

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA TVŮRČÍ AUTENTICITY V POJETÍ POVÁLEČNÉHO ČESKÉHO  
SURREALISMU

Vedoucí práce: Mgr. Jan Staněk, Ph. D.

Autor práce: Jan Beneš

Studijní obor: Estetika

Ročník: IV.

2012

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 4. května 2012

.....

Jan Beneš

## **Poděkování**

Zde bych chtěl poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce panu Mgr. Janu Staňkovi, Ph.D. za cenné rady, za pomoc a čas strávený při čtení této bakalářské práce.

## **Bibliografický záznam**

BENEŠ, Jan. *Problematika tvůrčí authenticity v pojetí poválečného českého surrealismu*. České Budějovice: Jihočeská univerzita: Filozofická fakulta, obor Estetika, 2012. 41 s. Vedoucí práce Mgr. Jan Staněk, Ph.D.

## **Anotace**

Cílem bakalářské práce je popsat smysl tvůrčí autenticity v poválečném českém surrealismu. Práce se zaměří především na teoretické pojetí Vratislava Effenbergera. Pokusí se popsat základní principy, které jsou pro surrealismus konstantní, a vývoj v jejich chápání, zejména v rámci českého surrealismu. Porovná otázky autorského záměru se surrealistickým konceptem tvůrčí interpretace. Tyto otázky budou zpracovány v kontextu s politickou situací v padesátých letech v Československu.

## **Annotation**

Goal of this bachelor thesis is to describe meaning of making authenticity in the post-war czech surrealism. The thesis will be focused mainly in theoretical work of Vratislav Effenberger. This thesis is focused to describe basic principles constant for surrealism and progress in their conception, mainly in frame of czech surrealism. It will compare questions of author's intention with surrealistic concept of creative interpretation. These questions will be considered in the context of political situation in the 50's in Czechoslovakia.

## **OBSAH**

<b>1 SURREALISMUS A AUTENTICITA TVORBY.....</b>	<b>8</b>
<b>2 POJETÍ TVŮRČÍ AUTENTICITY U VRATISLAVA EFFENBERGERA.....</b>	<b>14</b>
<b>3 PSYCHICKÝ AUTOMATISMUS A KONKRÉTNÍ IRACIONALITA JAKO PŘEDPOKLADY AUTENTICITY V SURREALISMU.....</b>	<b>22</b>
<b>4 POVAHA KONFLIKTU AUTENTICKÉ TVORBY A VLÁDNOUCÍ IDEOLOGIE Z POZICE POVÁLEČNÉHO ČESKÉHO SURREALISMU.....</b>	<b>32</b>
<b>5 ZÁVĚR.....</b>	<b>39</b>

## 1 SURREALISMUS A AUTENTICITA TVORBY

Pokusíme se popsat, jakým způsobem je princip tvůrčí autenticity důležitý pro poválečný český surrealismus. Tento základní předpoklad jakékoliv tvorby má v surrealistickém pohledu na tvorbu a umění klíčovou důležitost. Absence autenticity tvorby se vylučuje se surrealistickým principem. Záměrem práce je ukázat, v jakém smyslu je pro surrealisty autentické nejen umělecké dílo, ale také proces, který vytvoření uměleckého díla předchází. Přestože je autenticita základním předpokladem kvalitní umělecké tvorby jako takové, sama o sobě není uměleckým činitelem. Její funkčnost se projevuje až v součinnosti s předpoklady dalšími.

Bude nás zajímat především pojetí Vratislava Effenbergera, které má komplexní ráz a snaží se tento princip vymezit i mimo ideologický rámec surrealismu. Jeho úloha v poválečném surrealismu je klíčová v mezinárodním měřítku, a ve velké míře vděčí toto hnutí právě jemu za stále vitální existenci. Obecná analýza v jeho pozdním textu *Autenticita tvorby a módní trendy* bude předmětem druhé kapitoly, která se bude věnovat rozboru tohoto textu. Ten nám zároveň poslouží jako východisko pro zkoumání principů, které jsou v surrealismu s předpokladem autenticity provázány, a které musí autenticky surrealistická tvorba splňovat, aby tak byla chápána.

Prvím z principů je *psychický automatismus*, a z něho vyplývající *vnitřní model a konkrétní iracionalita*. Čistý psychický automatismus byl původně s pojmem surrealismu ztotožňován. Postupně však Breton dospívá ke koncepci *vnitřního modelu*, který už zahrnuje i intervenci vědomí. *Konkrétní iracionalita* je mechanismus zasahující do **reálných** významových vazeb mezi předměty a podněty, a to nikoliv za účelem popření jejich racionálních vztahů, ale za účelem odhalení nevědomých iracionálních souvislostí ve vnímání těchto vztahů, které běžně nevidíme přes cenzuru vědomí. V českém prostředí se tato kritika počáteční pasivity surrealismu děla v opačném chronologickém vývoji. Zprvu skeptický Teige se nejdříve vymezuje vůči pasivitě psychického automatismu, postupně dochází k jeho chápání (stejně jako u Bretona) jako ideálního stavu, ke kterému lze pouze směřovat. Teigovy názory na umění jako s vědou



provázané činnosti se potom odrážejí i v Effenbergerových názorech, který zdůrazňuje kritickou funkci konkrétní iracionality. Tato témata budou obsahem třetí kapitoly.

Pokusíme se ukázat, že vymezení autenticity tvorby je dáno z pozic surrealismu především opozicí vůči jakýmkoliv formám společenské poptávky, a jeho revoltní podstatou. Takto negativně vymezují autentickou tvorbu Breton, Teige, i Effenberger. Budeme se snažit postihnout oblast, kde se surrealismus stýká s uměleckou praxí, ale zdůrazníme, že smysl surrealistického pohledu na realitu spočívá v aplikovatelnosti na praxi životní, přesněji souvztažnost života a imaginace, která je neoddělitelná. Teigovy i Effenbergerovy názory pro nás budou podstatné, protože postihují specifickou situaci surrealismu v českém a slovenském prostředí. Poválečná situace bude zdůrazněna kvůli situaci aktuální, která má na ni úzkou vazbu (revue Analogon a povaha současné Skupiny českých a slovenských surrealistů).

Pojem *autenticity díla* budeme chápat jako psychologickou a uměleckou původnost díla a pojem *autenticita tvorby* budeme chápat jako schopnost autora takové dílo tvořit (půjde nám o to zachytit smysl procesu tvorby, neboť jak známo, surrealismus je umělecké dílo prostředkem, nikoliv cílem). Toto terminologické rozdělení autenticity je spíše technické, surrealisté jí nerozlišují, Effenberger mluví pouze o *autenticitě tvorby*, ale zahrnuje do ní jak tvorbu, tak umělecké dílo. Distinkce napomůže zejména pochopit Teigův *automatismus vize* a *automatismus vytváření*. Podstatný bude nejen výsledek, tedy *dílo*, coby nositel tvůrčího sdělení s celým komplexním světem individuálního tvůrčího ducha, který se určitým způsobem skrze dílo projevuje, ale jak už jsem naznačil, také proces tvorby, který je cestou ke vzniku díla a je stejně důležitý. Pokud budeme mluvit o *poezii*, nemáme na mysli literární druh, ale atektonický, romantický přístup k tvorbě a životu. Objeví-li se příklad konkrétního díla literárního, tato skutečnost bude zdůrazněna.

Princip sám se nijak nezměnil, ale společenský kontext ano. Problémy, kterým musel surrealismus čelit v dobách druhé světové války, v krátkém období možnosti legálně se prezentovat v letech 1945-48, a v době komunistické totality, jsou tedy odlišného rázu. Pokud to srovnáme s počátky surrealismu (ty můžeme pomyslně

rozdělit na dvě etapy z hlediska společenského vývoje), tak první etapa (1919-1927) objevování a experimentací (nazývaná často jako *intuitivní*), měla především přínos pro odhalování některých sporných bodů, a měla povahu určitého básnického výzkumu, srkz který se surrealisté snažili pochopit smysl a princip lidské imaginace ve vztahu k životu. Druhá etapa (1927-1935) sebou nesla stigma spolupráce a ideologické identifikace některých členů skupiny s komunismem. Někdy je nazývána jako *politická*. Zde už se setkáváme s konceptem *vnitřního modelu* který má v podstatě vystihnout psychologický profil konkrétního tvůrce. Nás bude zajímat poválečný přerod českého<sup>1</sup> surrealismu do nového přístupu kritického přehodnocování smyslu vývoje moderního umění a smyslu tvorby ve vztahu k praktickému životu, reprezentuje pozdní teoretické dílo Karla Teiga, rozvedené pak do některých důsledků Vratislavem Effenbergerem. Ten je autorem velmi rozsáhlé teoretické práce, která je zatím z větší části pouze v rukopisech.<sup>2</sup> Karel Teige chápal surrealismus jako logické vyústění, či vyšší stadium poetismu, takže u nás dochází k odlišnému vývoji ve vztahu k dobové společenské situaci. Vratislav Effenberger plynule navazuje na Teigovu teoretickou práci, a v mnohém jí kriticky přehodnocuje, protože komplikovanost společenské situace po únoru 1948 ukázala některé ze surrealistických tezí jako nereálné. Celkově je Effenbergerův postoj možno popsat jako skepticismus vůči sociální ideologii jakéhokoliv typu. V roce 1969 vyšla v Mladé frontě jeho teoretická práce *Realita a poesie*. Ta je složená ze samostatných, ale tematicky navazujících přednášek a textů, které se pokouší postihnout smysl vývoje moderního umění interpretací jeho vývojové dynamiky, a problematizováním některých přístupů historie umění. Pro teoretické myšlení Vratislava Effenbergera je příznačné kritické přehodnocování smyslu surrealismu, a to zdánlivě paradoxním návratem k původním principům, a kritikou některých důsledků těchto principů. V průběhu šedesátých let si opakovaně kladl otázku, zda-li je ještě surrealismus smysluplný referenční rámec, zda má jeho funkce a role v kultuře své opodstatnění. To bylo provázáno průběžnou revizí ideologických východisek, zejména otázek psychického automatismu (šlo o období aktivit okruhu

<sup>1</sup> Mezi Francií a Československem fungovala v době aktivit českého surrealismu úzká spolupráce. Některá východiska obou skupin jsou identická. Rozdíly přišly zejména po válce.

<sup>2</sup> Doposud vyšel z Effenbergerovy tvorby jen zlomek. Kompletně bylo díky nakladatelství Torst vydáno jeho básnické dílo (dva rozsáhlé svazky *Básně 1 a 2*), a to v roce 2004 a v roce 2010. V plánu má Torst nadále vydávat jeho dílo, tedy divadelní hry, pseudoscénáře, a teoretické práce.

UDS, do kterého kromě Effenbergera patřili například Petr Král, či Stanislav Dvorský). Československý surrealismus si díky této revizi udržel výrazný sociokritický rozměr, který byl pak bohatě realizován v období normalizace, kdy už se surrealistických experimentací účastní Eva a Jan Švankmajerovi, Ludvík Šváb, nebo Albert Marenčin. Toto období zahrnuje výzkum “surrealistické fenomenologie imaginace”, jehož součástí byly například Švankmajerovy experimenty s hmatem (tzv. taktilní objekty).

Vzhledem k tomu, že (jak už jsem zdůraznil výše) autentická surrealistická tvorba musí splňovat určité podmínky, musíme uvést pár poznámek. Jedná se zejména o problémy metodologie tvorby a normativní estetiky. Tyto usměrňující podmínky v ve sféře teorie surrealismu neexistují, autor si je musí vytvořit sám, musí si vytvořit individuální sloh (viz druhá kapitola), který však bude mít dynamickou povahu a “nezatuhne” v prázdne formě. Ilustrujme to na surrealistickém malířství, které velmi zajímavě popisuje Jindřich Štyrský. Podstata a funkce surrealistického díla se ale vztahuje na všechny tvůrčí projevy, ať už mluvíme o literárním, výtvarném nebo fotografickém díle. Chtěl bych zde také naznačit, jak budu postupovat při uvádění konkrétních příkladů na jednotlivých dílech:

Na otázku formy a obsahu dívá se surrealismus dialekticky. Dnes, po epochálních objevech kubismu, je nám proti mysli celý ten fetišismus takzvané čisté malby a všechny ty problémy prostoru a jeho budování prostředky neiluzionistickými, problémy světla, problémy zrušení uzavřenosti těles, rozklad předmětu v jejich tvarové složky, přirozené obavy před deformací, atmosférou, iluzionismem, jako nečistými výtvarnými prostředky. Surrealistický malíř je nevypočitatelný ve výběru a užití tvárných prostředků. V surrealistickém malířství forma a obsah tvoří jednotu. V surrealistickém obraze stavba ani kompozice není nic samoúčelného jako v takzvané „čisté malbě“.<sup>3</sup>

Povaha autenticity je zde zřejmá. Nejde o způsob zpracování, ale o psychologickou přirozenost, která je pro každého autora specifická. Pokud nacházíme v surrealistických dílech různých autorů příbuzné projevy (erotismus, emoce jako strach,

---

<sup>3</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich: Surrealistické malířství, in: *Jindřich Štyrský – Texty*, Praha, Argo 2007, s. 129

noční děsy atd.), jedná se o antropologické konstanty, které jsou pro člověka jako živočišný druh typické, a jsou součástí jeho psychofyzického ustrojení.

Dovedeme si dobře představití surrealistického malíře, který maluje na pruh rozvíjejícího se plátna. Surrealistický malíř nekomponuje, poněvadž umělý řád konstrukce nahrazuje řádem, který vytváří sama spontaneita, jež je výsledkem dlouholeté stavby, již diriguje instinkt, jenž sbírá zkušenosti, aniž si to uvědomujeme.<sup>4</sup>

Zdánlivý sémiologický a estetický rozpor vyskytující se v konstatování funkce uměleckého díla jako prostředku a nikoliv cíle, popisuje František Dryje aluzí na pojetí estetické funkce u Jana Mukařovského: „Jak prozřetelná byla právě Bretonova denunciacie estetiky, dokumentuje – jistě bezděčně – Mukařovský, který v úvaze o surrealismu musí konstatovat nadbytečnost svého vlastního pojetí uměleckého díla jako znaku: „...surrealismus obrací zřetel, stejně v básnictví jako v malířství, nikoliv ke znaku, nýbrž k věci jím míněné; věc sama, ne znak, přejímá úkol symbolu zastupujícího věci jiné.“<sup>5</sup> Následuje Dryjeho tvrzení: „Ano, jakákoliv estetika obsahuje apriori chybu myšlení.“<sup>6</sup> Tato obezřetnost surrealismu, pokud jde o východiska normativní estetiky, je logická. Je však nutné si ujasnit použití pojmu *estetika*. Dryje zde má na mysli především normativní estetický plán tvorby, který není se surrealistickým principem v souvztažnosti. Domnívám se však, že pokus hlouběji porozumět povaze surrealistické symboliky může naopak pomoci vyhnout se (alespoň v určité míře) budoucím nedorozuměním, která pramení ze snahy interpretovat některé vnější a často třeba méně podstatné projevy surrealismu jako součást jakési “surrealistické” normativní estetiky. Effenberger mluví v tomto smyslu o tzv. *formové estetice*. V jeho pojetí jde o takové normativní tendence v estetice a teorii umění, které jsou z hlediska vývoje umělecké tvorby projevem stagnace a (použijeme-li Mukařovského terminologii) zbytnění estetické funkce. Jde tedy o ony výše zmíněné tendence, které vylučují například fungování surrealistického principu. Ludvík Šváb o tom píše:

<sup>4</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich: Surrealistické malířství, in: *Jindřich Štyrský – Texty*, Praha, Argo 2007, s. 129

<sup>5</sup> DRYJE, František: Tři úvahy o Manifestech surrealismu a o Arkánu 17, in: *Surrealismus není Umění*, Praha, Concordia, 2005 s. 10

<sup>6</sup> tamtéž

Jak jsem již nedávno napsal, domnívám se, že to, co charakterizuje jakoukoliv tvorbu jako surrealistickou, je především určitý přístup ke skutečnosti, na kterou svými prostředky specificky reaguje. Je to přístup kritický, vycházející z individuální zkušenosti, z níž nejsou vylučovány žádné z momentů prožívání, ať jsou to sny, touhy, infantilní vzpomínky, představy a vůbec vše, z čeho se skládá život ducha. Skutečnost se ovšem – v jisté, ale nezanedbatelné míře – mění, a musí se tedy nutně měnit i onen specifický způsob reagování na ni: proto vše, co se obecně pokládá za obecné rysy jakési surrealistické estetiky, je jen zobecněný obraz určité fáze surrealistické aktivity, jejíž autenticita propůjčuje tomuto obrazu svěžest a aktuálnost i v zcela jiných podmínkách, činí jej však neopakovatelným.<sup>7</sup>

Tuto *autenticitu* lze rozdělit do dvou rovin – roviny psychologické (čili autenticita tvorby) a roviny vnější, společensky komunikační (originalita uměleckého díla jako autonomního znaku). Není možné, aby jedna z těchto rovin existovala nezávisle na druhé. Sociokritický rozměr, který Effenberger považuje za klíčový, je v rámci formové estetiky nemožný, neboť snaha dodržovat kánon v díle již v momentu tvorby znemožní tento rozměr realizovat. Smysl skutečné tvorby má být podle Effenbergerova pojetí opačný.

V následující kapitole se budeme zabývat nejdříve pojetím autenticity tvorby a uměleckého díla u Vratislava Effenbergera. Toto pojetí se netýká pouze surrealistického ideologického plánu, ale zabývá se obecnými otázkami po smyslu umělecké tvorby. Tyto postoje nám poslouží jako východisko ke zmapování otázek surrealistické tvůrčí autenticity, které se pokusím popsat v kapitole třetí. Ve čtvrté kapitole se budeme věnovat specifické poválečné situaci u nás, a vztahu *autenticity tvorby* a vládnoucí moci, který už v roce 1936 velmi zajímavě pojímá Karel Teige v knížce *Jarmark umění*. Tato jeho marxistická analýza paradoxně získala nový rozměr po únorové revoluci v roce 1948. Situaci po komunistickém převratu budeme ilustrovat především na literárních dílech Vratislava Effenbergera, Zbyňka Havlíčka a Ludvíka Kundery. Zde je chápání autenticity mnohem více spojeno s kritickými funkcemi tvorby.

---

<sup>7</sup> ŠVÁB, Ludvík: Hic et nunc: surrealistická poesie II, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 9

## 2 POJETÍ TVŮRČÍ AUTENTICITY U VRATISLAVA EFFENBERGERA

Přestože Effenbergerovo pojetí umělecké tvorby víceméně z kritéria mentální, tvůrčí autenticity vychází, témata, která se k ní pojí, jsou velmi široká a je nutné se jim věnovat. Vzhledem k tomu, že východiskem pro teoretické pojetí tvorby je mu referenční rámec surrealismu, nelze zde hovořit o dodatečné estetické stylizaci uměleckého díla na základě normou daných pravidel, která je taktéž předmětem jeho kritiky (označuje tento jev jako *formová estetika*). Surrealismus Effenberger chápe jako kulturologický či filozofický rámec, jehož hlavním projevem sice jsou umělecké, v širším smyslu tvůrčí realizace, ale nejsou z principu jeho cílem, ale prostředkem. V surrealismu je pojem autenticity závislý na několika dalších pojmech a předpokladech, takže se jimi budu v dalších kapitolách zabývat, v průběhu výkladu bude postupně zřetelnější, proč Effenberger po celý život preferoval surrealismus jako stále životaschopný imaginativní a tvůrčí rámec, přestože princip autenticity nadřazuje smyslu surrealismu. Jeho obecné pojetí tvůrčí autenticity nám pomůže pochopit kritéria, které musí splňovat autenticky surrealistická tvorba.

V pozdním textu *Autenticita tvorby a módní trendy* z roku 1984 můžeme vidět nejen, jak Effenberger pojímá tvůrčí autenticitu jako takovou, ale také její vztahy s jinými projevy tvůrčího života. Rozlišuje dvě roviny tvůrčí autenticity. Tou první je schopnost osobitého tvůrčího projevu nějak ovlivňovat psychologicko společenský a kulturní rámec. Druhá rovina se týká individuálního slohu výrazných tvůrčích osobností. Tato rovina odpovídá principu autorské originality v surrealistickém pojetí. Autenticita obecně je v Effenbergerově chápání „protikladem epigonství a eklekticismu, je tedy pouze předpokladem každé významné tvorby, avšak vlastní významnost této tvorby spoluvytváří jen ve svazku s těmi funkcemi, které plní ve vývoji kolektivního vědomí.“<sup>8</sup> Zdůrazňuje, že „toto kolektivní vědomí nepředstavuje žádný hotový celek v jakémkoliv smyslu.“<sup>9</sup> Ideologická diferenciací „kolektivnímu vědomí ukládá hodnotovou orientaci a její kritéria, z nichž teprve tvůrčí autenticita získává svou

<sup>8</sup> EFFENBERGER, Vratislav: *Autenticita tvorby a módní trendy*, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 11

<sup>9</sup> tamtéž

funkčnost a významnost.<sup>10</sup> Tvůrčí autenticita je tedy funkční pouze ve vztahu k hodnotovému systému, z něž vyvstala. Tvůrčí aktivita, které je daný kulturní hodnotový systém cizí, v tomto systému přes svou nespornou případnou autenticitu nemůže zanechat stopy a vnitřně jej přetvářet. V textu najdeme ilustrující případy: „Nesporná autenticita mediální tvorby nebo exotických plastik zůstane dysfunkční v poměru k tvorbě založené na katolické ideologii nebo na propagačním realismu totalitních režimů, protože neodpovídá, případně odporuje jejich kritériím.“<sup>11</sup> Dialektičnost vztahu autenticity a dalších aspektů surrealistického pojetí tvorby bude zřetelnější ve třetí a čtvrté kapitole.

Druhá forma tvůrčí autenticity, které se Effenberger v tomto textu věnuje, je „individuální sloh vynikající tvůrčí osobnosti“. Ve své podstatě se jedná o autorskou originalitu. Je to ta vlastnost děl a tvůrčího přístupu, díky které rozpoznáme tvůrčí osobitost Leonarda da Vinci, stejně jako Salvadora Dalího nebo Pabla Picassa, a při určité míře vnímatelské zkušenosti jsme schopni je identifikovat jako díla daných autorů a ne jiných, a to i v případě setkání s epigonskou tvorbou. Ve vztahu k surrealismu je téma epigonství velmi zajímavé. Epigonská tvorba napodobující estetiku autentické tvorby surrealistů je často příčinou dezinterpretace smyslu surrealismu, a mylného chápání obsahových složek děl takových autorů jako „surrealistických“ na základě bizarních estetických projevů nacházejících se na plátně nebo v textu, které jsou převzaté z individuálního slohu autentických tvůrců. Jak už bylo řečeno, surrealistická tvorba vyvěrá z vnitřního modelu, který je u každého autora jedinečný, a proto ve výsledku mohou vzniknout velmi odlišná díla. Effenberger zdůrazňuje, že výrazná tvůrčí individualita se často ideologicky vyhraňuje vůči vládnoucímu systému a jeho hodnotám. Tak tomu bylo u uměleckých avantgard, které přijímaly opoziční ideologie. U italského futurismu to byl fašismus, v kapitalistických zemích, jako například ve Francii, nebo u nás tíhla umělecká avantgarda ke komunistické ideologii a marxistické a marx-leninské filosofii. Velmi složitá situace nastala u nás, protože naše vlastní zkušenost s komunistickou ideologií jasně ukázala, jak funguje vládnoucí moc ve vztahu vůči kritickému myšlení. Tímto tématem se ještě z marxistických pozic v

---

<sup>10</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Autenticita tvorby a módní trendy, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 11

<sup>11</sup> tamtéž

meziválečném období zabýval Karel Teige především v knize *Jarmark umění*. Přes některá jeho východiska daná dobovým kontextem, jde dodnes o důležitou analýzu vztahu tvorby a společenské poptávky, zejména poptávky trhu, a jejích rizik, která jsou s těmito vztahy umělce a společnosti spjata.

Originalitu tvorby (čili onu druhou rovinu tvůrčí autenticity) předpokládají určité psychické dispozice spojené s vlivem prostředí v ranném dětství. „V této souhře se mentální struktura utváří do typologicky odlišných mentalit ve škále od tektonické k atektonické, která předurčuje povahu tvůrčí autenticity, aniž by ji na jednom či druhém pólu snižovala.“<sup>12</sup> Následuje ilustrace těchto tezí u dvou výrazných osobností meziválečné české poezie – Vítězslava Nezvala a Františka Halase, jejichž tvůrčí autenticita je nesporná, přestože se jejich tvorba principiálně liší. Rozdíly totiž Effenberger nenachází v autenticitě, ale v ideologické koncepci, „která se u Nezvala vztahuje k meziválečné avantgardě, kdežto u tektonika Halase ke Krásnému písemnictví. Nezvalova tvůrčí lehkost a Halasova tvůrčí dřina jsou v psychologii jejich tvorby stejně autentické.“<sup>13</sup> Effenberger vždy preferoval atektonický typ tvůrčí činnosti, takže můžeme zřetelně vidět, že osobně preferuje Nezvalovu s nevědomím spjatou poezii (do roku 1937) a již méně je mu sympatická Halasova tradičnější a ke Krásnému písemnictví se obracející básnická forma, přestože jej bezpochyby respektuje. Zde už jde o osobní preference v chápání smyslu tvorby. Tady můžeme nalézt počátek specifčnosti surrealistického pojetí autenticity, které rozvedeme ve třetí kapitole. „Naproti tomu v ideologickém smyslu stoupenci halasovského ideálu Ošklivácké Krásky shlížejí s despektem na Nezvalovy povrchní harlekyniády, kdežto surrealisté se mohou užívat nudou nad Halasovými literárními pózami.“<sup>14</sup>

Effenberger si zde všímá zajímavé skutečnosti, která je o to důležitější, že byl na počátku padesátých let sám jejím svědkem, že totiž Halasova záliba v tradici a Nezvalova revoluční ideologie (kdysi spjatá s obdobím poetismu a surrealismu) nejsou vůbec měřítkem morálních kvalit. „Zatímco básnický revolucionář Nezval, jako už před ním Apollinaire, neobstojí před soudem umělecké, nebo jen občanské morálky, literát

<sup>12</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Autenticita tvorby a módní trendy, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 11

<sup>13</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Autenticita tvorby a módní trendy, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 11-12

<sup>14</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Autenticita tvorby a módní trendy, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 12



Halas, u něhož by se dala očekávat ideologická laxnost, konciliantnost, a tím i zkorumpovatelnost, dosahuje, zejména na samém konci života, pozoruhodně vysoké morální úrovně.<sup>15</sup> Přestože Effenberger zcela adekvátně klade v úvodu práce autenticitu jako protiklad epigonství a eklekticismu, všímá si i autenticity v rámci epigonské tvorby, v níž daní autoři nalézají „dost prostoru k uplatnění vlastních imaginativních postupů, víceméně odvozených“<sup>16</sup> (za příklad mu slouží jména tři generace od sebe vzdálená – Emil Filla a Pavel Řezníček<sup>17</sup>). Dále pokračuje: „K této formě subjektivní autenticity patří také vnější vlivy, promítající se do tvorby slohově vyhraněných umělců. Tak například u Nezvala nalezneme četné ohlasy a někdy téměř doslovné přepisy básníků, jimiž se obdivoval (Apollinaire, Breton, Eluárd, Péret, Dali aj.), aniž by tím byla trvaleji ohrožena vyhraněnost jeho slohu.“<sup>18</sup> Jak toto přejímání vnějších estetických projevů autentické tvorby v surrealismu funguje, můžeme vidět na Effenbergerových výhradách vůči poslední Nezvalově sbírce hlásící se k surrealismu, totiž *Absolutnímu hrobaři* (1938). U Nezvala je zde vidět ideologická rozpolcenost, a snaha formalisticky ji zakrývat imitací Daliovských fantasmagorií, které sice u původního autora nepůsobí křečovitě, ale u Nezvala ano. Podrobnou kritikou tohoto Nezvalova tvůrčího období se Effenberger zabývá v přednášce *Tragédie básníka Vítězslava Nezvala*, která je součástí systematické knihy textů a přednášek sjednocených do ucelené teoretické koncepce *Realita a poesie* (Mladá Fronta, Praha 1969). Tento rozpor, tedy konflikt osobitosti Nezvalovy, a snahy “obalit” výsledek atraktivní estetickou skořápkou, jíž ale není Nezval původcem (osobitost projevu Daliho), Effenberger popisuje takto:

Celý Nezvalův *Absolutní hrobař* je tíživou ozvenou Daliho poesie, Nezvalův duch je jí pohlcen jako v zajetí, které slibuje přístupy k nejostřesněji reálným formám konkrétní iracionality ale prozatím není ničím víc, než vězení pasivní receptivity. Nenalezneme-li na více než dvou stech stránkách, hemžících se typickými Daliho obrazy, příměry a slovními vazbami, jediný odkaz k původnímu zdroji této poesie, pak je tu ohrožena nejen sama básnická autenticita, ale vlastní smysl surrealistické činnosti. Surrealismus může akceptovat jen takové projevy, které rozšiřují a

<sup>15</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Autenticita tvorby a módní trendy, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 12

<sup>16</sup> tamtéž

<sup>17</sup>K Řezníčkově tvorbě se vymezoval velmi kriticky, označil jej za epigona Péreta. Tento Effenbergerův postoj vyústil v otevřený názorový konflikt a počátek Řezníčkovy striktní “solitérnosti”.

<sup>18</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Autenticita tvorby a módní trendy, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 12

prohlubují jeho zkoumání, neboť jen takové je možné považovat za svobodné. Všechny ostatní odsuzuje do galerií “surrealistické estetiky”, s ním ovšem nechce mít nic společného.<sup>19</sup>

Na této pasáži můžeme zřetelně vidět povahu rozporu, který se v interpretaci smyslu surrealistické činnosti nese od počátku jeho vzniku. Je mylně chápán jako umělecký žánr, přestože jde především o kontext, jakým se přistupuje k lidské imaginaci a smyslu umělecké tvorby jako takové. Surrealismus se hlásí k některým romantikům jako svým předchůdcům, jeho ideologické hodnoty jsou orientovány na protest vůči moci a morálním a uměleckým normám. Stojí v opozici vůči konformním mocenským a společenským systémům. Nejde mu o tvar či styl, ale o pohyby myšlení a emocionálního života, o jejich eruptivnost. Smysl tvorby je zaměřen na spontaneitu, a na vyjadřování psychického života. Surrealista tvoří z vnitřního pnutí, nikoliv za účelem dílo prodávat a žít se takovou tvorbou.

Effenberger své teze zastřešuje touto větou: „Tvůrčí autenticita v původním smyslu předpokládá silnou a výraznou tvůrčí individualitu, která má dost odvahy vydat se po svých cestách a zároveň dost vzdělání a inteligence, aby neobjevovala Ameriku.“<sup>20</sup> Pokračuje ale dál a ke slovu přichází surrealistická východiska. Toto je klíčové tvrzení, od kterého se bude odvíjet další zkoumání: „To platí i o tvorbě podstatně inspirované psychickým automatismem, neboť teprve v průsečíku nevědomé inspirace a vědomé konfrontace tvorby se soudobými psychosociálními podmínkami se může uplatnit princip objevu jako základu intersubjektivní komunikace.“<sup>21</sup> Psychický automatismus zde tedy (jak bude rozvedeno později) není chápán jako normativní kritérium surrealistické tvorby, ale obecná tvůrčí motivace, která nemusí být nutně vázaná na referenční rámec surrealismu. Tato Effenbergerova formulace už také odráží kritickou revizi, která se v diskuzích surrealistů objevuje nejpozději od roku 1927, kdy jich mnoho vstupuje do Komunistické strany Francie a v roce 1929 se projevuje na reformulacích některých východisek v Bretonově Druhém manifestu surrealismu. Vztahu psychického automatismu, vědomé intervence tvůrčí aktivity a autenticity, se budu věnovat v následující kapitole.

<sup>19</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Tragédie básníka Nezvala, in: *Realita a poesie*, Praha, Mladá fronta, 1969, s. 259

<sup>20</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Autenticita tvorby a módní trendy, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 12

<sup>21</sup> tamtéž

Text *Autenticita tvorby a módní trendy* směřuje ke kritice stavu kultury v době éry normalizace, a zahrnuje i dobu osmdesátých let. Vzhledem k pnutí, které logicky vzniká mezi tvůrčí individualitou a vládnoucí mocí (zejména v totalitních režimech), dochází často k pohlcování této individuality uniformitou, která je ideologicky „nezávadná“ a koherentní s vládnoucím systémem. To souvisí s vysokou mírou formalistických tendencí v kultuře a zánikem kritické diferenciaci tvůrčí činnosti vůči veřejnému životu. Pokud je vládnoucí moc vůči kritickému tvůrčímu konání represivní, dochází k vyprázdněnosti „povolených“ uměleckých přístupů, protože ty nesmí být vůči vládnoucímu systému v rozporu. Tak tomu je alespoň v totalitním režimu. Dnes je situace odlišná, kritické hlasy mají mnohem větší váhu, ale musí vynaložit více energie, aby byly slyšeny. Za totalitních vlád se zintenzivňuje spolupráce tvůrčích individualit, a právě v opozici vůči represi se může na čas setřít ideologická rozpornost. Tvůrčí výkonnost a kreativita se v době represe paradoxně zvyšuje. Benevolence kapitalismu může mít občas naopak za následek ideologické tápání někdejších individualit, které v prostoru volného uměleckého trhu přizpůsobují svou tvorbu poptávce. Effenberger konstatuje v textu soudobý stav takto:

Tento rozklad, který je dílem hypertrofie prázdných technických forem a s ní spjatého úpadku vzdělání, vyčerpává kapacitu lidského ducha konzumní gymnastikou do stavu trpné letargie, potlačující prostor pro náročnější intelektuální a imaginativní výkony, a tím i pro kritické diferenciacní vědomí, z něhož vzniká tvůrčí individualita a její objevitelský princip. Odtud pak se otevírá volné pole machinacím uměleckého trhu, nastolujícím na místo tvůrčí individuality a skutečného novátorství módní trendy sycené z minulých avantgardních výbojů, zredukovaných eklektismem formové estetiky do plausibilních dekorací.<sup>22</sup>

Kritika tehdejšího stavu není nějakým zoufáním si nad vlastní situací. Surrealisté stáli za doby minulého režimu i mimo disidentské aktivity. Považovali jí také za určitý druh angažovanosti, která neodpovídá kritickému skepticismu surrealistického postoje vůči mocenským ideologiím. Na pozadí tohoto postoje můžeme vidět i nadále orientaci k některým aspektům marxistické filozofie. Surrealisté zůstávali nadále kritičtí nejen ke komunistickému totalitnímu režimu, ale i vůči letargii, kterou v oblasti uměleckého trhu vyvolává nabídka a poptávka kapitalistického ekonomického systému, protože

---

<sup>22</sup> EFFENBERGER, Vratislav: *Autenticita tvorby a módní trendy*, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 12

konkrétní umělec snáze v takovém systému uspěje s tvorbou jaksi „na zakázku“, než s psychologicky autentickým projevem. Tato souvztažnost trhu a tvorby je samozřejmě relativní a záleží na konkrétním autorovi, jak se k moci, či pohybu trhu bude stavět. Dílo úspěšného umělce pak může budít dojem, že vytváří jen jakousi dekorativní nadstavbu nad rámec běžného života společnosti, a jakkoliv může být tento dojem pouhou slupkou, která zastírá hlubší roviny tvůrčího sdělení, tato sdělení v daném kulturním kontextu jednoduše není možné vnímat, protože jsou „zakryta“ uspokojením poptávky. Tento mechanismus lze najít v obdobných formách jak u totalitních režimů, kde je ideologická represe mnohem silnější, tak v demokratickém zřízení se silnou mírou vlivu korporativního kapitalistického ekonomického přístupu. Effenberger oba tyto společensko-ekonomické mechanismy sdružuje pod pojem „konzumní ideologie“. Zdůrazňuje ale, že konzumní ideologie „není sto zprovodit ze světa aktivitu a přirozenou funkčnost duševních sil člověka, třebaže mohou být dočasně utlumeny či zdeptány nerovnoměrným vývojem různých složek lidských dějin.“<sup>23</sup> Stav, který Effenberger popisuje, zdaleka není vázán na jeden konkrétní ideologický systém, ale je příznačný pro masovou průmyslovou kulturu obecně. Text ukončuje konstatování a shrnutí: „S touto mentální a tvůrčí individualitou, která je vtělena do základů lidské činnosti a představuje její energetický zdroj i inspirační faktor, je spjat pojem autenticity jako její kvalitativní prvek.“<sup>24</sup>

Effenbergerův text *Autenticita tvorby a módní trendy* bude sloužit jako výchozí nástin témat, která s tvůrčí autenticitou v pojetí poválečného českého surrealismu úzce souvisí. Text zkoumá podmínky autentické tvorby obecně, ve vztahu k surrealistickému ideologickému rámci je ale důležitý především princip psychického automatismu a princip konkrétní iracionality, které nastíním v další kapitole. Ta bude mít za cíl poukázat nejen na smysl těchto principů v tvorbě surrealistů, ale také na roli tohoto principu během interpretace, která je pro surrealisty taktéž **tvůrčím aktem**, přestože jeho výsledkem není „dílo“, ale proces - dialektická komunikace vnímatele a díla. Důležitým předpokladem tvůrčí autenticity a faktorem, který jí ovlivňuje, je ideologická pozice vůči vládnoucí moci a vztah dané tvůrčí individuality k vládnoucímu

---

<sup>23</sup> EFFENBERGER, Vratislav: *Autenticita tvorby a módní trendy*, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 12

<sup>24</sup> tamtéž

estetickému systému a vkusu. Takže zatímco principy psychického automatismu a konkrétní iracionality zastávají roli tvůrčího se týkají autorovi tvorby a komunikace autora a vnímatele, vztah takovéto tvorby a moci je orientován do sociálního a psychologického rámce konkrétní kultury. Toto téma bude předmětem čtvrté kapitoly, která zdůrazní specifika českého poválečného surrealismu, nuceného ustoupit do ilegality po nástupu komunismu.

### 3 PSYCHICKÝ AUTOMATISMUS A KONKRÉTNÍ IRACIONALITA JAKO PŘEDPOKLADY AUTENTICITY V SURREALISMU

Základní východisko ke zkoumání povahy autenticity tvorby v surrealismu, tedy koncepce *psychického automatismu*, bylo formulováno již v první etapě André Bretonem. V prvním manifestu Breton definuje surrealismus takto:

SURREALISMUS, podst. jm. r. m. Čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať ústně, nebo jakýmkoliv jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoliv zřetel estetický nebo morální.

ENCYKL. *Filos.* Surrealismus je založen na víře ve vyšší realitu určitých forem asociací až do jeho doby opomíjených, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Směřuje k definitivní likvidaci všech ostatních psychických mechanismů a k zaujetí jejich místa při řešení hlavních problémů života.<sup>25</sup>

Je patrné, v jaké situaci se tento směr nachází v době svého vzniku. Ona eruptivní tvůrčí atmosféra, která motivuje k surrealismu se hlásící autory k experimentacím s různými psychickými procesy (například mediumní techniky Roberta Desnosa, nebo hra s významy Benjamina Péreta), je typická pro avantgardní myšlení a jeho snahu *přetvářet* praktickou životní realitu. Důležitá je ona víra ve “vyšší realitu určitých forem asociací”, neboť ona stojí na počátku surrealistického chápání interpretace jako tvorby, která je realizována skrze princip konkrétní iracionality. Poezie se pro Bretona stává mnohem širším pojmem, už nemá pouze hodnotu literárního druhu, a určitého estetického a sémiologického systému. Jde o obecnou schopnost uplatňovat vlastní imaginaci:

Člověk míní a jen on sám také mění. Záleží jen na něm, aby si cele patřil, to znamená aby uchovával v anarchickém stavu každý m dnem hrozivější tlupy svých tužeb. Poesie ho tomu učí. Ta v sobě chová dokonalé odškodnění za všechny trampoty, které snášíme. Může být také příkazovatelkou, pokud jen jsme účinkem nějakého méně intimního zklamání dovedeni k tomu, abychom jí pojímali tragicky. Kéž přijde čas, kdy nadekretuje konec peněz a sama bude lámat pro

<sup>25</sup> BRETON, André: Manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*, Praha, Herrmann a synové, 2005, s. 39

zemi chléb nebes! Budou tu ještě shromáždění na veřejných prostranstvích a *hnutí*, o nichž jste nedoufali, že se na nich budete podílet. Sbohem absurdnímu vytřídování, snům rozvíjeným v propasti, rivalitám, dlouhým trpělivostem, prchavému sledu období, umělému řádu idejí, zábradlí chránícímu před nebezpečím, času, který je všemu vyměřen! Ať si jen člověk dá tu námahu, aby poesii *praktikoval*.<sup>26</sup>

To, co z této éry nezaniklo, a v surrealismu přetvárá dodnes, je důraz na chápání tvorby jako neuzavřeného procesu, který se neustále proměňuje. To mu umožňuje spontaneitu a hru, neboť dokáží nalézat stále nové druhy asociací. Tato zdánlivá "bezbráha", která bývá surrealismu vytýkána je jen určitý způsob "dívání se" kolem sebe tvůrčím způsobem. Důležitý je pro první etapu surrealismu společenský přesah, který v této fázi nemá daleko k anarchismu. Od dadaismu se ale liší pozitivním náhledem na budoucí vývoj a na vlastní společenskou odpovědnost. Tam, kde je pro dadaismus primární destrukce v celém kulturním rozsahu, surrealismus se hlásí k předchůdcům (dekadence, částečně romantismus), kteří dokázali skutečnost svou tvorbou přetvářet. S druhým manifestem se už situace surrealismu poněkud mění:

Přes osobní chování lidí, kteří se hlásili či hlásí k surrealismu, se nakonec ukáže, že surrealismus se snažil víc než cokoliv jiného vyvolat v intelektuální i morální rovině co nejjobecnější a nejzávažnější *krizi vědomí* a že jedině dosažení, či nedosažení toho cíle rozhodne o jeho úspěchu či historickém selhání.<sup>27</sup>

Zde uvedená *krize vědomí* je sociálně ideologický stav kultury a myšlení člověka, který čelí znejistění smysluplnosti vlastních životních hodnot a stereotypů. Smyslem surrealismu byl, a je, právě onen zneklidňující účinek, který osvobozuje myšlení ze zaběhlých návyků, a umožňuje mu podívat se na sebe a své myšlení jaksí „zvenku“.<sup>28</sup> Tuto funkci naplňuje právě konkrétní iracionalita. Jak už bylo řečeno v první kapitole, jde o princip, který umožňuje nacházet nové významové vztahy mezi pojmy, a to relativizováním jejich racionální souvztažnosti. Tento princip nestojí někde mimo

<sup>26</sup> BRETON, André, Manifest surrealismu in: *Manifesty surrealismu*, Praha, Herrmann a synové, 2005, s. 29-30

<sup>27</sup> BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*, Praha, Herrmann a synové, 2005, s. 78

<sup>28</sup> Analogii k tomuto procesu by bylo možné najít například u některých druhů meditace, ale to je pouze mé osobní vypořádání.

skutečnost, ale je přirozenou součástí vztahu psychologického světa vnímajícího jedince, a kauzální, pojmově uchopitelné reality. Skutečnost nás jakoby v momentu prožívání díla přesvědčuje, že se takto doopravdy chová. A právě onen iracionální “útok” na kauzální vztahy v realitě samé způsobuje onu *krizi vědomí*, o které mluví André Breton v *Druhém manifestu surrealismu*. V době kdy manifest vyšel, narůstají konflikty pramenící z politické angažovanosti některých surrealistů, a odlišných pohledů na principy surrealismu, včetně psychického automatismu. Tyto konflikty vrcholily v roce 1929 protibretonovským pamfletem *Mrtvola*. Breton se v *Druhém manifestu surrealismu* vyjadřuje k morálním aspektům surrealistické činnosti takto:

Co mohou od surrealistické zkušenosti očekávat lidé, kterým tak či onak záleží na jejich postavení ve společnosti? Na onom mentálním místě, odkud lze podnikat jedině osobní, nebezpečný, leč podle našeho názoru přenáherný průzkum, nelze přisuzovat sebemenší důležitost právě tak přicházejícím jako odcházejícím krokům, kde už ze zásady není surrealismu dopřáno sluchu. Nechceme, aby byl surrealismus vydán na milost a nemilost náladě toho nebo onoho člověka; jestliže surrealismus tvrdí, že dokáže vlastními metodami vyrvat myšlení ze stále neúprosnějšího zotročení, vrátit je na cestu plného porozumění, navrátit mu počáteční čistotu, pak to samo o sobě stačí, aby byl posuzován podle toho, co učinil a co mu ještě zbývá učinit, má-li splnit svůj slib.<sup>29</sup>

Tvorba je tedy projevem, realizací těchto snah „osvobodit myšlení“. Jedná velmi zřetelně o morální postoj spojený s opozicí proti celospolečensky přijímaným normám. Tento prvek surrealistického myšlení pokračuje v odkazu romantismu. Jde o to, skrze poezii a tvorbu porozumět tomuto pohybu myšlení a tomu, co jej omezuje, narušovat sociální a životní stereotypy tvorbou. Breton se vymezoval vůči tendencím členů skupiny jít na ruku poptávce, právě tím, že tvorba a morálka jsou v dialektickém vztahu. Jedna z konstant surrealistického pojetí autentické tvorby leží právě tady.

Cesta československé meziválečné avantgardy k surrealismu byla pozvolná, protože poetismus měl k surrealismu poměrně blízko, alespoň v tom společensky transformačním smyslu a levicové názorové orientace. Zastával u nás podobnou společenskou úlohu, jako ve surrealismu ve Francii. Skupina československých

<sup>29</sup> BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*, Praha, Herrmann a synové, 2005, s. 79



surrealistů se zde ustavuje až v roce 1934, deset let po vydání Bretonova prvního manifestu. Karel Teige se nejprve vymezoval vůči údajné pasivitě psychického automatismu. Jeho názor, že princip psychického automatismu je protichůdný vědomé tvorbě, byl důsledkem jeho konstruktivistického metodologického založení. V druhé knize *O humoru, klaunech a dadaistech – Svět který voní*, se Teige z pozic poetismu obrací k historickým kořenům avantgardního myšlení a tvorby:

Ono úsilí o uvolnění formy a emancipaci poesie datuje se od **romantismu**: osvobozujíc formu, vrací poesii její vlastní rodné funkci být svrchovanou a svobodnou tvorbou, elementární tvorbou, poiesis, a potěšením senzibility, nikoliv zveršováním didaktických obsahů. Point de départ osvobození poesie byl romantismus, a v dadaismu je ještě mnoho romantických krvinek; třebaže nová koncepce ryzí, čisté svobodné a stoprocentní poesie (poetismus) je neromantická a vznikla z vědecké metody na konstruktivním základě, podmíněná všemi vymoženostmi novodobých nauk i technik, jak je to nejnázorněji patrné na poetické a poetistické nové kinografii, je přece důsledkem revoluce romantismu.<sup>30</sup>

Na jedné straně zde máme deklaraci vědeckého a konstruktivního přístupu k tvorbě, na straně druhé atektonismus romantických postojů, který dadaismu a surrealismu přinesl taktéž potřebu avantgardní, potřebu přetvářet svět. Ještě víc je to vidět v Teigově textu *Surrealistická revoluce*. Slova chvály vznášejí směrem k surrealistickému nonkomformismu a jeho pojetí revolty. Kritický je však k surrealistickému pojetí tvorby a umění. Automatismus vnímá jako prvotní inspiraci k tvorbě, kterou chápe jako “vyvinutí oněch chemických kalorií, jež z uhlí tvoří dýmáky a z podvědomých reflexů, záchvěvů a symbolů konstruovanou báseň”<sup>31</sup>. Tento názor plyne z konstruktivistického chápání tvorby jako vědomého aktu. Je ale námitkou vůči něčemu, čím surrealismus nikdy nebyl, totiž pasivní odevzdaností podvědomým tvůrčím silám. “Ano, úloha básníka a tvůrce není a nemůže být trpná, nýbrž činná: báseň jest, chcete-li podvědomě inspirována, ale nadvědomě konstruována.”<sup>32</sup> Podle něj “Snový stav není stavem tvůrčím. Nejen proto, že sen není pravým obrazem podvědomého života myšlenky: i kdyby byl, nebyl by jeho záznam a přepis básnickým

<sup>30</sup> TEIGE, Karel: Od romantismu k dadaismu, in: *Svět, který voní*, Praha, Akropolis, 2004, s. 12

<sup>31</sup> TEIGE, Karel: Surrealistická revoluce, in: *Svět, který voní*, Praha, Akropolis, 2004, s. 171

<sup>32</sup> tamtéž

dílem. Reprodukce snu není básní, která by nás mohla esteticky dojímat.”<sup>33</sup> Tento postoj je příznačný pro jeho konstruktivistickou metodologickou orientaci a plyne pouze z pojmového nedorozumění. Surrealistická tvorba byla pochopitelně výsledkem aktivních tvůrčích sil, jež byly ale vyvíjeny v komunikaci s podvědomím prostřednictvím psychického automatismu. Jeho náhled na tvorbu tedy prakticky odpovídá Bretonově koncepci vnitřního modelu, která vzniká zhruba ve stejné době (tedy 1928). Teige se zhruba v době založení *Surrealistické skupiny v Československu* postupně přiklání k akceptování principu psychického automatismu, a to zdůrazněním jeho funkce jako určité přirozené úrovně myšlení, která je jen zdrojem následující tvůrčí aktivity. Intuitivně se tak přibližuje ke tvůrčímu myšlení surrealismu. Formuluje dva aspekty surrealistické tvorby, dvě roviny automatického utváření díla. Tím jedním je *automatismus vize*. Jde o takový imaginativní proces, který dává vzniknout konkrétní hotové představě (například snového výjevu, konkrétně iracionální zpracování vztahů mezi pojmy a pod.). Tato vize je pak napsána, namalována (Josef Istler, Václav Švankmajer atd.). Je již předem hotová, umělec jí zaznamená skrze dílo. *Automatismus vytváření* je takový imaginativní proces, který se proměňuje v průběhu tvorby. Umělec dopředu přesně neví, jak bude jeho dílo vypadat, a možné významy, které bude schopno sdělovat, může jen odhadovat (Mikuláš Medek, Václav Tikal, Vratislav Effenberger) Zdánlivě by se toto dalo chápat jako abstrakce, ale zdůrazněme, že surrealisté chápou jakoukoliv imaginaci jako konkrétní, a tedy i výtvarné projevy jako je abstraktní malba, jsou jen určitou formou konkretizace psychologického modelu.

Vratislav Effenberger na Teiga navazuje kritickým přehodnocováním jednak funkce psychického automatismu, jednak smyslu surrealistické činnosti ve vztahu ke společenskému stavu:

*V Automatickém poselství* Breton připouští, že dějiny automatického psaní v surrealismu byly dějinami ustavičných nezdarů. Jak zajistit homogenitu a zabránit homogenitě základních částí vnitřní řeči? V postupné transformaci verbo-motorického automatismu ve verbo-auditivní se uplatňuje řada protikladných jevů, zdůrazňujících v mnohem větší míře svou dialektickou povahu než nutnost svého smíření, v němž by měly být inspirativní možnosti mediálních stavů přesunuty

<sup>33</sup> TEIGE, Karel: *Surréalistická revoluce*, in: *Svět, který voní*, Praha, Akropolis, 2004, s. 170

na jinou psychologicky méně disociující základnu, než na jaké se odedávna projevoval spiritismus. Od původního odhodlání spatřovat v psychickém automatismu dosud neznámou oblast, v níž bude konečně odhalen mechanismus invence a básnické myšlenky, postupná zpřesňování přiváděla Bretona ke kritičtějším a střízlivějším úvahám o funkčním významu této strhující síly.<sup>34</sup>

Jestliže je vůbec možné pokládat automatismus za metodu (metody automatického psaní nebo mediálních stavů neměly být ničím víc, než jen naznačením některých cest, jimiž se psychický automatismus projevuje), pak byl především prostředkem k rozvíjení mechanismu inspirace, jehož fungování věnoval surrealismus největší pozornost. Z tohoto hlediska je samozřejmé, že hodnota sdělení nespočívá v inspiraci, nýbrž v tom, co rozvíjí, co je schopna probudit a rozvíjet.<sup>35</sup>

V těchto pasážích z Effenbergerova textu *Podstata surrealismu* se kromě poukazu na Bretonovo přehodnocování odráží onen kritický postoj, a především snaha zdůraznit původní, a často opomíjená fakta, vedoucí tak u mnoha historiků umění k nedorozuměním a zploštělé interpretaci smyslu psychického automatismu. Je nasnadě, že otázka inspirace je jen dílčím aspektem tvorby. Surrealistu bude zájmat, co se skrze automatickou tvorbu může dozvědět o svém prožívání reality. Bude jej zajímat jak skrze to, co objevil, komunikovat. Nebude se zabývat tím, jak svůj objev “otesá”. Effenbergerův přínos spočívá hlavně ve zdůraznění kritických funkcí tvorby. Ukazuje, že dobová společenská realita v podstatě nepotřebuje příliš radikálně narušovat, aby vyjevila svou absurdní podstatu. Prostým popisem ideologických konstrukcí socialistického realismu nebo zachycováním procesu každodenního života umí (například skrze pseudoscénáře, ale i v poezii) posouvat zdánlivě samozřejmé ideologické konstrukce do pozice, kdy bezděčně vyjevují svou absurditu. Tyto konstrukce se po aplikaci konkrétní iracionality ocitají v pozici, kdy je zjevné, že nemohou plnit ty funkce, které navenek plnit mají (zejména různé formy dogmat a myšlenkových a společenských stereotypů). Effenberger zde zdůrazňuje *kritickou* funkci konkrétní iracionality. Míjí tím právě její roli při “detekci” projevů absurdity společenského života. Zdůrazňuje úlohu dadaismu a surrealismu právě v jejich neustálém realizování absurdních a iracionálních funkcí tvorby jako takové.

<sup>34</sup> EFFENBERGER, Vratislav, Podstata surrealismu, in: *Realita a poesie*, Praha, Mladá fronta, 1969, s. 81

<sup>35</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Podstata surrealismu, in: *Realita a poesie*, Praha, Mladá fronta, 1969, s. 81-82

V umění, které je nejčastěji pojímáno jako esteticky vyčleněná, třeba citlivě reagující sféra společenských dějin, kde i alogické jevy a vztahy nalézají svůj logický koncept – a to zejména v oblasti fantasijní a irealistické tvorby -, neprojevují se absurdní a iracionální asociace jako čirý nesmysl, nýbrž jako výrazná imaginativní zkratka, jako krátké spojení mezi dvěma vzdálenými jevy, vydávající zvláštní zář (André Breton). Tato imaginativní metamorfosa, jejíž vzhled je v prvním okamžiku zcela iracionální nebo nesmyslný, může však působit jako metamorfosa jen tehdy, jestliže je sdělitelná, to znamená, jestliže je schopna plnit jistou symbolickou funkci.<sup>36</sup>

Tato symbolická funkce metamorfózy jako projevu psychického automatismu nás přivádí k otázkám interpretace. Metamorfóza je v Effenbergerově pojetí způsob práce s latentní symbolikou v díle. Tím, že v díle zobrazujeme určité jevy, dáváme jim prostor, aby se “obalily” psychikou vnímatele. Autor sám si nemůže být vědom všech možných obsahů, které do díla dává. Smyslem interpretace zde není identifikovat autorský záměr (který tvoří v surrealismu vždy menšinu možných významů, které může dílo v důsledku obsahovat), ale neukončený proces, dialektický vztah díla a vnímatele. Z pozic konkrétní iracionality, a za pomoci nacházení metamorfóz lze interpretovat jakýkoliv jev (titulek v novinách, skrvnu na zdi, událost apod.), nejen dílo.

Odlišnost pojmu *metamorfóza* staví Effenberger vedle tradičního chápání pojmu *metafora*. Většina teoretiků a historiků umění operuje dodnes s pojmem surrealistická metafora. Tento pojem však v sobě nese riziko špatné interpretace. Metafora je přenášení významu na základě podobnosti. Metamorfóza je nositelem symbolického sdělení, které je mnohočetné, a vždy záleží na psychologickém nastavení vnímatele, jaké významy bude v symbolice metamorfózy nacházet. Například Nezvalova poezie je výrazně metaforická. Pokud jí srovnáme s Péretovou poezií, jde o něco jiného, ta je postavená na relativizaci pojmového aparátu a hře se slovy, je tedy naopak “metamorfická”.<sup>37</sup>

Toto chápání reprezentuje fakt, že takový způsob tvorby (čili vysoká míra spontaneity, pozorování pohybu vlastního myšlení) sám o sobě vyvěrá z nevědomí, a

<sup>36</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Absurdnost a iracionalita v umění, in: *Realita a poesie*, Praha, Mladá Fronta, 1969, s. 18

<sup>37</sup> Je příznačné, že Nezvalovy překlady Péretových básní jsou poměrně nekvalitní, až “říkankovité”, právě kvůli Nezvalově tendenci používat metafory.

vědomá část naší tvůrčí účasti tvoří menšinu všech možných významů.<sup>38</sup> Lze to uvést na mnoha příkladech lidí, kteří jsou dotazováni na dojmy ze surrealistických výstav. Často na ně tvorba působí depresivně, děsí je, popřípadě znepokojuje. Je to proto, že umělecké dílo jaksi „rezonuje“ s psychologickým aparátem konkrétního člověka. Naše psychologické uzpůsobení předurčuje určitý způsob vnímání těchto děl. Smysl metamorfózy spočívá právě v přirozené latentní symbolice analogií (zobrazených básni, vyfotografovaných, nebo namalovaných na obraze), která onu tvůrčí interpretaci umožňuje. Velmi silně je to vidět na surrealistické fotografii šedesátých let (Emila Medková, Alois Nožička, Jiří Sever), i na klasikovi české surrealistické fotografie Jindřichu Štyrském. Podle Petra Krále princip analogie “Není jen obrazným vztahem mezi básnickým dílem (nebo jeho částí) a odpovídající skutečným jevům; spočívá v samé podstatě metamorfózy, tím spíše právě ve fotografii, která může na obraznost působit *jen* tehdy, zbaví-li nejkonkrétnější objekty konvenční totožnosti a dá-li jim tak schopnost zrcadlit odlehlé – analogické – významy.” Tento princip je neměnný a plně závislý na subjektivním prožívání autora fotografického díla. Velkou úlohu hraje v tomto směru též název fotografického díla, který je “otiskem” fotografa tvůrčího subjektu. Ze současných autorů bych vytknul Bruno Solaříka, zejména jeho fotografie gryfů na budovách, soch a památníků z neobvyklých perspektiv. Jeho glosa *Oblíbené náměty řidiče kamionu* dokládá z dalších hledisek výše popsany princip, který je obecný, ale jak jsem řekl, fotografie je schopná ho ilustrovat nejtransparentněji:

V příkrém rozporu se všeobecnou pověrou ohledně závislosti surrealistické sémiotiky na jakémsi petrifikovaném psychoanalytickém snáři konstatujeme, pokud jde o symbolický význam objektu, že surrealisté nikdy nepovažovali za své hlavní poslání poukazovat na ony obecně platné symboly, tedy například na to, že umyvadlo se podobá ženskému pohlaví a penis zase kandelábru: nikoli, toho si i bez surrealistů všimli jak anonymní autoři lidových písní, tak třeba humorista Hašek, prostitutka Mutzenbacherová či právě profesor Freud. A surrealisté nepopírali, že tomu tak je, ani se netvářili, že na to přišli jako první.<sup>39</sup>

Tot' ona zploštělost interpretačních modelů, na něž jsme poukázali výše. Podle

<sup>38</sup> Jan Švankmajer uvádí až osmdesát procent nevědomé podstaty tvorby a pouze dvacet procent vědomé intervence. Touto otázkou se nebudu zabývat neboť by vyžadovala experimentální výzkum. Je jasné, že jiný bude tento poměr v klasicistní normativní estetice, a jiný v romantické atektonické tvorbě.

<sup>39</sup> SOLAŘÍK, Bruno: *Oblíbené náměty řidiče kamionu*, in: *Analogon*, 2010, č. 62, s. 20

Solařika je v kultuře všeobecně závazně chápaný princip **alegorie** oním spouštěčem „zploštělé“ interpretace surrealistické symboliky: „... polonahá žena s praporem v ruce nezbytně symbolizuje revoluci, svobodu, státnost atp. Kdyby ji někdo prohlásil třeba za symbol předehty pohlavního styku, se zlou by se potázal.“<sup>40</sup> „Proto surrealisté, kteří zde postupují vyloženě proti proudu obecného společenského úzu, zdůrazňují především onu mnohoznačnost vycházející ze subjektivní, jedinečné interpretace objektu. A to v ostré opozici vůči aprioristickému schematismu, upřednostňujícímu soud před empirií.“

Solařikův „demystifikační“ text *Po srsti* popisuje tento rozpor ilustrací toho, jak se Šalda a Teige vyrovnávali s psychickým automatismem. „Šalda napsal, že surrealistické básnění je „hygienou druhu příliš soukromého, než aby tu bylo možno ještě mluvit o tvorbě“; „tvorba jest akt uvědomělosti“.<sup>41</sup> Solařik poukazuje na Šaldovu kritiku Nezvalova Skleněného haveloku, který označuje jako tvorbu afektivní, ale pasivní, přirovnává jí k mdlobě nebo spánku. Psychický automatismus, jakožto metodu, která umožnila vznik těchto básní, považuje za „surrealistický bluff“:

Ke svému tvrzení, že Nezval „uvádí do poezie nezpracované suroviny“, dodává Šalda, že tzv. automatické texty jsou „surrealistický bluff“ a sebeklam, ženoucí se za chimérou bezprostřednosti, což prý namísto lepšího přepisu duševního života činí z daného autora obět' „duševní pěny, lenivosti a ospalosti“; je to básnické pohodlí, básnické zápečí, župan, trepky a dlouhá fajfka,“ přičemž „Takových „básní“ je možno udělat bez zvláštního důmyslu kopu za den a jednu je možno přidat nádavkem.“<sup>42</sup>

Zde můžeme naléz jakousi sumarizovanou esenci nedorozumění, které znemožňuje pochopit roli autenticity v surrealistickém referenčním rámci. Šalda si vyložil povahu psychického automatismu jako verbálního neřízeného toku, Teige jej správně chápal jako určitý projev psychického života oproštěný od cenzury psychologických a sociálních návyků. Oba ale špatně interpretovali smysl takové aplikace v rámci uměleckých aktivit surrealismu:

<sup>40</sup> SOLAŘÍK, Bruno: Oblíbené náměty řidiče kamionu, in: *Analogon*, 2010, č. 62, s. 20

<sup>41</sup> SOLAŘÍK, Bruno: Po srsti – Šalda, Teige, Nezval, Breton a psychický automatismus, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 26

<sup>42</sup> tamtéž

Šalda a Teige, jak jsme viděli, ostře kritizují fakt, že surrealisty vyzdvihovaný způsob tvorby je jen *pasivním* přepisem nevědomých podnětů, tedy aktem konaným bez vědomé konstrukce, kterou dokáže vybudovat aktivní, uvážlivá tvůrčí vůle. V surrealistickém využití podnětů psychického automatismu se skutečně klade důraz na jejich samovolnost. Teige a Šalda ji odmítají.<sup>43</sup>

Opět – šlo o nepochopení. Solařík zdůrazňuje, že Teigovy a Šaldovy námitky jsou oprávněné. Surrealistický bluff, jak jej chápe Šalda, a nutnost intervence vědomí a vytváření „díla“ jak jej chápe Teige nejsou vůbec v rozporu s principem psychického automatismu, naopak, protože *psychický automatismus* není sám o sobě principem primárně určeným k tvorbě uměleckého díla. Umělecké dílo vzniká v surrealismu v důsledku realizování těchto duševních procesů, které už tolik nepodléhají cenzurující intervenci vědomí.

Autentická tvorba tak jak jsme jí nastínili, má v totalitních systémech obecně problém běžně se šířit, nějakým způsobem se realizovat. V jaké rovině se tak dělo u nás, a proč už surrealismus není avantgardou ukáže další kapitola, která nastíní situaci po únoru 1948. Nyní můžeme stanovit, v jakém obecném smyslu chápou surrealisté autentickou tvorbu. Toto pojetí se týká principů, které jsou konstantní dodnes. Autentická surrealistická tvorba je takový tvůrčí projev, který využívá možnosti psychického automatismu jako reálného fungování psychiky. Vznik realizace musí být spontánní. Není možné, aby byla namalovaná nebo napsaná vize vykonstruovaná, vytvořená na základě záměru “dělat umělecké dílo”. Bylo by na ní vidět, že není pravdivá, a nefungovala by jako prostředek dialektické komunikace. V posledku musí mít taková tvorba (a to je jeden z motivů který budeme dále zkoumat) “podvratný” potenciál, nějakým způsobem narušovat konvenční vztahy mezi pojmy, musí tedy splňovat princip konkrétní iracionality. A základním předpokladem možnosti vůbec autenticky tvořit je svoboda v tom smyslu, jak jí definoval André Breton, totiž jako absenci jakékoliv formy společenského útlaku.

---

<sup>43</sup> SOLAŘÍK, Bruno, Po srsti – Šalda, Teige, Nezval, Breton a psychický automatismus, in: *Analogon*, 2011, č. 64, s. 27

## 4 POVAHA KONFLIKTU AUTENTICKÉ TVORBY A VLÁDNOUCÍ IDEOLOGIE Z POZICE POVÁLEČNÉHO ČESKÉHO SURREALISMU

Pro avantgardu jako takovou je příznačný konflikt tvůrčí individuality s integrujícím systémem norem vládnoucí moci. Přestože český surrealismus se díky Effenbergerovi zřetelně odděluje od avantgardní potřeby kulturní veřejnost *přetvářet*, je potřeba revolty jednou z jeho konstant, která mimo jiné přetrvala až doposud. Utopická víra v komunistickou ideologii jako příslib „lepšíh zítřků“ je pro některá avantgardní hnutí meziválečného období stěžejním motivačním motorem. Karel Teige si navzdory proměňující se mezinárodní situaci udržel morální kvality, které se nevztahovaly na konkrétní společenskou ideologii. Byla pro něj příznačná víra v možnost proměnit sociální a kulturní skutečnost, ona “vize lepšíh zítřků” jej do konce života neopustila, o to horší pro něj bylo kulturní vyloučení, kterému čelil po nástupu komunismu. Totéž se odráželo i v jeho bytostně romantickém náhledu na umění a kulturu. Pokud se podíváme na *Jarmark umění* napsaný ještě z pozic marx-leninismu v roce 1935, uvidíme velmi detailní analýzu autentické tvorby a morálního statutu revolučního umělce.

V kapitalismu existuje proti sobě **dvojí umění**, umění a neumění, avantgardní a oficiální tvorba. V rámci oficiálního, buržoazního umění lze rozlišit dva (popřípadě tři) druhy umělecké produkce, které mají odlišnou povahu a různé určení. Umění, které v době vyspělého kapitalismu a imperialismu stalo se obchodním artiklem zvláštní povahy, věci čachru, spekulace a falšování, nepřestalo přitom, alespoň nikoliv vždy a zcela, být i tím, čím bylo oficiální umění v minulých předkapitalistických či raně kapitalistických dobách, totiž ideologickou polnicí, kazatelem vládnoucí morálky a tlumočnickem politických interesů.<sup>44</sup>

Buržoazie, která dala umění svobodu, tj. podřídila je diktátu trhu a peněz, ponechala avantgardnímu umění především **svobodu umřítí hladem**. Proměnivši nejprve „básníka i vědce ve své námezdné dělníky“, vyřadila buržoazie ze svého kulturního života a knižního i uměleckého trhu nejprve ty námezdné dělníky, jejichž ideologie a smýšlení jí nevyhovovaly.<sup>45</sup>

Teigeho formulace v *Jarmarku umění*, jakkoliv provázané s jeho marxistickými postoji, ukazují jasně, jaký smysl má tvořit v opozici vůči vládnoucímu vkusu, a toto

<sup>44</sup> TEIGE, Karel: *Jarmark umění*, Praha, 1964, Československý spisovatel, s. 47-48

<sup>45</sup> TEIGE, Karel: *Jarmark umění*, Praha, 1964, Československý spisovatel, s. 70



romantické chápání tvůrčího života nepřestává ve stejném smyslu i po válce. Stalinismus si však vyměnil místo s kapitalismem, a možnost umělců svobodně tvořit a projevovat se podle svého osobního přesvědčení, je znemožňována v mnohem obludnější podobě. Povaha konfliktu byla tehdy zdánlivě dána ideologickou rozdílností komunistického a kapitalistického sociálního systému. Čím dál více se ale ukazovalo, že jde jen o vnější projevy hlubších příčin rozporu mezi normou a anarchií.

V čem tedy spočíval omyl surrealismu? Zaznamenejme několik dat a několik událostí, abychom dospěli zpět k výchozí situaci a k výchozí otázce. V roce 1930 uveřejňuje André Breton *Druhý manifest surrealismu*, který znamená rozhodné přihlášení k marxismu a myšlence proletářské revoluce, zosobňované Komunistickou stranou Francie.<sup>46</sup>

Toto „manželství“ surrealismu s komunismem nemělo dlouhého trvání, především proto, že v očích avantgardních surrealistů nedodržel komunismus podmínky pro svobodnou tvorbu, která může duchovně obohacovat společnost. Záhy se ukázalo, že komunistická ideologie byla stejně (ne-li víc) konformistická a ideologicky sterilní, jako její největší nepřítel – buržoazie. Jak a proč se tento postoj proměnil, je vidět na tvorbě básníků poválečného českého surrealismu, jehož nejsilnější linii reprezentuje po Teigeho smrti okruh právě kolem Vratislava Effenbergera.

Politická a sociální realita se po roce 1948 radikálně mění. Ti, kdo reprezentovali meziválečnou avantgardu, se často vydávají cestou oficiálního utváření režimu (Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl atd.). Propaganda na Teiga od roku 1950 začíná tvrdě útočit. Teigovi je znemožněno publikovat, v *Tvorbě* je proti němu vedena ideologická kampaň, je obviňován z trockismu, a jeho spisy jsou vyřazeny z knihoven. Teigův přítel Závěš Kalandra je v nastalých politických monstrprocesech popraven, Teige sám za necelý rok umírá, patrně v důsledku stresu z psychicky náročné situace, na infarkt, a jeho poslední velká práce *Fenomenologie moderního umění*, která znamená jeden z nejcennějších dokumentů jeho posunu ze striktně marxistických pozic do pozic dialektického materialismu, a kriticky reflektuje vývoj historického zpracovávání moderního umění, zůstává nedopsána.

---

<sup>46</sup> DRYJE, František: Nejcitlivější ze všech cítících klavírů, in: *Surrealismus není Umění*, Praha, 2005, Concordia, s. 45

Jak se tato doba projevovala v tvorbě surrealistů, je vidět na některých dílech, v té době psaných „do šuplíku“, případně kolujících mezi velmi úzkým okruhem přátel. Effenbergerova sbírka *Veliké náměstí svobody (1955-1957)*, Havlíčkova sbírka *Cabinet doktora Caligariho*, Hynkův *Deník malého Lorda*, nebo Kunderova *Historie Velikého Kýžala s písněmi, dokumentárními přílohami, prostocviky a návodem k použití (1956-1962)* nejsou pouhými karikaturami, nebo gestem jasně deklarovaného protestu. Jejich surrealistická podstata posouvá hodnotu sdělení mimo omezený rámec angažovaného umění. Najednou už zde není potřeba přetvářet společnost jako takovou, básnická senzibilita odhaluje absurditu takového snažení, a básník v pozici potlačovaného tvůrčího ducha žije z „živné půdy protestu“: „Nic není snažší než zahodit nesnáze za obzor/a s optimismem sytého pozorovat budoucnost/ hlasem který už dnes má nejlepší zvuk/ Rozřešili jsme základní otázky života/ Úspěch se objeví později“<sup>47</sup> Poezie (a celkově tvorba) se posouvá do roviny všeobecného odporu ducha vůči represivní moci, který ovšem není motivován potřebou aktivně přetvářet psychosociální realitu, ale potřebou zachovat si morální integritu i v době nepříznivé svobodné tvorbě.

Stále zřetelněji se také u surrealismu projevuje jeho nekompatibilita s literárně teoretickou dichotomií lyriky a epiky. To je příznačné po celou dobu jeho trvání, neboť ony kategorizace jsou umělé, kdežto tvorba živěná psychickým automatismem, popřípadě kritičtější rovinou imaginace a konkrétní iracionalitou, vylučuje jednostranné zařazování do literárních druhů.

V „civilizované“ kultuře bylo básníkům svěřeno lyrické angažmá – a tvorba epických příběhů se stala doménou profesionálních fabulátorů-romanopisců. Bretonův surrealismus zpočátku respektoval demarkační čáru mezi lyrikou a epikou – a ve jménu lyrických mohutností básnického „jazyka ptáků“ vystavoval literaturu založenou na románové fabulaci *příběhu* ostrému výsměchu. To ostatně logicky souviselo s vyzdvihováním lyriky, pro níž bývá typická jakási „nedějovost“.<sup>48</sup>

Na jednu stranu se setkáváme s dobovou situací – tvůrčí individualita se musí přizpůsobit okleštěné stylistice normativní estetiky socialistického realismu, který chce uchopovat jenom kategoricky jednoznačně pojaté literární žánry, tvůrčí realizaci chápe jako buď jako ideologicky kompatibilní, a společensky prospěšnou, nebo

<sup>47</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Ani soucit ani vzdor, in: *Básně 2*, Praha, 2007, Torst, s. 17

<sup>48</sup> SOLAŘÍK, Bruno: O básních Vratislava Effenbergera, in: *Básně 2*, Praha, 2007, Torst, s. 887

nekompatibilní, a tudíž škodlivou, bez faktického práva na existenci a společenský prostor. Znamená to tedy své dílo dodatečně upravovat, což je protichůdné smyslu surrealistického pojetí tvorby. Psychologický profil (tedy vnitřní model) tvůrčího aktu pak není pravdivý, nefunguje, a neumožňuje tvůrčí interpretaci v tom smyslu, jak jsme jej nastínili ve třetí kapitole. Dochází k autocenzuře, například u Nezvala, ale i u mnoha dalších. „Chtěl-li surrealismus negovat tuto stylizaci, neměl důvod volit lyriku proti epice nebo obráceně, nýbrž autentickou lyriku i epiku proti lyrice i epice stylizované.“<sup>49</sup>

Právě tato vysoká míra autenticity, která se odvíjí od postojů imaginativně-kritických, je surrealismu i nadále jakousi vnitřní pojistkou proti „zblbnutí“ pod tíhou naivně-optimistické ideologie socialistického realismu. V Effenbergerově básnické tvorbě se tato tendence projevuje zřetelně, kromě imaginativní funkce má jeho poezie schopnost, kterou popsal jako *antiseptickou*, čili kritickou funkci. Tato specifická forma kritického vymezování se vůči společnosti však není orientována na jeden konkrétní neduh, ale pozoruje často až neuvěřitelné projevy reality samé. Stačí pak jen lehce posunout logický kontext obsahové složky díla, a absurdnost reálné situace se projeví v celé nahotě:

unavení hrdinové odcházejí se svěšenými hlavami do šatny/ jejich dlouhé ruce se při chůzi dotýkají kamenů a keřů podle vyšlapaných cestiček/ jejich mrtvé přítelkyně leží ve svých hrobech krátkozraké a zvědavé/ probouzíme se ze spánku jako pevnost se svými dvaceti děly/ naposledy jako předposledně a stejně pozítří<sup>50</sup>

Setkání imaginativního přístupu k tvorbě, a nutného protestu v dobovém kulturním kontextu, je nejlépe vidět na Effenbergerových pseudoscénářích. Toto je ukázka z pseudoscénáře *Nikde nikdo (1959)*:

1. Fádni venkovskou krajinou ujíždí autobus. Silnice je vroubena stromy, po obou stranách rovná pole až k obzoru. 2. Nudou napůl klímající řidič v pohledu od chladiče. 3. Vnitřek jedoucího autobusu: není přeplněný, ale téměř všechna místa k sezení jsou obsazena. 4. Pravidelné otřesy ukořelily mnoho cestujících do spánku. Pohledy na různě zvrácené hlavy kolébající se ve spánku na ramenou. Mrtvolně otevřená ústa spících. 5. Muž se středních letů unaveně a netečně sleduje oknem ubíhající krajinu. 6. Několik úmorných záběrů z vnitřku autobusu. Ubíhající příkop. 7.

<sup>49</sup> SOLAŘÍK, Bruno: O básních Vratislava Effenbergera, in: *Básně 2*, Praha, 2007, Torst, s. 888

<sup>50</sup> EFFENBERGER, Vratislav: Mdloby, in: *Básně 2*, Praha, 2007, Torst, s. 395

Náhle: v příkopu leží velký kus syrového masa. 8. Muž poněkud zbystří zrak, ale sotva se ohlédne. Asi kus nějakého papíru. 9. Vnitřek autobusu: kymácení spících a polospících cestujících. 10. Příkop. Po chvíli znovu: veliký kus syrového masa, nyní už tak velký, že jej není možné přehlédnout. Je větší než tělo krávy nebo koně. 11. Muž se vyděšeně ohlíží za mizejícím kusem masa. 12. Také obloha je už zahalena těžkými, šedivými mraky. 13. Nový úlek ve tváři muže: na obzoru se prohání smečka vlků nebo divokých psů. 14. Muž se s hrůzou rozhlíží po vnitřku autobusu: všimá si, že cestující kolem něho mají voskové tváře, že jsou to umělé figuríny. 15. Také zpozoruje, že se autobus pomalu zastavuje, že dojíždí vlastní setrvačností. 16. Konečně se úplně zastavil. Muž poněkud zděšeně prochází autobusem k místu řidiče. 17. Místo je prázdné a dvířka u volantu jsou otevřená. 18. Muž vyleze těmito dvířky z autobusu a rozhlíží se po řidiči. Nikde nikdo. 19. Muž obchází autobus a konečně ho napadne, aby se podíval pod vůz: ztrne. Pod vozem leží řidič a s širokým imbecilním úsměvem se upřeně dívá na muže.<sup>51</sup>

Tato zjevně snová logika je pro surrealistické realizace příznačná. Nicméně Effenbergerova imaginativní hra má v sobě silné množství vnitřního pnutí, které je vyjádřeno nezúčastněným popisováním zdánlivě banální situace, ve které je však něco jaksi špatně. S pečlivostí vědce zkoumá Effenberger modely chování běžného občana státu, který se musí vyrovnávat se sociální normou, ale je vystaven absurdním situacím. Subjekt, který je účasten děje (v tomto případě *muž ve středních letech*), je konfrontován něčemu, co se vymyká jeho zkušenosti. Zcela běžný výjev, který známe všichni z každodenní reality, proměňuje se skrze snové mechanismy v obludnou karikaturu společnosti. Obdobně je to vidět na o devět let později vzniklém krátkém filmu Jana Švankmajera *Zahrada*, kde je děj takřka realistický. Staří přátelé se po dvaceti letech potkají a jeden druhého pozve k sobě domů. Tento pán ve středních letech vlastní krásný rodinný dům na jakési periférii. Šlo by o naprosto idylické zpracování tématu „staří přátelé po dvaceti letech“ kdyby dům neměl zahradu obehnanou **živým plotem**. Tedy plotem složeným z živých lidí různého odění (všichni v běžném, leč pestrém civilu, je zde i sportovec s číslem na zádech) držících se za ruce, a to včetně vjezdové brány. Kritika společnosti je zde téměř programová. Ukazuje mikrokosmos manipulování s lidmi, na základě konkrétní jasně dané hierarchie. Ačkoliv je návštěvník šokován výjevem „živého plotu“, a ustavičně se snaží přivést konverzaci na téma „co je to všechno za lidi“, vládnoucí monarcha nechápe otázky, a neustále se snaží povídat svému návštěvníkovi o krásně pěstovaném kompostu a nádherných králících, které

<sup>51</sup> EFFENBERGER, Vratislav: *Surovost života a cynismus fantasie*, Praha, 1991, Orbis, s. 86-88

doma chová. Krátký film končí návštěvníkovým zařazením do hierarchického vztahu otrok – pán, stává se součástí **živého plotu**.

Zbyněk Havlíček píše v roce 1951 sbírku *Cabinet Doktora Caligariho*, která karikuje dobovou společenskou situaci mnohem příměji. Ironie vztahující se k propagandě v kultuře a k sociální mizérii je zde výmluvná: „Viděl jsem iluminovaný pot v podpaždí dělníka/ Narychlo vyzdobeném na střílny pro tajemníky/ Viděl jsem jak z těla proletariátu jsou rvány bifteky/ Pocukrované jsou mu pak předkládány v závodních kuchyních/ Kde na plakátech se ukazuje socialismus jako cudná kurva/ A zatím proletariát zbytněl do pracujících/ A zatím pracující zhubli do proletariátu/ A to všechno se posralo jako jeden lid“<sup>52</sup>

Všechna tato sociální témata je nutné chápat jako přirozené reagování surrealistů na dobovou situaci, nejde o zahořklost, nebo lítost z nemožnosti publikovat. Svým způsobem je surrealismus v podzemní kultuře dobře, protože nehrozí kontaminace jejich komunikačního modelu v tvorbě poptávkou trhu. Historie surrealismu mnohokrát ukázala, jak končí surrealisté zlákaní penězi a komfortem sociálně hýčkané osoby – mám na mysli především dva nejexemplárnější případy Vítězslava Nezvala a Salvadora Dalího – tvůrčí vyprázdněností a ztrátou imaginace, tedy – ztrátou **tvůrčí authenticity**. Tento jev je velmi obecný a není typický pouze pro surrealismus. Jeho podstata ale vylučuje takový způsob tvorby.

A tak stojí surrealismus po celou dobu komunismu mimo oficiální kulturu, existuje v podzemí (kromě krátkého období uvolnění poměrů v šedesátých letech), ale stojí i mimo angažovanou disidentskou tvorbu. Zkusme tedy shrnout povahu autentické tvorby v rámci poválečného českého surrealismu. Pokud má tato tvorba nadále prezentovat ta ideologická stanoviska, díky kterým hnutí vzniklo, a do jaké míry je to vůbec možné, musí být autentická tvorba v rámci surrealismu ve vztahu k vládnoucímu systému nezávislá na integrujících kulturních a estetických normách takového systému. Apriori předpokládá protichůdné tendence, protože uchopitelné je spíše to, co je integrováno institucí, než tvorba postavená na osobní spontaneitě a sémiotické otevřenosti a mnohoznačné symboličnosti sdělení. Toto integrující “tuhnutí” norem,

<sup>52</sup> HAVLÍČEK, Zbyněk: *Otevřít po mé smrti*, Praha, 1994, Český spisovatel, s. 154

které se surrealismus snaží odhalovat a “znesnadňovat”, je po komunistickém převratu o to aktuálnější, pokud připustíme, že podobné tendence má i liberální demokratický systém, pouze jsou uplatňovány jinou cestou, a spíš intuitivně než programově, a že se jedná o obecnou tendenci moci ve vztahu ke svobodnému myšlení. Lze tedy říct, že autentická tvorba, jak jsme se jí výše pokusili nastínit, je vždy v konfliktu s normami společnosti, ve které je realizována. Někdy je tento konflikt nepatrný, někdy výrazný, záleží na konkrétním společenském kontextu.

## 5 ZÁVĚR

Pokusili jsme se nastínit, v jakém smyslu je pro český poválečný surrealismus umělecká tvorba autentická. Smyslem práce bylo nastínit některé méně známé aspekty surrealistického chápání umělecké tvorby a imaginace, a ukázat, jaká kritéria musí splňovat tvorba, aby byla z pozic surrealistického náhledu na kulturu chápána autentická. V těch nejzákladnějších rovinách se samozřejmě netýká pouze o surrealistickou tvorbu. To jsme se pokusili nastínit zmapováním názorového systému Vratislava Effenbergera.

Specifika autenticity surrealistického díla byla popsána ve třetí kapitole. Většina témat souvisejících s problematikou autenticity v surrealismu, je v spjatá se snahou nově formulovat principy, které jsou jeho podstatou, ve vztahu k měnícímu se dobovému kontextu. Tyto principy jsou konstantní (jedná se zejména o princip psychického automatismu, Bretonovu koncepci vnitřního modelu kdy dochází k tvůrčí intervenci vědomí, a také o princip konkrétní iracionality, který prokázal největší stálost jako nástroj umělecké komunikace v surrealismu). Pokusili jsme se také popsat, jak chápe Vratislav Effenberger autentickou tvorbu obecně, protože jeho teoretický zájem sahá i mimo rámec surrealismu, a v tomto směru navazuje na Karla Teiga. Oba se pokoušeli o kritickou revizi dějinného přístupu k umělecké tvorbě.

Jakým způsobem dochází k vnitřní rozpornosti autentické tvorby a vládnoucí ideologie, jsme se pokusili ukázat ve čtvrté kapitole. Dále jsme se pokusili popsat, jak se česká surrealistická tvorba mění po nástupu komunismu v únoru 1948. Imaginativní hra asociací a experimentací ustupuje do pozadí, na povrch se dostává velmi kritická forma společenského protestu. Ta však není namířená proti konkrétním zástupcům reprezentujícím ty formy společenského útlaku, které znemožňují svobodnou tvůrčí seberealizaci, ale je jakousi autoterapií ducha, který se snaží zabránit vlastnímu zařazení do kulturních, a tedy celospolečenských norem a stereotypů.

Skutečnost, že surrealismus je dnes stále živý, chápeme jako důsledek faktu, že nebyl postaven pouze na principech celospolečenské a kulturní revoluce, jak se o to

pokoušely jiné avantgardní směry, ale směřoval k obecnějším otázkám svobody lidského ducha ve vztahu ke společnosti, v níž se nacházel. Doposud klade důraz na kritický skepticismus zaměřený na všechny ideologické projevy a posuny v kulturním životě společnosti.



## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Jindřich Štyrský – Texty*, Praha, Argo 2007
- DRYJE, František: *Surrealismus není Umění*, Praha, Concordia, 2005
- EFFENBERGER, Vratislav: *Realita a poesie*, Praha, Mladá fronta, 1969
- BRETON, André: *Manifesty surrealismu*, Praha, Herrmann a synové, 2005
- TEIGE, Karel: Od romantismu k dadaismu, in: *Svět, který voní*, Praha, Akropolis, 2004
- TEIGE, Karel: *Jarmark umění*, Praha, 1964, Československý spisovatel
- EFFENBERGER, Vratislav: *Básně 2*, Praha, 2007
- EFFENBERGER, Vratislav: *Surovost života a cynismus fantasie*, Praha, 1991, Orbis
- HAVLÍČEK, Zbyněk: *Otevřít po mé smrti*, Praha, 1994, Český spisovatel