

Surrealismus: zpátky do podzemí a exilu

Po krátkém otevření nemnoha publikačních možností, kdy se na sklonku předchozího desetiletí podařilo vydat zejména sborník Surrealistické východisko. 1938–1968 a první číslo revue Analogon (1969), se mimo rámec povolené kultury od začátku normalizace znovu ocitli také tvůrci hlásící se k surrealismu.

Již v roce 1970, po odchodu některých autorů do exilu a po názorovém odštěpení jiných, se surrealistické společenství začalo znovu formovat: v roce 1971 opustilo dřívější záhadné a konspirativní označení UDS, pro které se rozhodlo v první polovině šedesátých let, a vrátilo se ke staršímu označení Surrealistická skupina v Československu. Její duší byl opět básník a teoretik VRATISLAV EFFENBERGER. Inspirativní pro hnutí byla například jeho formulace základních bodů tzv. surrealistické fenomenologie imaginace (přednáška pro pařížskou univerzitu v roce 1978) nebo obsáhlý rukopisný text *Orientační poznámky* z roku 1976 (část in Analogon 1996, č. 17). V něm autor pojmenoval izolaci českého surrealismu jako specifický rys jeho povahy, přičemž příčiny této izolace viděl i v jeho sektářské vydělenosti uvnitř početné alternativní, druhé, nepovolené kultury (oba texty byly rozšiřovány jako strojopisný interní materiál skupiny).

Stejně jako předchozí Effenbergrova tvorba i ta ze sedmdesátých let zůstala z valné části skryta v pozůstalosti. Jsou zde zastoupeny básnické sbírky (*Nezapomenutelné dějiny*, rkp. 1965–86; *Obrazotvorné postupy*, rkp. 1968–86), ale i texty označované jako pseudoscénáře (*Surovost života a cynismus fantazie*, rkp. 1946–86; Toronto 1984; dopl. 1991) nebo pseudoromány (*Trochu strachu*, rkp. 1970–76; *Biče svědomí*, rkp. 1978, s Evou Švankmajerovou). Básníkovu cestu od bezbřehosti čistého psychického automatismu přes pamfletickou reflexi osobní i společenské situace, plnou výbušné a bojovné imaginace, až k poezii asociativní somnambulní meditace prozrazuje výbor *Lov na černého žraloka*, který vyšel v roce 1987 v exilové mnichovské edici Poezie mimo Domov. (Souborné vydání autorova básnického díla začalo vycházet v roce 2004.)

K Surrealistické skupině se dále hlásili psychiatr a esejista Ludvík Šváb, fotografka Emila Medková, výtvarníci Martin Stejskal a Eva Švankmajerová a filmový režisér Jan Švankmajer. V průběhu následujícího dvacetiletí se pak skupina rozrostla o několik mladších tvůrců: výtvarnici, teoretičku umění (a od devadesátých let i básnířku) Alenu Nádvoříkovou, básníky Františka Dryjeho,

Jiřího Koubka a Josefa Jandu, Ivo Purše a fotografa Jakuba Effenbergra. S českými surrealisty spolupracovali i Slováci: malíř Karol Baron, básník Albert Marenčin a po několik let i teoretik Juraj Mojžíš; do nuceného vystěhování v roce 1975 též americký básník a teoretik Andrew Lass.

Také básnické sbírky těchto členů Surrealistické skupiny zůstávaly po celá sedmdesátá a osmdesátá léta buď v rukopisech, nebo byly publikovány pouze samizdatově. JOSEF JANDA v této době psal například soubory *Muž, který miloval nákladní auta* (smz. 1984), *Tektonické poruchy* (rkp. 1985), *Volný způsob* (rkp. 1985), *Prašné deště* (rkp. 1986), *Tapír a pušku* (1994). IVO PURŠ sestavil výběr ze své poezie *Signály v nebezpečí* (rkp. 1985) a cyklus *Hry o čistý vzduch* (rkp. 1987). FRANTIŠEK DRYJE ve strojopisech rozšiřoval své cykly *Chyba imaginace* (smz. 1980; částečně in *Šalamounův hadr*, 2002), *Paralelní básně* (smz. 1981), *Proplétání jazyků* (smz. 1985; in *Muchomůr – génius noci*, 1997), *Ze zradu* (smz. 1986, in *Mrdat*, 1998), *Vykopaný pes* (smz. 1988). JIŘÍ KOUBEK je autorem básnických textů *Zkazky barbarů* (rkp. 1981), *Vývojové teorie druhu* (rkp. 1986) a cyklu esejů *Intolerance* (rkp. 1988).



Vratislav Effenberger

Na konci osmdesátých let se formovaly nové okruhy mladých surrealistů, kromě skupiny ve Šternberku to byla především brněnsko-pražská skupina nazvaná A. I. V., která od roku 1988 částečně spolupracovala se Surrealistickou skupinou v Československu. Členem obou seskupení byl Jakub Effenberger; A. I. V. dále tvořili Blažej Ingr, David Jařab, Kateřina Piňosová, Tomáš Přidal, Bruno Solařík, Roman Telerovský a Lenka Valachová. Některé aktivity obou skupin byly velmi podobné, například kolektivní tvůrčí hry, společně vzniklé texty, ankety a podobně. Výraznější byl zájem členů A. I. V. o divadlo a zkoumání jeho v surrealismu dosud neobjevených možností.

■ Surrealistický kolektivismus jako otázka a program

Ústředním problémem diskusí o surrealismu se stala na přelomu sedmdesátých let otázka kolektivnosti hnutí.

Fakt, že tato otázka začala být vůbec kladena, měl své mezinárodní příčiny. Pro surrealismus tolik typická teze o potřebě názorové semknutosti, která z hnutí utváří internacionální „kulturní frontu“, byla totiž náhle revidována ze samotného pařížského centra. Řada francouzských surrealistů začala pochybovat o budoucnosti surrealismu jako úzce spolupracujícího společenství lidí stejného tvůrčího vyznání. Tento spor o budoucnost hnutí vyvrcholil vystoupením Jeana Schustera, jehož André Breton označil za svého nástupce v čele hnutí: když Schuster publikoval manifest nazvaný *Čtvrtý zpěv* (*Le quatриeme chant*, *Le Monde* 4. 10. 1969), v němž skupinový surrealismus klasifikoval jako uzavřenou historickou etapu, vyvolal ve Francii řadu bouřlivých reakcí a způsobil krizi uvnitř pařížské skupiny.

Otázka, zda se vzdát kolektivnosti hnutí, zasáhla český okruh velmi výrazně a záporná odpověď na ni logicky vyplývala ze specifické kulturně-historické situace v Československu. Členové Surrealistické skupiny se razantně vyslovili pro pokračování kolektivních aktivit i proto, že surrealismus byl v Československu – na rozdíl od Západu – opět vystaven politickému pronásledování, které jej odsuzovalo k ilegalitě, a tudíž i k přirozené snaze o vnitřní semknutost. Byli to ostatně často právě pouze členové Surrealistické skupiny, kteří utvářeli jediný komunikační okruh, v rámci něhož kolovaly texty básníků a teoretiků a pro něž byly uskutečňovány výstavy obrazů a svérázná divadelní představení.

Surrealistické aktivity překračovaly rámec literárních a uměleckých druhů i tradičního pojetí umění. Kolektivní činnost byla pro surrealisty sebezáchovou nutností, která měla v jejich myšlenkovém světě prioritu i před individuální tvorbou. Psaní literárních textů tak v činnosti Surrealistické skupiny během sedmdesátých a osmdesátých let ustoupilo jiným aktivitám, které byly motivovány snahou experimentálně zkoumat nové možnosti lidské hravosti

a kreativity, a také potřebou dokázat, že surrealismus jako kolektivní hnutí může více než osamělé usilování izolovaných jednotlivců. Kolektivní aktivity surrealistů přitom doprovázela tradiční fascinace erotismem, strachem, sny a stále častěji také rozmanitými podobami humoru: od ironie a sebeironie až po černý humor, sarkasmus, absurdní grotesku. Generátorem imaginativních snah se stával i fenomén trapnosti.

Základním principem aktivit českých surrealistů v normalizačním desetiletí však byla kolektivní hra, pojímaná jako aktivita umožňující svobodné rozvíjení imaginace a pracující s náhodou jako podstatným hybatelem děje.

Příkladem může být hra Tichá pošta, jejímž iniciátorem byl v roce 1971 Jan Švankmajer. Vycházela ze stejnojmenné společenské hry, jen s tím rozdílem, že textem, jenž při předávání od hráče ke hráči procházel postupnou metamorfózou, nebylo slovo či věta, ale scénář napsaný Vratislavem Effenbergrem. Jiným typem byly hry, při nichž docházelo k interpretaci či reinterpetaci uměleckých děl (například Martin Stejskal v letech 1972–74



Eva Švankmajerová Kdo to píše je vůl, 1972 (obraz z cyklu Hry)

inicioval výtvarné hry Bonjour, Monsieur Gaugin, Ljotčiky aj.) nebo hry zabývající se hmatovými experimenty (Restaurátor Jana Švankmajera z poloviny sedmdesátých let). František Dryje inicioval v letech 1982–83 Hru o Žugoně (o záhadném, blíže nespecifikovaném fenoménu převzatém z textů Alberta Marenčina), jejímž cílem bylo rozvíjení individuální vize na základě kolektivního zadání. Členové skupiny byli vybídnuti k tomu, aby podnikli noční cestu městem a pokusili se onoho tajemného Žugoně uvidět a pak podali písemné či výtvarné svědectví o svém hledání a nalézání. Interpretační výsledky obdobných her byly uchovávány ve speciálních schránkách, kolektivně vyráběných objektech.

Součástí kolektivismu Surrealistické skupiny byly i aktivity ediční. Skupina připravila třináct svazků interních sborníků souhrnně nazvaných *Studijní materiály a dokumentace*, jež vznikaly v nákladu dvanácti strojopisných kopií. Přinášely většinou překlady surrealistických děl z francouzštiny (André Breton), ale také dílo Karla Hynka a dalších. Druhou skupinu publikačních aktivit tvořily tištěné sborníky vznikající na základě vnitroskupinové diskuse a koncipované jako „otevřené složky“, průběžně doplňované dalšími příspěvky. Každá z těchto složek měla předem určené téma, například Erotismus, Sen, Strach, Proměny humoru, Hra; jednotčím prvkem byl fiktivní editor nazvaný Le la. V roce 1979 sestavil Jan Švankmajer z těchto sborníků výbor s názvem *Otevřená hra. 1969–1979*, jenž navazoval na *Surrealistické východisko. 1938–*

1968 z roku 1969 a kde byli všichni členové soudobé Surrealistické skupiny zastoupeni ukázkami tvorby z právě uplynulého desetiletí. Druhým samizdatovým sborníkem byla antologie surrealistické poezie *Opak zrcadla. 1980–1985*, který společně s Janem Švankmajerem sestavil básník Jiří Koubek. V roce 1989 pak bylo v redakci Aleny Nádvořnickové a Ivo Purše sestaveno první, respektive jediné číslo samizdatového časopisu Gambra.



Martin Stejskal, z cyklu Interpretované básně, 1975

Součástí ineditních aktivit byly rovněž katalogy výstav, většinou buď nerealizovaných, nebo uskutečňovaných pouze v ateliérech malířů. Katalogy přinášely nejen texty vztahující se bezprostředně k prezentovaným výtvarným dílům, ale též další stati, eseje a studie, související s danou příležitostí jen velmi volně.

Navzdory kulturním a politickým podmínkám se skupina snažila udržovat internaci-
onální charakter surrealismu a styky s názorově spřízněnými autory, se surrealistickými
skupinami ve Švédsku, Švýcarsku, Francii, Argentině, s jednotlivci v Anglii a USA. Výsled-
kem byly publikace v zahraničních sbornících a surrealistických časopisech: Bulletin
de liaison surréaliste (pravidelně ve všech deseti číslech, 1970–76), Change mondial
(prosinec 1975), Surréalisme (1977–78) v Paříži, Dungenon ve Stockholmu (1985), Le
la v Ženevě (1980). Tradičně těsný vztah s francouzskými surrealisty vyústil v jejich
návštěvu Československa v roce 1972 a o čtyři roky později v Paříži ve vydání sborníku
Surrealistická civilizace (La civilisation surréaliste, 1976), jehož ústředním tématem byl
opět problém komunikace a vzájemnosti. Oddíly sborníku, do něhož přispěli Vratislav
Effenberger, Jan Švankmajer a Martin Stejskal, nesou výmluvné názvy: Jazyk a komuni-
kace, Surrealistická směna, Kolektivní život apod.

■ Bohémský surrealismus autorů časopisu *Doutník*

Poněkud odlišné pojetí surrealismu představoval okruh pražského samizda-
tového časopisu *Doutník*, který založili Pavel Řezníček a Jan Gabriel. Řezní-
ček, který do roku 1974 žil v Brně a podílel se na tamních nonkonformních
činnostech, udržoval s členy pražské Surrealistické skupiny intenzivní kon-
taky. Nicméně přijetí, kterého se mu od nich dostalo po příchodu do Prahy,
jej vyprovokovalo k vytvoření vlastní publikační a komunikační základny.
Časopis s podtitulem Pracovní sborník pak vycházel jednou ročně mezi lety
1974–88.

Od surrealistického kolektivismu se spolutvůrci časopisu distancovali již
jeho názvem. Ten byl inspirován (v prvním čísle otištěným) textem *Byl jsem
doutníkem*, jehož autorem byl Arthur Cravan, dadaistický bohém a vyvrhel,
přítel Marcela Duchampa, prokletý básník, boxer a především permanentní
výstředník, neochotný (a neschopný) podřízený se jakékoli doktríně či kritériím
mimo vlastní vypjatou individualitu.

Orientaci na individualismus vzpírající se jakékoli autoritě, včetně autority vlastního
hnutí, odpovídalo i to, že *Doutník* postupně publikoval sérii teoretických studií a polemik
zahraničních surrealistů (José Pierre, André Thirion, Jean Schuster, Jacques Baron), kteří
před ortodoxním dodržováním základních Bretonových principů dávali přednost pokusu
o jejich revizi, tedy posunu od surrealismu jako doktríny k surrealistům jako nezávislým
tvůrcům (řečeno slovy Johna Lyla: „Surrealismus bude pokračovat, protože budou pořád
existovat surrealisté“; *Doutník* 1980, č. 8).

Od intelektuálnějších a disciplinovanějších členů Surrealistické skupiny
v Československu, vázaných na kolektivní aktivity, se svým „cravanovsky“
výstředním vystupováním odlišovaly i obě ústřední básnické postavy z okruhu

Doutníku: Pavel Řezníček a Karel Šebek. Oba totiž jejich povaha vedla k tomu, aby se literárně i mimoliterárně projevovali jako neovladatelní, spontánně divocí a autenticky vášniví bohémové. Autorský okruh kolem Doutníku tak utvářel neurvale plebejský protipól „akademickému“ surrealismu: proti kultivovaným hrám a experimentům Effenbergrovy skupiny stavěl živočišný smutek a grotesknost či nezadržitelné návaly zoufalství a naléhajícího šílenství.

Poezie KARLA ŠEBKA je velmi úzce spjata s jeho životním osudem. Na Šebka měl rozhodující vliv jeho bratranec, významný surrealista Zbyněk Havlíček, se kterým na konci padesátých let pracoval jako ošetřovatel v psychiatrické léčebně v Dobřanech. Společně s ním byl fascinován fantazií pacientů a hledal své pojetí poezie jako projevu mysli, která má velmi blízko k psychickému vyšinití, ke schizofrenii. Surrealistický básník i šílenec podle této teorie obývají podobné teritorium imaginace, jejich vize se vzájemně překrývají, rozdíl je víceméně pouze v odlišných možnostech návratu z tohoto teritoria. Šebek se proto pokusil probudit svou tvořivost farmakologicky a testoval účinky nej-různějších drog, což ho přivedlo k prvnímu z řady jeho pokusů o sebevraždu a mělo také vliv na to, že se stal pacientem, jenž značnou část svého života strávil v léčebnách.

V samizdatu byla Šebkova poezie známa především z časopisu *Doutník*, vydal však i sbírku *Ruce vzhůru* (smz. 1982) a byl zastoupen v antologii *Básníci a samotáři* (smz. 1984). Výbor z Šebkovy tvorby byl publikován v knize *Dívej se do tmy, je tak barevná* (1996).

Šebkovy texty oscilují mezi poezií a prózou a explicitně vyjadřují autorův život v psaní, ve slovech, na papíru, jeho absolutní determinaci vlastním textem: „musím zemřít neboť jsem právě ztratil slovosled / což je největším neštěstím mého dosavadního života.“ Psaní je pro básníka záchovným aktem, text se mu stává jediným opravdovým světem, v němž je „den ve velikosti bílé stránky papíru“. Symptomatické jsou z tohoto pohledu již názvy jednotlivých cyklů, které básník psal: *Text na Šebka* (rkp. 1968), *Šebek Šebkovi* (rkp. 1971), *Šebkovi Karel* (rkp. 1973), *Skorošebek* (rkp. 1984), *Pišu, tedy jsem* (rkp. 1980) a další.

Šebek jako lyrický hrdina i předmět rozměrných textů je v průběhu let nesčíslněkrát znovu a znovu ohledáván a identifikován. Básníkovy objevy mají charakter zpola nečekaných, užaslých objevů vlastní identity i odlišnosti sebe sama od onoho Šebka či Šebků: „vidím na obzoru Šebka čili veliký půllitr piva“, „vidím Šebka / řezníka sebe sama s plným břichem hvězd [...] abych nezapomněl na Šebka parašutistu poezie který noc co noc padá / z hvězd do mé postele“. Ztotožnění sebe sama s textem se tak stává i výrazem schizofrenie, Šebek v textu je básníkovi něčím odcizeným, co žije nezávisle na něm svou monstrózní existencí, co je obludným a všeprostopujícím fenoménem: „až vzklíčí brambora / a národ bude očištěn / od Šebků komárů a krys / budu psát

v tomhle pokoji budu mít před očima tvé oči.“ Identita a schizofrenní rozštěpenost, souznění a odcizenost existují v sobě: „přikryti jedinou peřinou ležíme v posledním tažení na jedné posteli / neboť všichni jste Šebky i nešebky.“

Své „Řezníčky“ měl také PAVEL ŘEZNÍČEK, jenž od konce šedesátých let sestavoval svou básnickou tvorbu do strojopisných cyklů, šířených v úzkém okruhu: *Plovací sval* (smz. 1969), *Ohňová země* (smz. 1971), *Maso pod hromadou* (smz. 1978), *Vlak na nehty* (smz. 1985), *Kráter Resník* (smz. 1986), *Sochy z trávy* (smz. 1987), *Přelety kladkostroje* (smz. 1988). Po roce 1990 z nich sestavil výběry *Kráter Resník a jiné básně* (1990), *Tabákové vejce* (1991) a *Zrcadlový pes* (1994).

Hra s literární figurou „Řezníčka“ básníkovi umožňuje úlevnou sebeironii i svíravý pocit uvíznutí v pasti nejisté identity: „Že je Řezníček blbec, mohu směle prohlásit, protože je to o něm známo a protože Řezníčky píšu já. Naproti tomu Řezníček žádný blbec není, a kdyby to chtěl Řezníček o něm tvrdit, dostal by přes ústa.“ Ryze surrealistické kořeny má groteskní básníková obraznost, jež často mísí reálné prvky s děsivými vizemi odcizenosti a umělosti („Už se probouzí továrna bude vyrábět továrny“) či skryté hrozby obludné nelidskosti („podzemí v němž se ilegálně / vyráběly / tramvaje na lidskou krev“) s brutálními, surovými motivy, plnými násilí, vražd a absurdních smrtí. Řezníček s oblibou pracuje s náznakem nebo detailem, který se často stává součástí kruté, cynické výpovědi („Rukavice kterou drtí hřídele stroje“), jejíž působivost ale nejednou zvětšuje spojením s prvky nepatřičně pozitivními („na kolejích leží ujetá levá ruka / pilného a poctivého cikána“).

JAN GABRIEL, který se vedle obou zmíněných autorů podílel v osmdesátých letech na vydávání samizdatového *Doutníku*, vydal roku 1974 strojopisně sbírku *Pytel hudby*, oficiálně publikovanou až v roce 2001 v souboru *Možná zvířata spíš jen větve*.

■ Postupný přechod k postsurrealismu

Stopy českého surrealismu lze však pozorovat i v tvorbě básníků, kteří z přinucení či z vlastní vůle stáli mimo Surrealistickou skupinu a pro které individuální tvorba zůstala životně nezbytnou formou sebevyjádření.

Politické události a emigrace prostorově oddělily od aktivit skupiny PETRA KRÁLE, který navzdory svému mládí patřil v předchozím desetiletí spolu s Effenbergrem k vůdčím osobnostem hnutí. Od roku 1968 Král působil ve Francii, kde mu jeho znalost francouzštiny umožnila zapojit se do činnosti pařížské surrealistické skupiny. Psal literární recenze, soustavně popularizoval českou nezávislou kulturu a příležitostně překládal. Mimo jiné s Janem Rubešem připravil výbor z díla Jaroslava Seiferta *Les Danseuses passaient près d'ici* (Arles 1987). Uspořádal dvojici antologií české poezie *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie* (Paříž 1985) a *La Poésie tchèque moderne* (Paříž 1990).



Petr Král

Deset let po příchodu do Francie Král začal publikovat také knižně. Nejprve se francouzsky prezentoval několika soubory esejů, prózou *Prague* (Seysssel 1987) a také řadou básnických sbírek: *Cie* (Paříž 1979), *Routes du Paradis* (Barbizon 1981), *Pour une Europe bleue* (St. Nazaire 1985), *Témoins des crépuscules* (Seysssel 1989). V druhé polovině osmdesátých let uveřejnil česky psanou sbírku próz *Prázdná světa* (Mnichov 1986), básnickou sbírku *Éra živých a jiné texty* (Mnichov 1989) a knihu *P. S. čili Cesty do ráje* (Toronto 1990), shrnující rozsáhlé básně, vzniklé v sedmdesátých letech. Autorským výběrem z let 1958–90 je kniha *Med zatáček čili Dovětek k dějinám* (1992).

Králova literární tvorba sedmdesátých a osmdesátých let je prostoupena

silou surrealistické imaginace, přidělující básníkovi a jeho slovům roli toho, kdo se vzpírá mechanismům konzumní společnosti, průmyslových velkoměst, dějin a sklonu společnosti k autoritářství a totalitě. Východiskem autorovy reflexivní výpovědi je okouzlení realitou, které vyrůstá z předpokladu, že básník může zvládnout chaos bytí vitální obrazností. Král si zachovává svůj smysl pro zjevení magického a tajemného v kulísách každodenního světa, jemuž cele vychází vstříc: absorbuje mnohost života a nechává se prostoupit jeho nejrozmanitějšími podobami, počínaje historickými událostmi a postavami přes typické motivy dalekých krajů, zemí a měst až po díla výtvarného umění a divadla.

Ještě před svou emigrací v roce 1968 se – po kratší epizodické spolupráci – se skupinou českých surrealistů rozešel spisovatel, malíř, sochař a fotograf MILAN NÁPRAVNÍK. I on obdobně jako Král publikoval poezii nejprve v jazyce své azylové země. Již v roce 1970 mu tak ve Frankfurtu nad Mohanem vyšla sbírka *Beobachtungen des stehenden Läufers* a v německém znění také jeho klíčová sbírka *Vůle k noci* (s tit. *Der Wille zur Nacht*, Berlín 1980; česky Mnichov 1988; dopl. 1997), jež tvoří základ pozdějšího stejnojmenného souboru vydaného v Mnichově v roce 1988. Nápravníkova poezie prokazuje autorovu tendenci ke slovním hrám, jakož i jeho smysl pro vnitřní, skryté a nečekané rýmy a rytmy, významové posuny slov či vytváření neologismů. Je pro ni typický všudypřítomný, všechny roviny konfesijní výpovědi prostupující pocit opuštěnosti.

Mezi autory, kteří měli zkušenost ze spolupráce s UDS v šedesátých letech a později odešli do exilu, patřili Prokop Voskovec a Roman Erben. **PROKOP VOSKOVEC** (emigroval v roce 1979) psal poezii plnou hořkých, smutných her surrealistické obraznosti, v níž je všudypřítomný pocit okraje, ztráty, odstrčenosti, „živůtků bez života“. Výbor z jeho rukopisných souborů (např. *Motázky z motorek, Zmýlený a zmýlená neplatí, Z opilých sešitů*), mapující čtyřicetileté období autorovy tvorby, vyšel v roce 2006 pod titulem *Hřbet knihy*.

Výtvarník, fotograf a básník **ROMAN ERBEN** přesídlil do Mnichova v osmdesátých letech. Ještě před svým odchodem byl autorem řady rukopisných nebo samizdatových sbírek, jako například *Holky v lese* (rkp. 1972), *Dříví* (smz. 1972), *Prasata* (rkp. 1976), *Kouřím* (rkp. 1977), *Spím* (rkp. 1977). Výbor z Erbenovy poezie, nazvaný podle nejdelší skladby *Artyčoky chána Kučuma*, vyšel v roce 1995. Kromě delších skladeb lze nalézt u Erbena také velmi krátké, pregnantní texty, ve verších se objevují znepokojivé, provokativní obrazy umělého a zmechanizovaného světa, plného bezmocných úkonů a absurdních „pracovních postupů“: „Dosednout na trůn / rukama a nohama / a dělat, co se obvykle dělá / pod vyhrazeným kouskem nebe: / nakupit hromady těsta, / hromady knedlíků, / hromady bochníků / a hromady bobků. / Cvičit se, cvičit se, / jít se pak vyvenčit / a zase se cvičit. / Tak jak to dělají vrány.“

Solitérem, kterého lze na základě jeho poetiky počítat k surrealismu, přestože jej neoslovil kolektivní duch surrealistických skupinových aktivit sedmdesátých a osmdesátých let, byl básník **STANISLAV DVORSKÝ**. Z jeho – mimo jiné Halasem inspirovaných – skladeb zpravidla zaznívá ponurý tón bloudění, upadání, tonutí, bezvýhodného putování i disharmoničnost jazyka. Dvorský ve své poezii – soustředěné později do výboru z let 1958–83 *Zborčené plochy* (1996) – však rozvíjel i surrealistický smysl pro ironii a cynický paradox, pro uhrančivý absurdní humor. Oblíbenou Dvorského básnickou figurou se stala ironická parafráze, takže například svůj svérázný osobní manifest nazval Menší říjnová revoluce. V jedné ze svých delších skladeb, jež dala titul již zmíněnému souboru, pak například parafrázoval zaklínací heslo prvních surrealistů „krásné jako setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole“ těmito verši: „stále se mi vnucuje průměr, krásný jako setkání obchodního / a technického náměstka na konferenčním stolku.“ Ostrý, kritický humor se přitom u Dvorského vždy spojoval se značnou skepsí, s obrazy nastávajícího rozkladu, který v básníkovi vyvolává únavu a vede k hořce skleslým litanickým bilancím: „co zbylo / co se dá ještě zahlédnout povzbudivějšího mezi vyhaslými / kolemjdoucími kteří se valí a přece jako by stáli na / místě? / mezi přežvýkanými slovy která už nic neunesou dokonce ani / úsměch ne?“ Dvorského skepse je přitom velmi důsledná, nevynechává ani poezii samu. Autor už ztrácí i surrealistickou víru v báseň jako osvobodivý impuls, který pomůže člověka vymrštit do netušené volnosti či lepší skutečnosti: „a báseň se tak stává už jen teskným playbackem / k rychlé a přímé řeči rozvalin.“