

AUTORIZOVANÁ VERZE

Surrealismus hůl nikdy nedržel, neb ji hned zlomil

Jiří Peňás

František Dryje: šéfredaktor revue *Analogon*, básník

Bruno Solařík: redaktor revue *Analogon*, básník

Jaromír Typlt: kunsthistorik, básník

Jakub Vaníček: literární kritik

V letohrádku Hvězda, muzeu Památníku národního písemnictví, běží výstava *Surrealistická východiska (1948–1989) – Odklony / Návraty / Přesahy*, kterou připravili sami surrealisté (někdejší i současní) – Stanislav Dvorský, Martin Stejskal a zde přítomný František Dryje. Vedle jiných výstav, které nějak reflektují a kodifikují kapitoly literárních a uměleckých dějin, se zde předvádí něco, co vlastně úplně minulostí není, co žije, vyvíjí se a pokračuje dál. Ovšemže především pro surrealisty, tedy přímo některé z vás. Ale co ti ostatní, kteří na věc pohlížejí možná trochu jinak? Co nám vlastně ve Hvězdě surrealisté chtějí o sobě říci?

Dryje: Jako spoluautor scénáře výstavy mohu říct, že naší ambicí bylo na poměrně malé ploše výběrově zdokumentovat a představit širší veřejnosti z větší části dosud neznámé dějiny a vývojové proměny surrealistické aktivity v oblasti psaného slova – jde primárně o výstavu tzv. literární – ale i výtvarného projevu, filmu, divadla a dalších oblastí. Proto je kladen důraz na dokumentární materiály, fotografie, korespondenci apod., a jejich explikativní vřazení do náležitého dobového i vývojového kontextu. Vlastní tvůrčí realizace (obrazy, básně ap.) mají tuto ambici dotvářet, ne ilustrovat, ale učinit plastickou a sdělitelnou. Z toho hlediska považuji za výhodu, že expozici připravovali lidé, kteří byli takřkajíc „u toho“: Stanislav Dvorský, který se činnosti surrealistického okruhu aktivně účastnil od konce 50. let až do konce let 60. (ve Hvězdě působil jako hlavní organizátor a kurátor výstavy), zpracoval období 1948–1969, Martin Stejskal a já co reprezentanti současného surrealismu jsme představili období 70. a 80. let. Šlo tedy primárně o jakousi surrealistickou historiografii a faktografii, jež měla zaplnit mezery v prezentaci určité etapy kulturních dějin poválečného Československa a zároveň co nejrigorózněji a pokud možno nepředpojatě korigovat jejich průběžné zkruslování a dezinterpretaci, jakou začasť přináší akademická uměnověda či literární historie (například nedávno vydaný sborník *Symboly obludnosti*). Tím vším měla promluvit k dnešku. Zda a jak se nám to podařilo, jistě posoudí jiní.

Solařík: Ve Hvězdě vlastně surrealisté nic říct nechtějí, protože se jedná o retrospektivu. Nechápu, mimochodem, proč nebyl k diskusi nad Hvězdou přizván Stanislav Dvorský (hlavní autor koncepce).

Pro současné surrealisty, tedy stoupence *syntézy neřízeného myšlení a kritického vědomí*, jde o jeden z vagonů vlaku, který pokračuje v jízdě, možná s jinou lokomotivou a určitě jinou krajinou.

Pro ty, kdo považují surrealismus za uzavřenou kapitolu dějin umění, to může být zajímavý pohled do soukromí aktivity osob, spřízněných volbou imaginace jako královny schopností, a to v dobách (1948–1989), kdy důraz na *jedinečnost* lidského prožívání světa znamenal automatický odchod do ilegality.

Typlt: Na Hvězdě se surrealisté především pokoušejí udržet svoje dějiny ve vlastních rukou – na jedné straně proti historikům umění, na druhé proti nejrůznějším revizionistům a hlasatelům alternativ. Vyprávějí tou výstavou velký příběh o tom, jak u nás v podstatě bez žádného zásadnějšího přerušení po celých čtyřicet let komunistického režimu existovalo uskupení, které pokračovalo v dobrodružstvích původního surrealismu. A je potřeba říct, že odvyprávění takového příběhu se těžko mohlo podařit bez určitého podílu mystifikace – vždyť přinejmenším v padesátých a šedesátých letech bylo několikrát zcela vážně ve hře, jestli se vůbec ještě bude mluvit o surrealismu. Jestli to má ještě smysl. Určitě bych neřekl, že výstava na Hvězdě tyto dobové pochybnosti zakrývá – ale přinejmenším se je snaží elegantně překlenout, jako by nešlo o víc než o nepříliš významná zakolísání

Dryje: To si nemyslím, neboť my nic nevynecháváme. Právě tyto časové nejasnosti kolem surrealistické identity vyjadřuje podstatně podtitul výstavy: Odklony / Návraty / Přesahy, a prezentace jednotlivých období: 1. Znamení zvěrokruhu (1947–1952), 2. Okruh pěti Objektů (1953–1962), 3. UDS (1963–1969), 4. Surrealistická skupina v Československu (1970–1989)

Vaníček: Jako ten, kdo zná aktivity dnešní surrealistické skupiny pouze z Analogonu a z knih, které surrealisté vydávají, a kdo se neúčastní skupinového dialogu, jsem z výstavy odcházel s pocitem, že se definitivně uzavřela kapitola poválečné historie hnutí. Surrealisté nám nejspíš chtěli ukázat všechny ty legendární Objekty, sborníky a díla. Když je ale odhalili, udělali také pomyslnou tečku za padesátiletou epochou přísně utajené tvorby. Teď už víme, že jejich společná díla skutečně existují, teď už se o jejich podobě nemusíme po večerech dohadovat s přáteli.

Typlt: Představa tečky bohužel nepůsobí moc povzbudivě, jenže je pravda, že výstavou na Hvězdě nebyl surrealismus v pravém smyslu „obnoven“ – nepřekvapil vlastně ničím, co by nebylo možné předem očekávat. A to i když ze strany autorů byla zřejmá vůle naznačit, že stejně jako surrealismus procházel určitými proměnami před desetiletími, prochází jimi i dnes. Že je to výlet do minulosti, který by měl vzbudit zájem i o přítomnost. Ve skutečnosti se ale příliš nepodařilo z té „muzeálnosti“ vystoupit. Návštěvník byl zavalen až nadbytečným množstvím dokumentů, které už dnes už opravdu působí spíš dojmem sběratelské kuriozity, a možná ani ve výběru obrazů a fotografií se nepodařilo vystihnout přesně to, co by si udrželo průkaznost i v konfrontaci se současným cítěním.

Dryje: Opakuji: zde nešlo primárně o „současný“ surrealismus, ale o jakousi „plastickou faktografii a historiografii“, jež někoho může, jiného nemusí inspirovat. Záleží na vnímavosti vnímatele.

Jedním z důležitých slov výstavy i samotného hnutí je kontinuita či diskontinuita. Surrealismus se jistě proměňoval, jako se proměňovala doba. Mohli byste stručně popsat podobu a vlivy těchto proměn a jak důležitý tam skutečně byl politický kontext?

Typlt: Pokud to vůbec může být popsáno ve zkratce dvou tří vět, pak řekněme, že poválečný český surrealismus vzal velmi vážně Bretonovu výzvu, aby se nadrealita nehledala nikde jinde než ve skutečnosti. A tlak reality v těch pověstných „spojitých nádobách“ nepředstavitelně zesílil, jak víme. Obludy nebylo třeba uměle vytvářet, obludy se veřejně předváděly s plnou parádou, stačilo už vlastně jen ukazovat.

Dryje: První prezentované období je spojeno ještě s K. Teigem – právě i jeho osobnost reprezentuje kontinuitu aktivit poválečných a surrealismu dejme tomu „nezvalovského“. Od počátku je však jasné, že poválečný surrealismus byl odlišný: tvorba 30. let ve svých snových a fantazijních kracích stavěla tvůrčí aspekt freudovského světa nevědomí a konkrétní iracionality do přímé opozice vůči světu jednostranně racionálnímu a konvenčnímu, v němž byla oblast lidských vášní a pudů tabuizována či kanalizována do náboženských propadlišť. Generace let čtyřicátých a padesátých se musela vyrovnat s dvojí zcela reálnou zkušeností nekontrolované a destruktivní vyvěřeliny lidské iracionality: s absurdní obludností nacistického a stalinistického totalitarismu, jež co do intenzity řádově překonávala i ty nejdívočejší fantasmagorie Salvadora Dalího. Toto podvojně spojené inspirovalo stejně tak existencialistický miserabilismus a skepsi, v surrealistické tradici však, jmenovitě v okruhu kolem Teiga a posléze Effenbergera, vyprovokovalo skepsi kritickou, aktivní: temná, ničivá iracionalita byla shledána a demaskována přímo v principech fungování tohoto takzvaně reálného a racionálního světa – Medek například mluví o „všeobecné debilitě světa“. Projevilo se to mj. v brutální a syrové obraznosti Karla Hynka, Mikuláše Medka i Vratislava Effenbergera, který posléze pro tento demaskující postoj razil teoretický model „kritických funkcí konkrétní iracionality“. Zde se československý surrealismus odlišoval od tradičního konceptu bretonovského, který v té době sledoval – dle zdejších revizionistů – příliš utopické a odtazičné cíle. To vedlo posléze až k tomu, že na počátku 60. let následuje Vratislav Effenberger Mikuláše Medka a prohlašuje kontinuitu surrealistické myšlenky za přerušenu – s dalšími osobnostmi (Dvorský, Král, Nápravník aj.) zakládá diskusní platformu, již nazývají záhadnou zkratkou UDS, která se na některé surrealistické principy odvolává (antiestetismus tvorby, kritické funkce iracionality), jiné odmítá (pojetí psychického automatismu, všemohoucnost touhy aj.). K okruhu se připojují další tvůrci, jako například Věra Linhartová, již považují surrealismus za překonanou fázi tvůrčích aktivit. Tento předěl netrvá dlouho: v polovině 60. let, při přípravě průřezového a retrospektivního sborníku (který nakonec vyjde až v r. 1969) *Surrealistické východisko (1939 – 1969)*, si jeho hlavní editoři v čele s Effenbergerem nad konkrétními materiály postupně uvědomují, že surrealistickou myšlenku je sice nutné revidovat, ale lze ji obrodit v rámci *surrealismu samého* – když se na dialektické bázi propojí ony až dosud mimoběžné roviny subjektivního průzkumu projevů psychického automatismu a kritického potenciálu zjevné, bezděčné i motivované surrealistické negace. Kontinuita je opětovně navázána a trvá nejen v letech 70. a 80., ale v zásadě dodnes.

Solařík: Kontinuita a diskontinuita je nezbytným projevem individuálních i kolektivních činností, ať už je to okopávání bramborových polí nebo ohromené sledování vzrušující samotvorby polí magnetických.

Mění se krajina, a malíř tudíž mění syžet. Mění se společenská situace, a sapér Vodička tedy mění obsah svých kleteb.

Politický kontext je pro skupinu tvůrců stejně důležitý jako pro četnu sběračů bavlny nebo pro karavanu otrokářů na Hedvábné stezce. Neboli – velmi důležitý.

Vaníček: Samozřejmě, že Politický kontext byl pro surrealismus strašně důležitý! Koncept potřebuje někoho či něco, vůči nimž se bude vymezovat. Marasmus padesátých let a státně podporovaný socialistický realismus byl nepřítel úplně jiného kalibru než tekutý postmodernismus dneška, který je s to vstřebat všechno, koncepce i kdejaké hovadiny, a smílit je do jednoho mixu.

Typlt: Nezapomínejme ale na období šedesátých let, kdy už se začínala tato „tekutost“

pomalu projevovat a kdy se autoři v Effenbergerově okruhu najednou museli vymezovat proti lecčemu, co se dokonce mohlo zdánlivě podobat jejich tvorbě, ale zjevně to stálo na úplně jiných základech – rozhodně méně důsledných a méně rizikových. V roce 1967 tu pak na základě navázání kontaktu s francouzskými surrealisty začalo být znovu bez výhrad používáno slovo „surrealismus“ a „surrealistická skupina“. Zdá se mi, že v tom tehdy byl i určitý prvek obrany, potřeba se znovu jasně vymezit.

Dryje: Souhlasím s Typltem. Jen bych dodal, že slovo surrealismus se znovu nezačalo používat úplně bez výhrad, byl to pozvolný proces od „tušení“ až k plné akceptaci, který skutečně vrcholil v r. 1968 v souvislosti s doprovodnými akcemi k výstavě francouzských surrealistů *Princip slasti*. (Staronové označení „surrealistická skupina“ se začalo užívat až od počátku 70. let.) A českoslovenští surrealisté vždy zdůrazňovali, že přijímají některé původní surrealistické principy v modifikované a revidované podobě, jiné kritizují či odmítají atd.

Co se ale na surrealismu neproměňovalo? Co v něm zůstávalo základním a úhelným. A co v něm tedy z toho dávného Bretonova surrealismu je ještě i teď?

Dryje: Právě takové průběžné resumé podává v onom zmiňovaném sborníku (1969) V. Effenberger ve stati „Varianty, konstanty a dominanty surrealismu“. Pro surrealistickou filosofii přijímá co konstantu *hegelovskou dialektiku*, pro oblast tvorby považuje za konstantní *mimouměleckou funkci*, a *princip objevu*, v oblasti psychologické je konstantní průběžné řešení otázky *psychického automatismu* a jeho tvůrčích a poznávacích funkcí (objektivní náhoda, černý humor, konkrétní iracionalita atd.), výzkum snu apod. Zásadně všechny tyto oblasti propojuje s řečenou kritickou ambicí, jež podle něho vyžaduje (ostatně ve shodě s někdejší koncepcí S. Dalího) nezbytnou míru vědomého vstupu do primárně automatického poselství, jež pramení v lidském nevědomí.

Mohli bychom dále mluvit například o *analogii* jako o univerzálním principu básnického poznání, o hledání *obecné subjektivity* (Breton), o dialektice mýtotvorných a kritických potenciálů lidské imaginace atd.

Typlt: Kdybych to chtěl přehnat, řekl bych, že na českém surrealismu se neproměňovala hlavně přítomnost Vratislava Effenbergera. Jeho ochota tvrdit všem navzdory, že surrealismus není uzavřená kapitola a že má stále životodárnou sílu. V obecnější rovině je ale pro surrealisty stále příznačná hlavně ochota vést dál rozhovor s myšlenkami André Bretona, popřípadě několika dalších zakladatelských osobností – představují tedy v podstatě to, čemu se říká „diskurs“. Bez základní důvěry v Bretonovu vizi si asi nelze žádného surrealistu představit. A to vzbuzuje někdy až dojem scholastiky, protože pro každý jev je nejdřív potřeba dohledat citát v posvátných textech.

Na druhou stranu se ale o některých tématech dá s málokým vést tak smysluplný rozhovor, jako se surrealisty. A to právě díky tomu, že se těm tématům dlouhodobě soustředěně věnují, nenechají se „vyrušovat“. V tom je hluboký význam jejich alternativy, dnes bohužel málo doceňované.

Zkoumání synchronicit, snů, ale i nevysvětlitelných „podivností“ v běžném životě, studium hlubokých souvislostí tvorby s mytologií a hermetismem, využívání kolektivní tvůrčí energie, rozpoznávání určujících zážitků a sklonů, schopnost propojovat myšlenky z různých vědních oborů – to jen namátkou připomínám, v čem si surrealisté dodnes drží daleký předstih.

Solařík: Některé krajiny se nemění, a mnohé kletby sedí na každou dobu. – Základním principem surrealismu je princip samovolného vzniku tvaru z chaosu: nikoli předpojatá konstrukce, nýbrž naslouchání rytmům, spojujícím člověka s přírodou. Seismografická aktivita, dalo by se říct – a bylo by to možná přesnější označení než „surrealismus“. Seismografismus? Proč ne. Stejný počet slabik. Jen ten „-ismus“ mi tam vadí (v obou slovech).

Toto vystihování rytmů, struktur a konstelací skutečnosti, vedoucí ke vjemu „nadreálna“, neboli k uchopení orgasmického okamžiku *sjednocení* člověka a světa, je nutně, nezbytně doprovázeno kritickým postojem ke všemu, co takovému spojení brání. Proto se autentický tvůrce nespokojuje s konstatováním slasti, nýbrž – samotným tvůrčím aktem, bez jeho zbytečné ideologizace – zároveň protestuje proti dláždění cesty do pekla dobrými úmysly, bez ohledu na to, jestli v roli dlaždiče přistihnete faráře, bolševika nebo demokrata s portfejí (či bez portfeje). Zloději a vrazi jsou všichni tři.

Všimněte si, že neříkám „autentický surrealista“, nýbrž „autentický tvůrce“. Autenticita v surrealismu totiž podle mě spočívá jen a jen v uznání, že schopnost *naslouchat ústům stínu* je vlastní stejně tak Boženě Němcové a Sandro Boticellimu, jako tibetským mnichům, kteří dokážou smést mandalu hned po jejím pracném vytvoření.

Jestli máme v kladném smyslu mluvit o „surrealistech“, mluvmе o osobách, ochotných a schopných sklonit hlavy před velkým tajemstvím umění a života, magie a každodennosti, lásky a nenávisti, touhy a odporu. – Tady ani zdaleka nejde o nějakou „skupinovitost“ nebo o odmítání takové „skupinovitosti“ ze strany hrozně chytrých kulturních pracovníků, švihnutých bičem té či oné módy. Ne, tady se jedná o *opravdovost* tvorby a protestu a o vůli *sdílet* své objevy s dalšími, podobně naladěnými duchy...

Vaniček Zůstává nejspíš společná tvůrčí disciplína a pevný vztah k vlastní tradici a to že se nenechávají vyrušovat. Jen aby se mu tohle nevyrušování také nakonec paradoxně nestalo osudným.

Dryje: K tomu bych řekl, že například revue Analogon, která dnes zejména současný surrealismus prezentuje, je otevřena všem odlišným, leč podstatným vnějším hlediskům a konfrontacím. Už ze svého jména sleduje nestejné, analogické pojetí všelidských témat (Erotismus, Hra, Smrt, Náhoda atd.), například psychoanalytické či přírodovědné atd. To bych tedy za nevyrušování rozhodně nepovažoval.

Typlt: Přes všechny kritické poznámky, které jsem tu vůči surrealismu vyslovil, musím říct, že považuji za zarážející zaslepenost, jak jsou v posledních dvaceti letech v české kultuře přehlíženi a odsouváni na okraj. Analogon je považován bezmála za jakýsi útulek grafomanů, a přitom přináší v každém čísle neobyčejně zajímavé studie a překlady, ústřední téma je pokaždé zachyceno z velmi překvapivých úhlů pohledu, a bez větší pozornosti se tu zveřejňuje i původní tvorba, která pak náhle může zapůsobit až jako zjevení – vzpomeňme jen na nedávný ohlas textů Jiřího Sádla. Přitom ty důvody, proč dnes surrealisté skončili v izolaci, jsou vlastně hloupé – „málo se zapojují“, aby se tak řeklo.

Je zábavné sledovat, jak se tu od třicátých let o surrealismu opakovaně píše jako o dětské nemoci, kterou je potřeba přechodit a kterou jinak nemá význam se zabývat. A přitom až do roku 1989 byl v našem umění byl spíš výjimkou ten, koho tato nemoc v nějaké podobě nezasáhla: někdy jenom během studentského rozkoukávání, ale často do zralých let.

Vzpomínám si, že jsem kdesi četl, jak si jeden ze zastánců konstruktivistických, přísně racionálních tendencí v umění postěžoval druhému, že není žádná jiná možnost záchrany před

surrealisty než emigrace z Čech, kde je to jimi zamořeno. A ono to opravdu působilo skoro jako spiknutí.

Pro český poválečný surrealismus jsou klíčové dvě osobnosti Karel Teige, ale ten už v říjnu 1951 umírá, a pak dlouhá léta Vratislav Effenberger (1923 – 1986): František Dryje ho ještě měl šanci poznat osobně. A v čem spočívala jeho autorita? Do jaké míry ovlivňoval nejen „doktrínu“, ale i uměleckou formu.

Dryje: Především bych nepoužil slovo doktrína, a to ani uvozovkách. Pro Effenbergera byly zásadní termíny jako „koncepční myšlení“ nebo „hodnotová orientace“ či „otevřený systém“ a tak podobně. Ony základní teoretické modely tvorby a poznání vůbec, jakými byly zmiňované „kritické funkce konkrétní iracionality“ a v letech 70. a 80. (já ho poznal v roce 1979) pozdější koncept „surrealistické fenomenologie imaginace“, nevznikaly jako apriorní konstrukty, ale rodily se na základě pojmového zobecnování a intuitivního, vlastně imaginativního nazírání jednotlivých, zcela konkrétních tvůrčích projevů, obrazů, básnických nebo například experimentačních postupů (surrealistických her) a zjevení.

Ono to všechno vypadá velice učeně a sucharsky, ale nesmíme zapomínat, že Effenberger byl zároveň jeden z největších českých básníků druhé poloviny 20. století. Vliv jeho díla byl zcela zásadní (a přiznaný) na generace autorů – ať už si právě říkali surrealisté, nebo ne –, jako byli Petr Král, Stanislav Dvorský či Karel Šebek, i na autory, kteří přišli později (malíř Martin Stejskal, malířka a básnířka Eva Švankmajerová, filmař a autor univerzální Jan Švankmajer aj.), ovlivnil moji tvorbu, Josefa Jandu a další, a lze říci, že radiace jeho nezaměnitelné imaginativní dikce („když začal myslet klíčovými dírkami se kroutily oči“) i jeho běsného básnického (tvůrčího) vzteku vyzařuje se stejnou intenzitou dodnes. A autorita? Toť prostě osobnostní charisma, jasné kritické, koncepční a teoretické myšlení, mimořádný smysl pro humor a sarkasmus, morální integrita... autorita pevná jako struktura krystalu i se všemi přirozenými příměsemi nebo kazy...

Solařík: Vratislav Effenberger byl autentický básník, ať už v poezii nebo ve svých pseudoscénářích. Oba mentální póly – neřízené myšlení a kritické vědomí – se u něj *slévaly* do mohutného proudu *soudícího lyrismu*, jestli se to tak dá říct. V jeho teoretické činnosti mi z dnešního hlediska vadí přílišné podléhání Teigově avantgardistické doktríně, hledající za každou cenu – a marně – zákonitost vývojových linií v umění. – Zákonitosti tu jistě jsou, ale na jejich postižení nestačí léta ani desetiletí. Zde je zapotřebí nedozírně většího odstupu, než jaký volil Teige, který navíc s oblibou „vědecky“ prorokoval. Kromě naprostého ztržnění kultury (*Jarmark umění*) se mu ovšem z jeho věštb nevyplnilo lautr nic. Tou teigovskou teorií Effenberger často zatemňuje to, co on sám dokáže v poezii osvětit v celé záři zjevení. Přitom je však u něj nejcennější, že i přes silnou citovou angažovanost v teigovské teorii se od ní dokázal v sedmdesátých letech odtrhnout (*Republiku a varlata*, *Analogon* 2–5) a „vrátit se“ k bretonovskému odmítnutí stávající civilizace jako celku. Na samotné tvorbě osobností, které se spolu s ním účastnily obou poválečných období surrealismu (léta padesátá a šedesátá, a potom léta sedmdesátá a osmdesátá) se Effenbergerův vliv projevil, a to pozitivně, protože jeho sjednocovací a orientační elektrizace se zdvíhala spíš z oněch čirých vod básnické intuice, než ze začouzené fabriky ideologizujících kánonů. O vědomém ovlivňování tvůrčí formy nemůže být řeč. V surrealismu by takový ovlivňovač letěl z okna, než by řekl švec. Nevědomky se samozřejmě lidé ovlivňují v tvorbě i v životě, a to naprosto všude, počínaje kravínem a konče bordelem nebo kanceláří prezidenta republiky.

Typlt: Effenberger byl v dobrém i špatném smyslu určující osobou. Bez něho ztrácí smysl o českém surrealismu vůbec mluvit – kdokoliv, kdo po roce 1950 vstoupil do kontextu surrealismu, vstoupil tam jen díky tomu, že ho tam Effenberger vpustil. A to bez výjimky. Koho tam nevpustil, mohl působit nanejvýš někde opodál jako sympatizant. Na druhou stranu ale díky této své zařatosti Effenberger uhájil určité základní principy, a to i v těch nejhorších dobách, a také zabránil, aby se to celé rozpustilo do bezbřehosti. Právě proto cena surrealismu neklesla a bylo tak dlouho o co stát.

Vaníček Napadá mě, jestli tu autoritu nepřejal už jen tím, že se s Teigem setkal. A dále, jestli existuje skupina, pak by v ní měl být někdo autoritou. Takže surrealisté autoritu potřebovali, stačilo si osvojit pravidla polemiky, znalosti historické i teoretické a v neposlední řadě převzít auru předchůdce.

Typlt: Jenže ono vůbec nešlo jen o pouhé setkání, s Teigem se tehdy setkával leckdo. Ale Effenberger přece několikrát zaznamenal průběh jednoho večera, kdy uprostřed hovoru pocítil Teigův upřený pohled, který si vyložil vlastně jako formu „vyššího pověření“. A právě tenhle pohled je vlastně základem celé legendy poválečného českého surrealismu.

Dryje: Tento velmi sugestivní záznam opravdu existuje, stejně jako Effenbergerova básnická reflexe Teigovy osobnosti a jejich vzájemného přátelství. Podstatnější však než legenda je prostě a jednoduše rozhodující Effenbergerovo dílo, konkrétní mentální dispozice, organizační schopnosti a aktivita, osobní a osobnostní vlastnosti atd.

Proč komunistický režim právě surrealisty tak nesnášel? Koneckonců, šlo o dosti výlučný umělecký postoj a možnosti ovlivnit „masy“ byly vždy spíše velmi hypotetické?

Typlt: Surrealisté možná až příliš působili tak, že znají jakési tajné dveře, kudy se dá uniknout z kontrolovaného prostoru. Byli nevypočitatelní, zabývali se tím, čím sami chtěli, a ne tím, co jim bylo nařizováno. Ale samozřejmě museli být hozeni přes palubu jakožto zrazení komplici, protože komunisté do poslední chvíle, než se plně chopili moci, vědomě zneužívali podpory ze strany všech idealistických levicových umělců. Lidé v nejbližším Teigově okruhu si o tom už moc iluzí nedělali, ale bylo tu i mnoho důvěřivějších, méně informovaných umělců, pro které nastolení stalinistické diktatury znamenalo zdrcující otřes.

Solařík: Bolševik nemá rád, když někdo vezme jeho vlastní *propagandu* doslova. Už tím, že surrealistům šlo vždy o *opravdové* osvobození člověka od neustálého donucování k tomu, co mu „pro jeho dobro“ jen škodí, už tím prováděli surrealisté samovolné srovnání idejí s realitou.

Proto nesnáší surrealisty nejen bolševik, ale ani úředníci dnešního kulturního zřízení. Viz například kauzu West Dean (2010), dokumentovanou v Analogonu 62 [III-2010] a pokračující zrovna v těchto dnech – viz www.analogon.cz.

Dryje: Československý poválečný surrealismus vskutku neusiloval o nějakou změnu světa, jeho vliv chtěl být, řečeno opět Effenbergerovými slovy, *fermentativní*. Tj. působit pozitivní změny v lidském myšlení a prožívání směřující k větší emancipaci člověka. Surrealismus vždy hledal alternativy k sociálnímu a politickému statu quo, ať už liberálně-

konzervativnímu, nebo pseudo/socialistickému, jejichž aktuální konstituce shledával a shledává z principu – byť v různé míře a formě – represivní. Byl ochoten připojit se ke všem emancipačním snahám (anarchismus, marxismus atd.) ne proto, aby se podřídil jejich ideologii, ale aby jim dodal materiál pro rozšiřování a rekonstrukci lidského vědomí. Jak tragikomicky tyto námluvy dopadly, je známo. Nicméně, komunistický režim se odpočátku živil a vyžíval potíráním vnitřních nepřátel, jmenovitě trockistických hyder: proti Teigemu se přece v r. 1951 chystal politický proces, obdobný procesu se Závišem Kalandrou, odsouzeným k smrti ve skupině s Horákovou, a Teige mu unikl jen proto, že zemřel přirozenou smrtí. Tedy komunistický režim zcela přesně a neomylně vytušil a zaznamenal nebezpečí, které se skrývá v uvědoměném a systematickém dobývání prostoru lidské svobody – jakákoli svobodná činnost, byť by to byla jen umělecká tvorba (ale vlastně naopak: dnes, po neslavných haváriích „velkých vyprávění“ je to možná (?) už jenom a výlučně umělecká tvorba, jež může něco změnit) představuje potenciální nebezpečí pro systém založený na nesvobodě. A je-li náležitě koncepční, univerzální, prostě postavená na nějakém ideovém, byť na pohled nesrozumitelném plánu, je nebezpečí přinejmenším dvojnásobné.

Vaníček: Z některých textů Vratislava Effenbergera je znát téměř trockistický zápal pro skutečnou proměnu společnosti. Effenberger rozhodně neměl pochopení pro stalinskou byrokracii, která si přivlastnila revoluční projekt. To byl důvod, proč nesměl mluvit veřejně. Nešlo o to, že by mohl ovlivňovat masy, šlo hlavně o jeho věrnost původní myšlence, teorii, na kterou většina lidí rychle zapoměla.

Dryje: Je třeba rozlišovat. Určitý „trockistický“ odér u Effenbergera zaznamenejme ještě na přelomu 60. a 70. let. Zhruba od r. 1975 však provádí zásadní revizi role marxistického (tedy i trockistického) konceptu a směřuje, vlastně obdobně, i když jinak než Breton (fourierovský *Absolutní odklon*) své kritické pole na celý – dle něho fatálně kolabující – projekt západní (atlantické) civilizace, jejíž součástí je stejně tak křesťanství jako marxismus či model stále vyčerpanější neo/liberální demokracie.

Víme, že řada surrealistů řekne, že surrealismus není umění, nýbrž postoj k životu (možná řekne něco inteligentnějšího). Ale co vám připadá z okruhu surrealismu za nejcennější umělecké projevy?

Typlt: To je právě ten velmi sporný moment, že surrealismus se důrazně dovolává hodnot daleko přesahujících umění, ale nakonec se stejně vždycky budeme bavit o hodnotě básní, obrazů, soch. Každý vyjmenujeme pár autorů, kteří nám jsou z nějakých důvodů blízcí – u mě by to asi byl Mikuláš Medek, fotograf Alois Nožička, básník Stanislav Dvorský, ze starších třeba sochař Ladislav Zívř nebo malíř František Janoušek. Ale jmenoval bych klidně i Egona Bondyho nebo Vladimíra Boudníka, protože zvláště v jejich případě pro mě zůstává otázkou, jestli od surrealismu nebyli spíš odpuzeni na základě jakýchsi osobních neshod. Jenže, po pravdě řečeno, výše zmínění autoři mě oslovují vlastně úplně bez souvislosti se surrealismem – prostě jako originální tvůrci. A nevidím nic, čím by se lišili od jiných originálních tvůrců, ke kterým mám obdiv.

Dryje: Je to obráceně: surrealismus není umění, leč určité umění je, či může být a bývá, produktem a zároveň vyjadřovacím prostředkem surrealismu. Nelze říct, co je nejcennější, možná je nějaký výtvar či projev výraznější druhého. Ale máme-li před sebou skutečně

autentického surrealistického díla, které je výrazem konstantního směřování autora k maximálně možnému, otevřenému, nikoli konstruovanému konfrontování a propojení vnitřního a vnějšího světa, jeho „směnná hodnota“ se bezpochyby vždy blíží limitě nekonečna.

Vaniček: Zmiňuješ Boudníka a Bondyho, přidejme i Hrabala, dílem třeba i Vodsed'álka. Surrealismus byl cenný tam, kde se vylil za břehy skupiny a kde ovlivňoval autory, kteří se skupinou neměli nic společného. Byl a nejspíš i stále je jakousi elementární poetikou, se kterou je třeba se vyrovnat. Týká se to nejen umělců, ale i intelektuálů, Jindřicha Chalupeckého nebo Roberta Kalivody.

Solařík: Surrealismus byl cenný tam, kde se vylil? Proč ne, ale – *jenom* tam?

Typl: Pozor, slovo „poetika“ tu přece jen dost kulhá, to už bychom se surrealismem začali volně směřovat všechny možné výpůjčky a nápodoby. Proti tomu se surrealisté plným právem ohrazují, protože opravdu neexistuje nic jako „surrealistická poetika“. Existuje surrealistický postoj, surrealistická důslednost, surrealistický průzkum. Ten se nedá přímo napodobit. Ale podle mého přesvědčení každý tvůrce, který sám sobě nic nesleví, míří k týmž zdrojům jako surrealismus. A to dokonce i v podobách, pro které surrealisté nemají pochopení. Různých předpojatostí je tu totiž dost z obou stran.

Dryje: Ano, jednoznačně odmítám sousloví „surrealistická poetika“, stejně jako „surrealistická estetika“ apod. Je to zřejmý a kunsthistoricky (poetologicky) až patologicky věčný rozpor v přívlastku. Skleněné prkno. Surrealismus nelze re-produkovat, napodobovat, školit. Jen produkovat na základě stejných či obdobných principů. Jejich funkce lze ověřovat nad jedinečnými díly – pak také srovnávat s projevy „odjinud“, od Hrabala a Bondyho třeba k Ryčlovi. (Případ Chalupecký je po mém soudu spíš tristní.) Avšak: psychologická autenticita tvorby a tvůrce samotného ještě není zárukou i celostní autenticity (originality) jeho tvorby.

Solařík: Surrealisté ignorují „umění“ jako společenskou *instituci*, jako součást „obecné kultury“, vnucující lidem oddělování tvorby – coby zábavného vyplňování volného času – od vážné životní praxe. A to nejen v mazutových haldách masové zábavy, ale i pokud jde o pěstěné intelektuály, učesané (či rozčuchané) „na básníka“. – To platí i pro „surrealisty“ – pro ty z nich, pro něž je fázóna zajímavější než posedlost.

Vzhledem k tomu, že pod pojem umění zahrnuje ta či ona panující moc vždy buď ideologicky nebo tržně lísavé zmetky, které by v integrálnějších érách této civilizace vypískal poslední pastevec, není snad tak divné nebo směšné, že se surrealisté od takového pojetí umění distancují.

A koneckonců, surrealismus jako životní postoj opravdu není ve své šíři vměstnatelný do úzce vymezené sféry „tvorby artefaktů“, jak je umění chápáno v onom institucionalizovaném smyslu. – Že tedy surrealismus jako takový není ztotožnitelný s termínem umění, však proboha neznamena popírání zjevné skutečnosti, že se surrealisté věnují tvorbě artefaktů. Je hodně pokladů, které do jeskyně umění vnesli surrealisté. – Dnes? Martin Stejskal, Eva Švankmajerová, Jan Švankmajer, Alena Nádvořníková, Albert Marenčin, Karol Baron – tato jména jsou známější. A jsou i další jména: Kateřina Piňosová, Přemysl Martinec, František Dryje, Blažej Ingr, David Jařab, Leonidas Kryvošej, Roman Kubík, Jan Daňhel, v zahraničí Bill Howe, Ody Saban, Kathleen Fox, Sasha Vlad. Oni a mnozí další přinášejí v tvorbě nové a mocné pohledy do té studny ozvěn, které se také říká umění.

Typlt: Osobně musím říct, že mi často vadí, jak se surrealisté dovolávají určitých hodnot poněkud majetnickým tónem, jako by na ně nikdo jiný nepřišel. Zaklínají se formulkami a všechny kromě sebe automaticky podezřívají z nepoctivosti a nekalých úmyslů. Působí to tak, jako by si někde zjednali trvalý přednostní přístup k tomu, co přitom nepřichází jinak než darem. Nepředvídatelným a nijak nezaručeným darem z neznáma. Tím myslím inspiraci, přesný tvar, souznění, „magický účinek“ Vydupat se to nedá a je jasné, že surrealistický básník je vůči tomu ve stejně nejisté pozici jako kterýkoliv jiný básník. Přijde to, jen pokud to samo bude chtít.

Solařík: Souhlasím. Přišel čas, aby surrealisté důrazněji než dosud (tj. ne teprve teď, ale víc než dosud) upozorňovali na to, že se nepovažují za držitele klíčů, nýbrž že jen důsledněji než jiní hledají, kde se ty klíče zas válejí.

Dryje: Vydupat se nedá nic. O tom není sporu. Surrealisté se však pokoušejí metodologicky zcela záměrně co nejvíc a doširoka otevřít brány oněm hlubinným zdrojům mentálním, stejně jako přírodním (oně přírodě v nás) a důvěřují jim bez výhrad. Jak s těmito zdroji dál pracují, nebo nepracují, a třeba je i ponechávají v surovém stavu, je jiná věc. V tomto **akcentu** a v této důvěře v experiment se liší od těch, kdož očekávají dar. Víme, že tvůrčí čin není dar a nepřijde z čistého nebe – to jen křesťané se zaklínají, že víra je dar, tedy něco, co přijde zvnějšku, aniž bychom si jej zasloužili – inspirace povětšinou, pokud nejde o skutečný a výjimečný „stav transu“, přichází zevnitř, z vnitřní duševní přípravy, z koncentrace, jež spočívá v intuitivním prolnutí pojmového a imaginativního diskursu, mám-li to říct sprostě.

Proč právě tady, v česko(slovenském) prostoru, zakořenil surrealismus tak hluboce? Co tomu přispělo?

Solařík: Za prvé se to za První republiky celé trefilo do celkově frankofonního vlivu na československou kulturu. Není náhoda, že podobně se surrealismus uchytil v Rumunsku a Jugoslávii (Malá Dohoda), ale ne třeba v Maďarsku nebo Norsku, kde orientace na Francii nepanovala.

Za druhé byl český prostor živen tradicí secesního symbolismu i spiritismu, která byla sice mezi teigovskými modernisty zprvu téměř vymýcena konstruktivistickým lyzolem, ale nakonec se právě přijetím surrealismu (díky Nezvalovi, Honzlovi a Štyrskému) vztyčila do nebývalé výše.

Dryje: Snad je to skutečně zvláštní „magie“ tohoto časoprostoru, kde se odedávna střetávaly a mísily různé a též velice odlišné kulturní a kulturotvorné vlivy. Tak vzniká předpolí k opozičnímu, kritickému a sebekritickému myšlení (jež blbci stigmatizují jako nedostatek národní hrdosti, například), k potlačování národního svérázu, jenž je vnímán ironicky, ba parodicky, na úkor univerzálně projevení všelidského. A touto univerzalitou je (vedle vyčerpaného křesťanství) napájen a strukturován zejména surrealismus. Je univerzální, jako je univerzální sen a schopnost snít. Jistou analogii lze vést třeba k Belgii a k belgickému surrealismu, ale tam, pokud vím, surrealistická tradice po původním vzmachu datovaném již od 20. let, přes nejrůznější peripetie až zhruba do konce let 60., uvadla. Nicméně, těch determinačních faktorů asi bylo víc, jejich ztotožnění však nevystoupí z řádu spekulace.

Vaníček: Předválečný surrealismus mohl navázat na avantgardní směry, které u nás

existovaly už před ním, z devatenáctého století tu navíc byl romantismus, brakové romány s jejich ilustracemi atd. Teigův revoluční romantismus si našel rychle svého protivníka, a tak se mohl bouřlivě vyvíjet. Surrealismus u nás pracoval se silným počátečním impulsem, měl své nepřátele, přihlásili se k němu skvělí umělci, navíc se politicky vymezil. Co víc si může ucelená koncepce přát?

Typlt: Řekl bych, že surrealisté byli mezi prvními, kdo začali tvořivě využívat zjištění, že vlastně vůbec není třeba nijak tlačit na to, aby byla blbost a ubohost veřejně demaskována – ona se totiž velmi ráda v plné kráse předvede sama. Na tohle spontánní sebeztrapnění má ovšem česká kultura zvlášť vyvinuté buňky, jak víme z Formanova Hoří má panenka, z Haškova Švejka, z nejrůznějších typů české grotesky. A pak je tu druhá věc, kterou zase víme z Ladislava Klímy – „směšnost a hrůznost jsou sestry“. A surrealismus od počátku rozvíjel i tohle vědomí hrůznosti, navazoval na temnou linii romantismu, která v Čechách zapustila kořeny za Máchy, pokud ne už kdesi v baroku.

Co surrealismus nyní? Věří stále v možnost osvobození člověka? Nebo už nad vším zlomil hůl i on?

Typlt: Nedávno vydané soubory básní Vratislava Effenbergera, stejně jako jeho pseudoscénáře a divadelní hry, ukazují překvapivou věc: ten bezduchý konzum, kterému se česká společnost po listopadovém převratu tak ochotně vydala vplen, není vůbec nic nového ani nečekaného. V mezích možností se tu pěstoval už dávno. Surrealisté si začali už tehdy vytvářet protilátky, díky kterým i dnes mohou těžit dokonce i z těch nejodpornějších projevů „byznysu“. V polovině devadesátých let jsem si přečetl tehdy čerstvé surrealistické heslo „kdo je s námi, je sám proti sobě“. A to je přece nabídka, které se nedá odolat!

Vaniček: Snad stále věří v osvobození, to budou nejlépe vědět surrealisté sami. Zvnějšku ale mám pocit, že tu hůl alespoň nalomili. Teorie, která tomuto osvobození měla a má prospívat, totiž odumřela, nahradily ji hermetické vědy. To se sice se surrealismem nevyklučuje, nicméně ani nijak nenavazuje na to, čím dříve český surrealismus byl. Surrealisté by možná neměli zapomínat na slova Jindřicha Chalupického: Teorii revolučního romantismu považují za jeden ze základních postojů, který je spjat s českým surrealismem.

Solařík: Že by bylo zapotřebí explicitně připomínat surrealistům romantické kořeny? – A navíc: šedá je všechna teorie, zelený je strom života. S teorií ať si jde Chalupický do slovníku. Pro surrealisty je podstatná romantická *praxe*. A co je nebo není *revoluční*, nemá proč posuzovat zrovna Chalupický. Je ostatně otázka, co tím myslel on, co tím myslí Jakub a co tím myslí reklama na „revoluci v MP3“ atp. – Romantismus surrealistů není ani tak revoluční, jako především kritický.

Dryje: Už jsem o tom mluvil. Lidské vědomí může být pružné, proměnlivé, flexibilní, anebo konzervativní, ztrnulé, rigidní. Jde o to, umožňovat, podporovat onu flexibilitu a tím se paradoxně – v tvůrčím procesu – propracovat nějakému stálému, konstantnímu lidskému základu, fundamentu, o němž přece máme tolik svědectví od Buddha až k Tereze z Avilly či Charlesu Fourierovi – ať už jej nazveme mýtem, poesíí či osvícením. To je cesta směřující ke svobodě, je však obtížná, jako každé úsilí o pravdivost. Banalita? Možná je ono kýžené a

věčné osvobození člověka od vlastních pout, od předsudků, předpojatostí a lží, vskutku nepatetické a banální.

Vaniček: Mně se zdá, že s tímto pojetím se surrealismus staví zpátky z nohou na hlavu. Surrealismus chápu jako hnutí, které přišlo s určitým komplexem teorií, a na základě těchto teorií vyjádřilo protikladný postoj ke světu. Když František Dryje mluví o stálém lidském základu, příliš sází na fenomenologii, na takové ty návraty k podstatám a na očišťování podstat od nánosů. Víím, že takto vykročil již Effenberger ve svých textech z druhé poloviny minulého století, ale nemyslím si, že jde o jediný kurs, kterého by se surrealisté měli držet.

Dryje: K tomu, co teď a před chvílí říkal Jakub Vaniček: Některé principy a konotace hermetismu (například dominance principu analogie), které korespondují s myto-poetickými funkcemi surrealistické tvorby, tvoří jednu ze součástí a faset jeho modelu poznání. Kritických poloh ani v teorii se však nikterak nezříká, naopak – tzv. revoluční romantismus je jistě s určitým obdobím spjat, zejména v Teigově poněkud schematizujícím pojetí. Dnes bychom však nejspíš řekli sebe/kritický, emancipační romantismus, jenž je stálý i příležitostný a třeba para/utopický, není však proto méně brizantní a – jako ostatně již u Bretona – zaštití se stejně tak Lautréamontem i Rimabaudem či Novalisem jako – bude-li třeba – některými myšlenkami a postoji Guy Deborda, Noama Chomského či třeba ve zdejších poměrech Egona Bondyho a Jana Kellera. K tomuto zornému úhlu lze například řadit společný publikační projekt českých a francouzských surrealistů z r. 1976 nazvaný *Surrealistická civilizace*. Výstavu a doprovodné materiály současné skupiny *Svatokrádež* z r. 1999, a aktuálně výstavu a rozsáhlou prezentaci, již připravujeme na přelom letošního a příštího roku a jež se bude jmenovat *Jiný vzduch*.

Solařík: Surrealisté nikdy nedrželi žádnou hůl, kterou by pak, někdy později, mohli lámat: jejich společenská kritika *vycházela* ze zlomení hole nad touto civilizací. To bylo to *první*, co Breton a spol. udělali, nepoměrně dřív, než to udělal ten či onen způsobilý hoch či strýček na počátku třetího tisíciletí.

Od doby „hrdinských časů“ surrealismu se v této věci nic nezměnilo, kromě toho, že se surrealisté mezitím dočasně nadchli perspektivou *urychlení* oné destrukce. Příklon k marxismu však trval přesně do toho dne, kdy si surrealisté ujasnili, že bolševik je zrovna tak *umanutý nadřezník* jako buržoa, s tím jediným rozdílem, že bolševik svým obětem nedává před popravou poslední pomazání.

Není příliš divu, že současný surrealismus nově zpracovává nejcennější podněty svých počátků, a že tedy od kritiky jedné civilizační formy vkračuje do řeky, v níž prvotní surrealisté *odmítli civilizaci jako celek*.

Když už víme, že devětadevadesát procent lidských činů je vedeno iracionálními pohnutkami, není snad nic podivného nebo legračního na tom, že surrealisté se vědomě podílejí na zárodečných záchvěvech nového civilizačního cyklu: spolu s Papuánci *tvoří mýty* a netváří se (na rozdíl od většiny dnešních ekonomů, žurnalistů, uměnovědců a umělců), jako by tím snad rýsovali vědecky či esteticky podložené plány spásy.