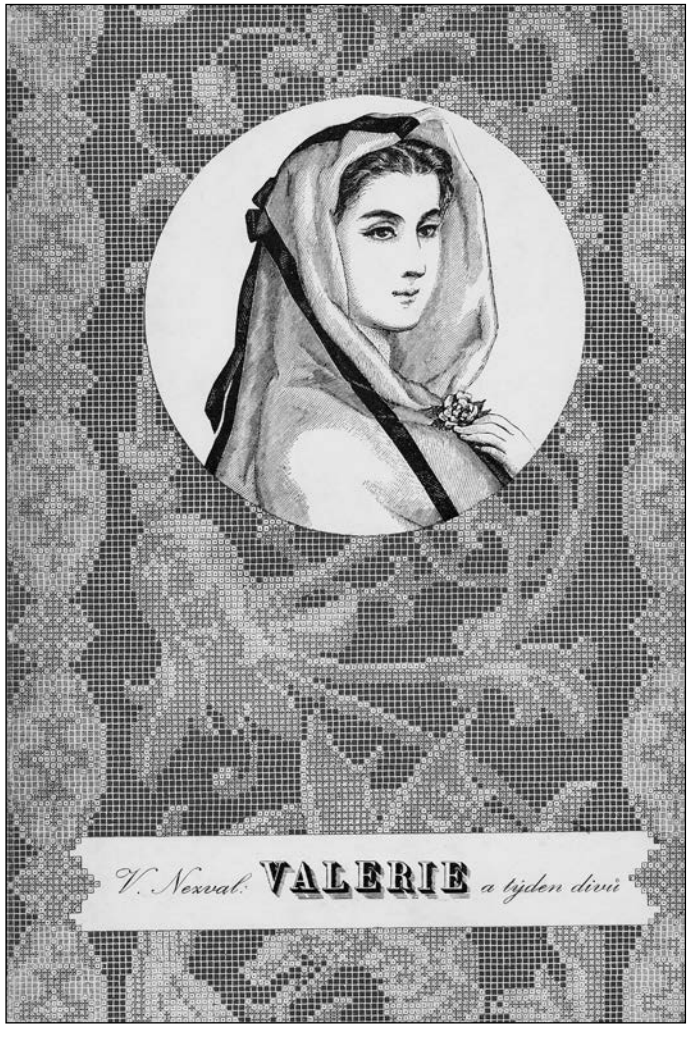
Všechny poválečné stoupence surrealistického hnutí spojoval jeden (mnohdy jen jediný) společný zájem: přehodnotit původní předválečná stanoviska, znovu formulovat programové cíle a nalézt nové inspirační oblasti a umělecké možnosti. To vše bylo nezbytné k obhájení zásadního postoje, podle nějž surrealismus nebyl pouze odeznívajícím výbojem a konečným vývojovým článkem meziválečné avantgardy, tedy překonaným uměleckým směrem. Jeho teoretikové dovozovali, že je čímsi podstatně jiným: trvalým mnohorozměrným životním postojem, založeným na neustálém rozrušování existenčních schémat, omezujících ve všech ohledech lidskou svobodu. Snažili se vyvést surrealismus z hrozby pomalého odumírání v kanonizovaných tezích, což by popíralo samu dynamickou, „agresivní“ povahu surrealistického činu jako permanentního, znepokojujícího objevu. Toto vše se odráželo v intenzivní tvorbě básníků i výtvarníků a v mohutném paralelním proudu teoretických reflexí, manifestů, programových vyhlášení, studií a diskusí, ale i v tolik typických dotaznících a anketách, jejichž cílem bylo znovuupřesňování názorových pozic, potřebných pro vytváření nových kolektivních uskupení.

Bývalá jednota předválečné surrealistické skupiny se tříštila již proto, že autory začal rozdělovat i odlišný postoj k původní ideologii založené na dialektickém materialismu, která znamenala i orientaci na komunistickou stranu a její politickou praxi. Osvobození ducha podle tehdejších tezí mělo předcházet osvobození člověka v jeho sociálních strukturách. Válečná zkušenost a poválečná realita však tvůrcům hlásícím se k surrealismu ukazovaly iluziv-

nost takového spojení a naivitu představy, že komunistická strana je zárukou dosažení obou svobod.

Druhý názorový střet se týkal vymezení vnitřní svobody, jejímž projevem pro surrealisty byl již tradičně psychický automatismus, tedy stav, v němž je tvůrce zbaven rozumové kontroly nad svou obrazotvorností a přestává být znevolňován estetickými i etickými předsudky, které mu brání v rozvoji skutečné imaginace. Jednotlivé kruhy mladých surrealistů, nazývaných také druhá surrealistická generace, tak charakterizovala odlišná míra ochoty přijímat tento základní tvůrčí mechanismus.

Z původní Skupiny surrealistů v ČSR zůstalo po skončení války pouhé torzo. **Vítězslav Nezval**, jeden z jejích zakladatelů, se s ostatními rozešel již



Obálka
Kamila Lhotáka,
1945

v roce 1938 na základě konfliktu politické povahy (odmítal kritiku tehdejších stalinských procesů v SSSR). Dříve než se stačil rozmělnit v politických verších, doznával jeho mohutný tvůrčí potenciál ve vydáních starších prací: sbírky milostných básní z let 1939–40 *Balady Manoně* (1945), inspirované Prévostovým románem Manon Lescaut a prací na jeho divadelní dramatizaci, a autorovy nejvýznamnější surrealistické prózy *Valérie a týden divů* (rkp. 1935; 1945). Jde o parafrázi černých románů, jejichž poetika tajemných záhad a hrůzostrašných zjevení působivě koresponduje s příběhem o proměnách vnitřního světa dospívající dívky.

Po smrti Jindřicha Štyrského (1942) a odklonu dalších spisovatelů od surrealistického vyznání (Konstantin Biebl, Jindřich Honzl) udržovala těsnou vazbu na vůdčí osobnost teoretika Karla Teiga pouze malířka Toyen a také básník **Jindřich Heisler**. Oba umělci v průběhu války, kdy Heisler byl pro svůj židovský původ nucen pobývat v úkrytu právě u Toyen, vytvářeli společnou publikaci *Z kasemat spánku* (soukr. tisk 1940, pod stejným titulem vydáno i autorovo souborné dílo, 1999): originální soubor básní-objektů, v nichž text básně je vnitřní součástí trojrozměrné výtvarné instalace, fotograficky fixované jako výsledné dílo. Heislerovu tvorbu provázel trvalý zájem o vizuální působivost básnického slova a v poválečných letech literární experiment stále častěji nahrazoval experimentem výtvarným. Podobu knihy dostala z jeho tvorby pouze skladba *Na jehlách těchto dní* (soukr. tisk 1941; 1945). Text, provázený fotografiemi Jindřicha Štyrského, je pátráním po naději a hledáním budoucího času v úzkostném strnutí válečného ne-času.

Několik přátelských uskupení mladých surrealistů vyvíjelo v Praze činnost již v průběhu války. Roku 1942 vznikl okruh tzv. michelských surrealistů, k nimž patřil výtvarník Karel Kilberger a básníci Zdeněk Potůček a Josef Schnabel, který založil strojopisnou edici Eva. Roku 1943 se spojili se skupinou „žižkovských surrealistů“ (Jan Řezáč, Jaroslav Rychlý, Miloš Hájek, Josef Prošek), vydali strojopisné sborníky (např. Chodci zeleně, 1941; Vycpaný pták, 1943; Neplující protějšky, 1943). **Jan Řezáč** přeložil Hlídky Tristana Tzary (1946) a účastnil se rovněž cyklostylovaného sborníku Ochranné prostředky (1944), který byl jeho autory označen jako projev tzv. monstrualismu.

„Spořilovští surrealisté“ byli uskupeni kolem vůdčí osobnosti Zbyňka Havlíčka a svou činnost začali rozvíjet v roce 1942. Patřil mezi ně Libor Fára, František Jůzek, Robert Kalivoda a Rudolf Altschul, který zahynul na konci války při nacistickém pochodu smrti a z jehož díla se zachovaly pouze rukopisné sbírky Poslední čas a Válka 1944. Roku 1945 se k okruhu připojil také malíř Mikuláš Medek. **Zbyněk Havlíček** napsal ve čtyřicátých letech řadu sbírek, zůstávajících v rukopisech (*Zem zemřít*, 1945; *Odvahu!*, 1946; *Robinson bez moře*, 1947; *Karlotta plove prsa*, 1947 a další; výbor z díla s titulem *Otevřít po mé smrti* vyšel v roce 1994), v nichž dominuje tendence k sugestivní obraznosti a nesmiřitelný odpor proti jakékoli moci vnějšího světa, omezující svobodné

individuální prožívání čisté imaginace. Součástí jeho díla byly také překlady francouzských autorů, projevoval rovněž intenzivní zájem o problémy psychoanalýzy (pracoval jako psycholog).

■ Skupina Ra a snaha o revizi metody psychického automatismu

Vznikem Skupiny Ra nabyla snaha o kritické přehodnocení metody psychického automatismu zřetelné podoby. Ke zformování skupiny došlo rovněž v průběhu války a styčnou osobností, sjednávající první kontakty, byl především Karel Teige, jenž pečlivě sledoval tehdejší nové surrealistické aktivity. Vlastní kontury skupiny jsou ovšem poněkud neostré, jednoznačně nelze datovat ani počátek její existence, ani vyhranit definitivně členskou základnu: skupina měla volný, nestálý počet členů různé míry oddanosti společnému programu, který nebyl nikdy detailněji rozpracován. Název skupiny byl odvozen od stejnojmenné knižní edice, založené již roku 1937 Václavem Zykmundem v Rakovníku.

Prvním společným projevem ještě nezformované skupiny byl cyklostylovaný sborník Roztrhané panenky, jenž neoficiálně vyšel v roce 1942 (antedat. 1937, čas. Aluze 2001, č. 1) a byl iniciován Ottou Mizerou, který se později se skupinou názorově rozešel. K určujícímu setkání, od nějž lze datovat neoficiální počátek existence Skupiny Ra, pak došlo v zimě roku 1943.

Skupina měla pražské a brněnské centrum a tvořili ji v době její nejintenzivnější činnosti literáti Ludvík Kundera a Zdeněk Lorenc, výtvarníci Josef Istler, Bohdan Lacina, Václav Tikal, Václav Zykmund a fotografové Miloš Koreček a Vilém Reichmann. V průběhu války i po ní vznikala celá řada děl bibliofilské povahy s malým počtem výtisků, dokládající úzkou spolupráci výtvarníků a literátů skupiny.

Setkání Skupiny Ra s belgickou surrealistickou skupinou Cobra, 1947

K prvnímu oficiálnímu společnému projevu Skupiny Ra došlo v roce 1946 vydáním sborníku *A zatímco válka* (1946). Spojnicí zde uveřejněných příspěvků je především společný bezprostřední zážitek určený titulem, sborník však zatím nepřinášel formulace programového vyhranění. Ty se objevily až v následujícím sborníku-katalogu nazvaném *Skupina Ra* (1947). Autoři se podle něj sice hlásili k základnímu surrealistickému východisku, ostře se však stavěli proti jeho jednoznačnému zaměření. Odmítali především úzké pojetí surrealismu jako čistého psychického automatismu. Tím, že nehodlali rezignovat na tvárné úsilí a kompozičnost při vzniku díla, nerespektovali absolutní nadvládu automatismu v procesu tvorby a užívali-li ho, pak „jenom proto, abychom čas od času zjišťovali vlastní psychický stav. Jsme však vzdáleni toho, abychom tyto projevy, převážně soukromého a experimentálního rázu, vydávali za svébytná díla." Naopak sdíleli původní, radikálně odmítavý postoj vůči náboženství (z této pozice kritizovali také bretonovskou „církev" nového kolektivního mýtu) a internacionalistickou a revoluční povahu surrealismu. Důsledkem tohoto názorového zaměření byla účast Zdeňka Lorence a Josefa Istlera jako zástupců skupiny na Mezinárodním kongresu tzv. revolučních surrealistů v Bruselu roku 1947. (Aktivity „revolučních surrealistů" však měly pomíjivou povahu a nedožily se ani druhého mezinárodního sjezdu, plánovaného do Prahy na rok 1948.)

Skupina Ra neměla teoretického mluvčího a nedostatečná teoretická báze jí byla odpůrci vytýkána. **Ludvík Kundera** se roku 1946 stal výkonným redaktorem brněnské revue Blok, která byla vedle Kvartu a Mladých archů nejdůležitější časopiseckou platformou, na níž se představovali autoři surrealistické orientace. Zde, ve stati Mladší surrealisté (č. 2–3, 1946), se Kundera spolu s Lorencem poprvé pokoušeli formulovat své specifické postoje.

V autorových prvních poválečných básnických dílech (*Živly v nás*, 1946; *Laviny*, 1946) i prozaických (*Konstantina*, 1946) se obrazy válečného děsu – Kundera byl totálně nasazen ve Špandavě u Berlína – střetají s obrazy prožívané lásky a kontrast těchto živlů vyvolává vnitřní tenzi jeho textů. Projevuje se v nich vědomé kompoziční úsilí, například rytmizace vracejících se motivů, místy dokonce jakási intelektuální reflexe. Tíhnutí k racionálnímu „ovlivňování" básně prozrazuje *Klínopisný lampář* (1948). Některé verše jsou zde komentářem k jiným, vytvářejí určité textové pásmo vypravěče a poskytují Kunderovi odstup potřebný pro ironii, hru a humor.

Básnická tvorba **Zdeňka Lorence** (*Vodnář v blížencích*, 1946; *Plavba*, 1947) je původní metodě psychického automatismu mnohem více poplatná. Verše, jakoby pohroužené do stínu a utkvívající v nepohnutí, postrádají energičnost, obrazy jsou zastřenější a nejednoznačnější, ztrácejí výraznou ikonickou povahu a svět básně je ohrožen jakýmsi nebezpečím amorfnosti.

Surrealistického večera, pořádaného Uměleckou besedou na podzim 1947 v rámci cyklu literárních večerů a vyhrazeného de facto Skupině Ra, se kromě

Kundery a Lorence zúčastnili další autoři ke skupině bezprostředně nepatřící: Jan Zuska, Oldřich Wenzl, Josef Schnabel, Karel Hynek a Vratislav Effenberger.

Jan Zuska vydal během svého života jedinou sbírku *Potmě* (1948, nedistribuováno) v mladoboleslavské edici Pochod, kterou řídil Ludvík Kundera. Jeho subtilní, melancholická lyrika té doby je však poznamenána spíše vlivy poetismu. **Oldřich Wenzl**, udržující styky podobně jako Zuska především s Kunderou, debutoval opožděně sbírkou *Yehudi Menuhin* (1964), přestože byla připravena k vydání již roku 1947. Surrealistická inspirace se zde prolíná s dadaistickou, značně prozaizovaný verš je jakýmsi zdánlivě nezúčastněným komentářem osobních životních útrap (Wenzl strávil velkou část svého života na nemocničním lůžku). Vnitřní silou básní je fantaskní humor rozmanitých odstínů až po černý humor, groteskost, ironii a sarkasmus, chránící jinak křehké básnické vyznání o lidské samotě a potřebě přátelství.

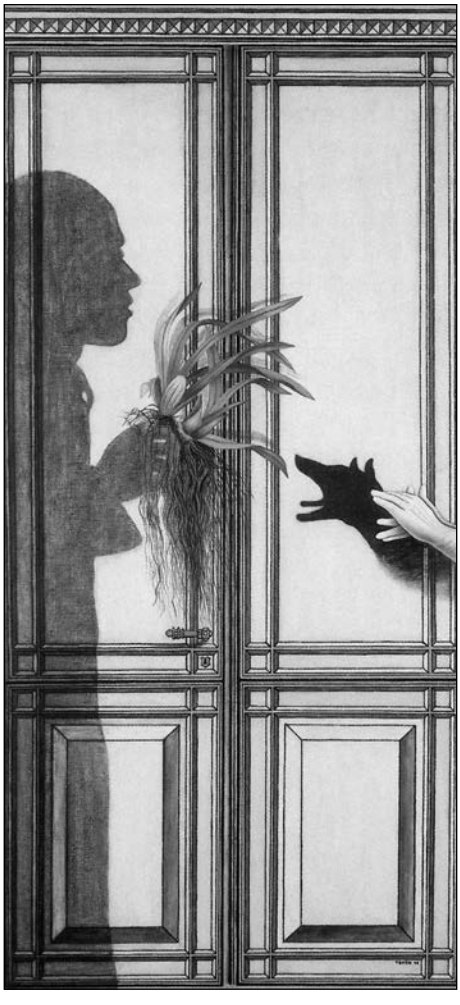
■ Dílčí návrat k surrealistickým východiskům

Neúnavný Karel Teige v této době začal soustřeďovat kolem své osoby další okruh mladších autorů. Jejich trvalé ovlivnění otcem surrealismu André Bretonem a jeho teoretickými východisky vedlo k označení „ortodoxní surrealisté“.

Breton sám však již za války v době své americké emigrace cítil potřebu revize některých původních postojů, zejména co se týkalo revolučního rozměru hnutí, které tehdy mělo konkrétní podobu angažovanosti v řadách komunistů. Odklon od politické praxe a důsledná nezávislost tvůrce na společenských organizacích byly předmětem jeho třetího manifestu surrealismu (1942) společně s novým programem tzv. kolektivního mýtu, blízkého svým pojetím dílu C. G. Junga. Jako významná, imaginativní rovina skutečnosti je zde vyzdvihován černý humor, psychický automatismus však zůstává hlavní technikou tvorby.

Karel Teige

S Teigem, osamoceným po odjezdu Jindřicha Heislera a Toyen do Francie, se názorově sblížili Karel Hynek a Vratislav Effenberger a postupně i další osobnosti, malíři Libor Fára, Mikuláš Medek a jeho žena, fotografka Emila Medková, filozof a historik Robert Kalivoda, po rozvolnění Skupiny Ra rovněž Josef Istler a Václav Tikal, později básník



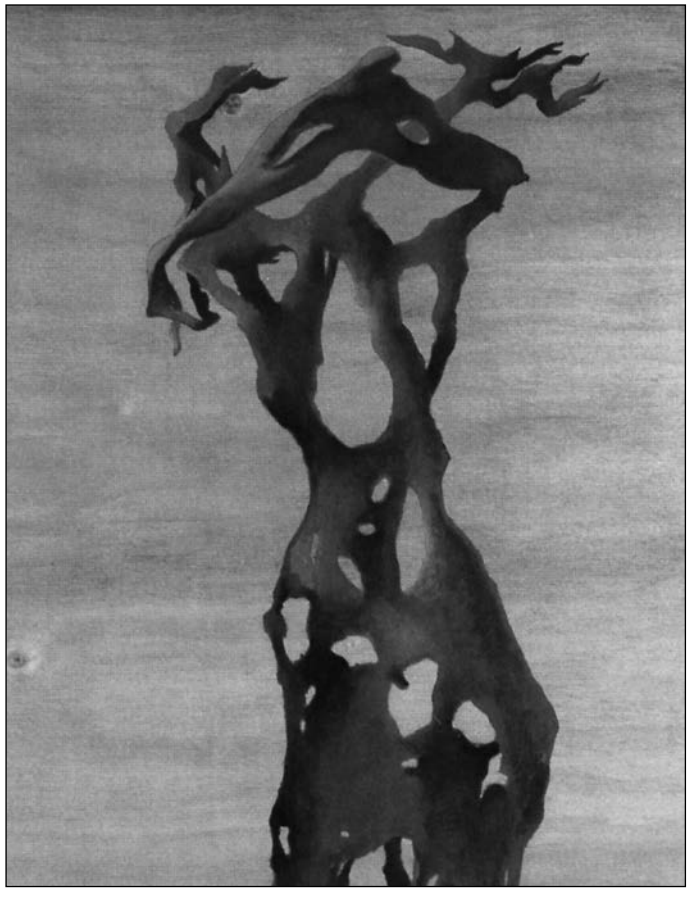
Toyen: Mýtus světla, 1946

Zbyněk Havlíček. Na konci čtyřicátých let tak vznikl nový okruh stoupenců bretonovské koncepce, který nebyl zcela jednotný ve svých názorech a který se pomalu, váhavě odhodlával ke spolupráci, znamenající – byť neoficiální – navázání na přerušenou činnost Surrealistické skupiny v Československu.

Sbírky **Karla Hynka** (*Zkouška*, 1945; *Babička po pitvě*, 1946; *Inu, mládí je mládí*, 1948; *Ikarské hry*, 1948–51) doznaly pouze strojopisné podoby. Souborné básnické dílo Karla Hynka vyšlo v knize *S vyloučením veřejnosti* (1998) s úvodní studií Vratislava Effenbergra a obsahuje jak básnickou pozůstalost (Poezie 1941–52) včetně rukopisných válečných sbírek Rozevláté dny (1941–42) a Usínání (1943), tak i poválečnou tvorbu, v níž se zvýrazňuje vedle parodistického využití žánru balady (oddíl Balady) černý humor, absurdita a sarkasmus. Poslední část knihy obsahuje společná díla Hynkova a Effenbergrova z počátku padesátých let.

Hynkovy básně působí výraznou „ostrou“ obrazností, provokativním rouhačským gestem, erotickou otevřeností a tendencí k absurditě a mystifikaci. Časté obrazy dětství jsou plné krutých her a černého humoru. Drsná absurdita a šokující cynismus jej přibližují tvorbě **Vratislava Effenbergra**, jedné z nejvýraznějších osobností poválečného surrealismu. Effenberger se kromě básnické tvorby věnoval také filmu (v letech 1947–48 natočil s Josefem Istlerem šestnáctimilimetrový film Studie o zlomku skutečnosti; jako pracovník Československého filmového ústavu napsal řadu dosud nevydaných teoretických studií o filmovém umění) a psaní tzv. pseudoscénářů, z nichž některé vytvářel společně s Karlem Hynkem od konce čtyřicátých let až do Hynkovy smrti v roce 1953. Byl autorem četných teoretických studií o povaze a vývojových proměnách surrealismu (např. Surrealismus není Umění). Vzhledem ke své teoretické erudici a organizačním

Josef Istler:
Postava, 1945



schopnostem se po Teigově smrti roku 1951 stal ústřední osobností, kolem níž se surrealistická skupina semkla.

Zásadní změna politického klimatu po únoru 1948 znamenala ovšem pro surrealismus bezpodmínečnou ztrátu oficiálních publikačních možností a hluboce poznamenala životní osudy jednotlivých tvůrců. Skupina Ra se po roce 1948 rozpadla, část tvůrců z Teigova okruhu však navzdory svízelným podmínkám i na samém počátku padesátých let pokračovala v činnosti a udržovala kontinuitu surrealistického hnutí (ineditní sborníky Znamení zvěrokruhu a Objekt 1, 2).