

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

ČESKÝ SURREALISMUS V 60. LETECH 20. STOLETÍ
diplomová práce

Vypracoval: Jakub Stolička, ČJ-NJ/SŠ

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

České Budějovice 2010

Anotace

Diplomová práce vymezuje český surrealismus 60. let vůči dvěma souběžným literárním a myšlenkovým proudům: experimentální literatuře a existencialismu. Zkoumá proměnu surrealistické obraznosti, ale i teoretických východisek surrealismu, především u mladší generace surrealistů (Linhartová, Nápravník, Dvorský, Král) v kontextu dobového myšlení.

Annotation

Msc thesis deals with correlation of Czech surrealism of sixties with two parallel humanities streams literature and intellectual: experimental literature and existentialism. Investigation was done in several fields from exploration of surrealism symbolic character change to theoretical recourse of surrealism with emphasis to contemporary context and younger generation of surrealists (Linhartová, Nápravník, Dvorský, Král).

Poděkování

Děkuji prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za trpělivé vedení mé diplomové práce, za rady a cenné informace, které mi při zpracování této problematiky poskytl. Dále bych rád poděkoval doc. PaedDr. Daně Pfeiferové, Ph.D. za podnětné diskuse o rakouské literatuře.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na dané téma vypracoval samostatně a použil jen pramenů, které cituji a uvádím v příloženém seznamu literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích 23. dubna 2010

.....
Jakub Stolička

OBSAH

ÚVOD.....	8
Vymezení pojmu „surrealismus 60. let“.....	8
Diskuse, metody a cíle práce.....	8
ČESKÝ SURREALISMUS 60. LET V KONTEXTU DOBOVÉHO MYŠLENÍ	
1. Surrealismus a česká experimentální literatura 60. let.....	11
1.1 Surrealistická báze české experimentální poezie.....	12
1.2 Experiment v surrealistické diskusi.....	14
1.2.1 Diskreditace pokleslých forem řeči.....	14
1.2.2 Poezie přirozená, objektivní či umělá?	17
1.2.3 Forma a formální omezení.....	25
1.2.3.1 Mluvenost a text.....	27
1.2.3.2 Hudba a text.....	33
1.2.3.3 Výtvarné umění a text.....	36
1.2.3.4 Forma konstelace v textech Stanislava Dvorského.....	41
1.2.3.5 Surrealistický okruh 60. let a text.....	43
1.2.4 Fragmenty 1963.....	44
1.2.4.1 Vratislav Effenberger: Z problému skladby.....	45
1.2.4.2 Stanislav Dvorský: Hra na ohradu I.....	46
1.2.4.3 Věra Linhartová: Pikareskní průmět na pozadí.....	47
1.2.4.4 Milan Nápravník: Předmoucha.....	48
2. Surrealismus a rakouská experimentální literatura 60. let.....	50
2.1 Povaha rakouské avantgardy 60. let.....	50
2.2 Česká a rakouská experimentální literatura.....	52
2.2.1 Forma textů v souvislosti s českým surrealismem.....	53
2.2.2 Obsahové souvislosti s českým surrealismem.....	54
2.3 Receptce surrealismu v rakouské literatuře 60. let.....	55
2.3.1 Forma textů F. Mayröcker v souvislosti s českým surrealismem.....	55
2.3.2 Obsahové souvislosti textů F. Mayröcker s českým surrealismem.....	56

3.	Surrealismus a existenciální literatura	58
3.1	Existencialismus v surrealistické diskusi.....	59
3.2	Skepse: odcizení a černý humor.....	60
3.3	Postavení subjektu v prostoru.....	61
3.4	Všednost.....	62
3.5	Fragmenty 1963.....	63
3.5.1	Stanislav Dvorský: Hra na ohradu I.....	63
3.5.2	Věra Linhartová: Pikareskní průmět na pozadí.....	63
3.5.3	Milan Nápravník: Předmoucha.....	64
4.	Surrealismus a surrealistický okruh 60. let	65
4.1	Varianty surrealismu.....	67
4.2	UDS: Surrealistická skupina?	68
4.3	Směřování od kolektivismu k individualismu.....	69
4.4	Hledání kontinuity.....	70
4.5	Surrealistické východisko (1969)	71
5.	Reflexe 60. let z pohledu současné surrealistické skupiny	72
	ZÁVĚR	73
	SEZNAM LITERATURY	75
	PŘÍLOHA – Chronologický přehled	79

ÚVOD

Vymezení pojmu „surrealismus 60. let“

Pozapomenutá generace, třetí generace surrealistů, okruh surrealistů UDS. To je výčet nejednotných označení, která můžeme v souvislosti se surrealismem 60. let nalézt. Nejednotnost v označování je dána především neexistencí pevné surrealistické skupiny. Jedná se o názorově otevřený okruh, v jehož základech stojí surrealismus, pevně ukotvený osobností Vratislava Effenbergera. Okruh nemá dlouhého trvání, postupně se z něj vyprofiluje několik autorů se svou individuální, surrealistickou obrazností ovlivněnou, poetikou. To umožňuje této práci sledovat vlivy, jež zapříčinily postupné vzdalování se surrealismu. Zároveň tak sledovat surrealismus 60. let v jeho proměnách, které by bez otevřenosti tohoto systému nebyly vzhledem k podstatě surrealismu možné.

Šedesátá léta jsou pro tuto práci jen mezníkem orientačním. Diskuse o revizi surrealismu v důsledku změn ve společnosti začala již o deset let dříve a byla definitivně ukončena rokem 1968.

Diskuse, metody a cíle práce

V současnosti stále chybí adekvátní zhodnocení tvůrčího přínosu autorů v rámci kontextu české literatury 60. let. Literární věda, ale především současná surrealistická skupina jako by opomíjela jejich surrealistickou bázi v souvislostech s uměleckým výstupem. Reflektován je tak především rozchod mladší generace autorů se surrealismem a jejich následná tvorba.

Současná surrealistická skupina se v rámci zachování návaznosti na tradiční pojetí surrealismu soustředí především na osobnost Vratislava Effenbergera. Zásahu na uveřejňování jeho teoretických prací má časopis *Analogon*. V rámci tohoto časopisu vyšel článek *Dějiny neosamocenosti (1)*¹, který se snaží mapovat aktivity surrealistického okruhu 60. let, nikoliv však jejich tvorbu. Článek je navíc zaujatý a nehodnotí toto období surrealismu a jeho aktéry s patřičnou objektivitou.

¹ Dryje, František: Dějiny neosamocenosti (1). *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42, s. 2-12.

Dalším a jediným uceleným přehledem o aktivitách okruhu je kapitola z knihy *Alternativní kultura: Z podzemí do podzemí*². Autorem je Stanislav Dvorský.

Největším přínosem do literární diskuse o surrealismu 60. let jsou tak rozhovory Radima Kopáče nebo Lukáše Jiříčky s některými z autorů okruhu. Dále pak i doslovy Jaromíra F. Typlta k v nedávné době vydaným knihám surrealistů 60. let.

Základním zdrojem pro tuto práci se tak stávají především dobové materiály a texty samotné. Zejména pak sborník *Surrealistické východisko* (1969). Není mým cílem podat chronologický přehled tohoto období českého surrealismu, ale spíše se zabývat teoretickými koncepty a literárními výstupy autorů. Práce je tak převážně analytická. Staví na interpretaci textů na základě jednotlivých teoretických konceptů. Neboť surrealismus „je pokusem *synthesy*, v níž se vědecká a básnická myšlenka prolínají.“³

Celý přístup k vymezení povahy surrealismu 60. let je pak založen na premise Karla Teigehe, že povahu surrealismu lze vysvětlit „*konfrontací s ostatními skupinami, jež se aktuálně uplatňují na území oné umělecké produkce.*“⁴ V 60. letech vede surrealismus nejintenzivnější diskuse s experimentální poezií a existencialismem.

Při odhalování souvislostí mezi jednotlivými literárními a myšlenkovými proudy se opírám o strukturální analýzu textů, kdy posuzuji odděleně vliv dobového myšlení na formální a obsahovou stránku textů surrealistů 60. let, abych pak mohl v závěrečné syntéze provedené na modelových textech z *Fragmentů 1963* popsat jejich celkový charakter. Při posuzování surrealistických textů v dobovém kontextu mi byly nápomocny především metody poststrukturalistické, zejména teorie Rolanda Barthese⁵. Dále jsem v souvislosti se zkoumáním vlivů dobového myšlení na texty českých surrealistů 60. let nemohl opomenout komparatistiku⁶, stručné srovnání s tendencemi rakouské literatury, abych tak dokázal, že se u některých jevů skutečně jedná o vliv doby, nikoliv o náhodné tendence.

Důraz je kladen především na srovnání s experimentální literaturou. Na základě této komparace vyvstanou i základní principy surrealistické imaginace. Další kapitoly se již věnují jen specifickým problémům.

² Dvorský, Stanislav: *Z podzemí do podzemí*. In: *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001.

³ Teige, Karel: Úvodní referát k diskusi u příležitosti výstavy Mezinárodní surrealismus. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 220.

⁴ Tamtéž, s. 220.

⁵ Barthes Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

⁶ Srov.: Tureček, Dalibor: Doptávání po metodě dějin literatury. In: *Hledání literárních dějin*. Praha: Paseka, 2005.

Cílem této práce je odhalit vlivy dobového myšlení na proměnu surrealistické imaginace a poskytnout tak chybějící podklad pro další hlubší zkoumání problematiky českého surrealismu v 60. letech 20. století.

ČESKÝ SURREALISMUS 60. LET V KONTEXTU DOBOVÉHO MYŠLENÍ

Šedesátá léta 20. století jsou pro český surrealismus obdobím, kdy se jednak otevírají pro mnohé autory spřízněné s tímto okruhem určité, byť omezené, publikační možnosti a s tím spojené vystoupení z „ghetta“⁷, prezentace surrealistických myšlenek veřejnosti a rozvolňování okruhu spjatého se surrealismem⁸, ale především také dobou, kdy surrealismus přijímá, spíše nevědomě, nové inspirační zdroje nebo se stává sám pouze inspirací či výchozím bodem pro další tvorbu. Především mladší generace je ovlivněna řadou dobových literárních i neliterárních myšlenek, novými postupy a vědeckými poznatky, zvláště na poli sémiologie. Velkou roli hraje i politický vývoj, recepce současné světové literatury, hudby, filmu a výtvarného umění, ale také obnovená recepce starších autorů a děl, a to nejen surrealistických.⁹

1. Surrealismus a česká experimentální literatura 60. let

Z formálního hlediska je nepřehlédnutelná inspirace literaturou, která se u nás rozvíjí koncem 50. let 20. století a bývá označována jako „experimentální“. Jakkoliv je vztah „surrealistů“ k experimentu z hlediska souznění v oblasti teorie problematický¹⁰, jedná se po existencialismu o jeden s českým surrealismem 60. let nejvíce konfrontovaný směr vůbec. Společným jmenovatelem z hlediska obsahového je zájem o jazyk jako prostředek komunikace a jazyková skepse. Surrealismus a experiment v 60. letech je provázán nejen rovinou inspirativní, ale i střetáváním se v osobní sféře. Spolupráce je však častěji zamýšlená nežli realizovaná.¹¹ Sám experiment má k surrealismu také blízko a přiznává jej jako jeden z určujících zdrojů.

⁷ Termín ghetto použil Milan Nápravník pro označení éry, kdy surrealisté mohli publikovat pouze samizdatem. (podle Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským*. Praha: Občanské sdružení pro literaturu, 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=17647>.)

⁸ K rozvolňování dochází nejen kvůli sporům o koncepci sborníku *Surrealistické východisko*, ale také kvůli pluralizaci názorů a individualizaci poetik autorů spjatých se surrealistickým okruhem. viz kapitola 4. *Surrealismus a surrealistický okruh 60. let*

⁹ Velký vliv v surrealistickém okruhu měla především obnovená recepce Franze Kafky po uskutečněné Liblické konferenci v roce 1963.

¹⁰ Jedná se především o odmítání koncepce Maxe Bense, který konkrétní poezii spojoval s vizí pokroku v literatuře (podle Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu*. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.)

¹¹ V Nápravníkově konceptu sborníku *Surrealistické východisko*, který nebyl realizován, měla být zahrnuta podle vzoru magnetofonových nahrávek *Fragments* i Bohumila Grögerová

1.3 Surrealistická báze české experimentální poezie

Autoři a teoretici českého experimentu netvořili žádnou formální skupinu. Výsledky jejich práce a teoretického bádání shrnuje v 60. letech sborník: *Slovo, písmo, akce, hlas*, který vyšel v roce 1967 v Československém spisovateli, a především antologie: *Experimentální poezie*, vydaná v Odeonu v témže roce, a to vše pod taktovkou Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Tato antologie zahrnovala i autora surrealistického okruhu Milana Nápravníka, což poukazuje na vzájemně probíhající diskusi mezi oběma neformálními uskupeními. V *Letu let* projevují Hišal s Grögerovou sympatie autorům mladší generace surrealistů, po Nápravníkovi tedy především i Linhartové a Dvorskému. „Menší rozčarování nastalo, když jsme Effenbergerovi vraceli rukopis *Pravidla hry*, který nám půjčil. Joska mu řekl, že se nám oběma líbil Nápravník a Dvorský, ale Havlíček, že je Nezval z třicátých let.“¹² Právě tato odlišnost od tradiční linie surrealismu a svébytnost autorů mladší surrealistické generace je jedním z momentů, který upoutává i autory experimentu. „Milan Nápravník nám půjčil své *Básně, návěští a pohyby*, které Effenberger loni publikoval v pátém čísle sborníku *Objekt*. Jsou to texty z let 1958-60 a dokládají Milanův originální a přirozený růst, který vrcholí v *Motáku*.“¹³

Česká experimentální literatura však čerpá i z tradiční surrealistické „školy“ 30. let. „*A teď mne mámiš svou starou láskou: surrealismem. Přinesls mi Bretonovy Spojité nádoby, Nadju a Co je to surrealismus. Ty jsi jím byl křtěn, já jím prošla zdálky, s chladnou hlavou, i když byl z mé povinné školní četby nejsoučasnější a jistě nejdráždivější.*“¹⁴ Slovy „stará láska“ charakterizovala Bohumila Grögerová výstižně Hiršalův vztah k surrealismu. Hiršal se setkává s tímto směrem již v roce 1936, je jím uhranutý, spoluzakládá malou surrealistickou skupinu a snaží se navázat kontakt s pražskými surrealisty. „*Surrealismus byl pro nás přelud. Válečná skupina surrealistů kolem Jana Řezáče vydávala sborník Obluda. Tenkrát pro nás surrealismus opravdu obludou byl. Obluzoval a poblouznil.*“¹⁵ Ze surrealismu přejímá především některé metody a techniky. „*Surrealismus, zvláště ten z prvního období, nám umožňoval proklamací metod automatických textů, koláží, proláží, záznamy snů i kreslením*

¹² Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Let let*. Praha: Torst, 2007, s.226.

¹³ Tamtéž, s.379.

¹⁴ Tamtéž, s.132.

¹⁵ Hiršal, Josef: *Vínek vzpomínek*. Praha: Rozmluvy, 1991, s. 9.

cadavre exquis přiřadit se bez obtíží k tomuto výraznému hnutí vlastní, ještě nezkušenou tvorbou“¹⁶

Z těchto metod je to především koláž, automatismus a záznam snu, které v Hiršalově poetice a textech ostatních autorů experimentální literatury 60. let, jako byl např. Jiří Kolář či Ladislav Novák, zanechaly jisté stopy. Povaha automatického psaní v experimentu má však zcela jiný teoretický základ, nejedná se o zkoumání nevědomí a přirozené lidské schopnosti imaginace, ale spíše jde o zkoumání jazyka, utváření nových významových vztahů mezi denotáty na základě formálního (rytmika, obraznost, gramatické kategorie,...) a nebo asociativního principu seskupování znaků. Automatismus má tedy i metodicky spíše pouze povahu prostředku, redukováného na řetězené asociace. Tohoto principu využívá i Stanislav Dvorský ve svých konstelacích.¹⁷ Metoda koláže má opět za úkol řetězením různorodých promluv postavit tyto útvary, velmi často útvary mluvené řeči, do nové významové relace či tytéž promluvy a jejich variace do nového kontextu. Jako např. v *Prométheových játrech* Jiřího Koláře, variace promluv najdeme však také v krátkém textu Bohumily Grögerové *Fiktivní korespondence s rakouskou básnířkou Friedericke Mayröckrovou*: „vzdala jsem se mu / denně mne bičuje / vsadil mne do klece / přísně hlídá / a v noci mne ozařuje světlo metem / miluju ho bezmezně...“¹⁸ Na další straně však čteme odpověď na dopis, která úhel pohledu otáčí: „miluje mne bezmezně / denně ho bičuji / vsadila jsem ho do klece / přísně hlídám / a v noci ozařuji světlo metem ...“¹⁹ Metoda koláže je použita i v memoárové knize *Let let*, která je sestavena z dopisů, citátů z dobového tisku, vlastní i cizí umělecké tvorby a vzpomínek autorů: Hiršala a Grögerové. Ti „vytvořili prozaické dílo, které samo je pozoruhodným experimentálním útvarem a prózou dosahující místy básnických kvalit v plném smyslu slova.“²⁰ Právě v metaforách těchto pasáží se projevuje i vliv surrealistické poetiky snu: „Přeludný čas, přeludný prostor. Postavy ze sna? Spíše marionety z loutkové hry. Dennodenně ji řídí principál s knírem, principál v dáli - a přece ostře zírající ze stěny každé dílny i kanceláře.“²¹

¹⁶ Kopáč, Radim: Přestože žijeme současností, poetično 30 let nezmizelo. Rozhovor s Josefem Hiršalem. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 67.

¹⁷ Viz kapitola: 1.2.3.4 *Forma konstelace v textech Stanislava Dvorského*.

¹⁸ Grögerová, Bohumila: *Fiktivní korespondence s rakouskou básnířkou Friedericke Mayröcker*. In: Kotyk, Petr: *Bohumila Grögerová - Josef Hiršal*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997, s. 87.

¹⁹ Tamtéž, s. 88.

²⁰ Dvorský, Stanislav: *Doslov*. In: Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Let let*. Praha: Torst, 2007, s.1009.

²¹ Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Let let*. Praha: Torst, 2007, s.14.

1.4 Experiment v surrealistické diskusi

1.4.1 Diskreditace pokleslých forem řeči

Vztah experimentu a surrealismu v 60. letech je povahově určován koexistencí obou směrů v době, kdy jak surrealismus, tak i experiment, stojí v opozici vůči oficiálně uznanému literárnímu proudu. Jedním z hlavních faktorů, jenž se jich společně dotýká, je propaganda, její rétorika, zneužití a vyprázdňení jazyka. „*Odpor k předepsanému kulturnímu trendu - socialistickému realismu měl za následek obecnou devastaci psaného slova. Proto čisté, jednoduché texty bez příměsi frází, klišé, ideologie, vtipné a vizuálně i foneticky přitažlivé, se pro nás* ²² *staly ideálním prostředkem komunikace, který nešlo zneužít.*“ ²³ Devalvace a ironizace frází a klišé je patrná z Grögerových *Fiktivních dopisů*, kde paroduje zažitá floskule, jež tomuto stylistickému útvaru vévodí: „*věříš, že tomu nemohu? / ani za nic? / a že se mi moc? / a že mne to velice? / a že bez tebe vůbec?*“ ²⁴ Surrealismus si v boji proti zneužívání jazyka pokouší vybrat jinou cestu. Dvorský nazývá pokusy experimentu „*umělými demonstrativními akty*“ ²⁵ Naráží tak ale především na utvářenost konkrétní poezie, kterou Hiršal nazývá *poezií umělou*.²⁶ Sám však problém vypořádání se s jazykem chápe také jako palčivý: „*A musím zdůraznit, že i pro nás byla diskreditace pokleslých forem řeči a obecněji jejich slabín či falší frekventovaným a důležitým tématem.*“ ²⁷ Věří však spíše ve schopnosti poezie přirozené, neoddělené od emocionality každodennosti. „*K účinné diskreditaci totiž může vést jen jedno: jenom podněcování univerzální, všestranné a zvýšené citlivosti vůči řeči, k jejím subtilním mocnostem, stejně jako k jejím slabostem a selháváním. A existuje jeden specifický obor, ..., kde se tato citlivost a obranyschopnost soustavně aktivizuje a pěstuje. A to je poezie.*“²⁸

²² Autory experimentální poezie.

²³ Kotyk, Petr: *Bohumila Grögerová - Josef Hiršal*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997, s. 13.

²⁴ Grögerová, Bohumila: Fiktivní korespondence s rakouskou básnířkou Friedericke Mayröcker. In: Kotyk, Petr: *Bohumila Grögerová - Josef Hiršal*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997, s. 89.

²⁵ Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu*[online]. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

²⁶ Hiršal, Josef: O poezii přirozené a umělé. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 13.

²⁷ Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu*[online]. Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

²⁸ Tamtéž.

Boj s jazykovými klišé však do obou směrů vnáší nutnost kritického odstupu, jedním z prostředků je právě především ironie, černý humor, absurdita a sarkasmus. Jako například v Effenbergerově poetologickém textu *Z Problému skladby*, kde kritizuje vyprázdněnost a vyčerpanost oficiální literatury: „*pak jsme šli podle popraskané zdi / všimni si teď ji budu popisovat mám totiž v prstech jiné zdi nepostrákané zaschlými mozky pro rýmování dějin*“, dále také přehnaný intelektualismus, čímž však míří i do vlastních řad: „*dál u protější strany je vytahovadlo na boty / výborná věc k zastrašení kteréhokoliv přeintelektualisovaného žvanila / museli je rozhánět bičem jako surrealisty nikdo nechtěl odejít*“.²⁹ U experimentální poezie je ale komická funkce často primární a má svou provokativností vést k zamyšlení. Surrealismus ji naopak využívá pouze jako prostředku, sám usiluje o všeobecnou nápravu světa „uvědoměním si krize vědomí“. Na snahu experimentu se dívá skepticky. „*Se stejnou nedůvěrou, ..., považujeme za nutné sledovat všechny formy a variace tzv. konkrétní poezie, lettrismu, pop-artu, op-artu, happeningu, eventu a podobných dobových rozbřesků. Ani tam, kde čas od času v některých případech dospívají k pozoruhodnějším výsledkům, totiž: kde opouštějí svou estetickou záměrnost a dotýkají se černého humoru, objektivní náhody, psychického automatismu apod., nepřipojují většinou nic závažného k metodologii nebo teoretickým otázkám těchto základních komponent surrealismu, z něhož často na zapřenou kořistí. Nelze se domnívat, že by transpozice konkrétní iracionality do estetického prožitku a pouhé intelektuální interesantnosti, i kdyby byla způsobila k ustalování jakéhosi „slohu doby“, mohla zasahovat do hlubších a reálnějších vrstev psychického života.*“³⁰

Na tomto místě je třeba podotknout, že surrealismus se necítí být uměním³¹, ale myšlenkovým směrem rozpracovávajícím své principy v diskusích, anketách a hrách a shrnujícím je ve svých teoretických statích. Ty se tak vedle „poezie“ stávají další platformou, na které je devalvace jazyka řešena. „*...cestou uměnovědných analýz a filosofických studií chceme přispět k tomu, aby slova a znaky, dnes inflačně znehodnocené, byly vráceny svému určení zjevovat subjektivní realitu a*

²⁹ Effenberger, Vratislav: *Z Problému skladby*. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 99.

³⁰ Dvorský, S., Effenberger, V., Král, P.: *Vědomí krise a krise vědomí*. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 10.

³¹ Podle přednášky Surrealismus není umění, kterou přednesl Vratislav Effenberger v listopadu 1947 na večeru pořádaném v souvislosti s tehdejší Mezinárodní výstavou surrealismu v Praze. srov. Dryje, František: *Surrealismus není umění*, Praha: Concordia, 2005, s. 235. Dále srovnej i Nádvoříková, Alena: Surrealistická skupina v Československu. In: *K surrealismu*, Praha: Torst, 1998, s. 173-175.

intersubjektivitu, jež je podstatou touhy po změně života a světa.“³² Mladší generace surrealistů se však těchto zásad nijak pevně nedrží, začíná zde přechod od kolektivismu k individuálním poetikám. I teoretik surrealismu Vratislav Effenberger nechává na počátku 50. let proběhnout diskusi o smyslu a budoucnosti tohoto směru, od poloviny let šedesátých se pokouší surrealismus jako kolektivní a teoreticko-diskusní směr opět vzkřísit, hledá návaznost, pohled do budoucnosti je však, nejen kvůli politické situaci srpna 1968, spíše skeptický. Je si vědom toho, že některé ambice surrealismu jsou utopické. „*Surrealismus, směřující potenciálně ke změně světa, ...*“³³

³² Effenberger, Vratislav: Z redakčního úvodu prvního čísla časopisu Analogon otištěného v roce 1968. *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42 s. 26.

³³ Dvorský, S., Effenberger, V., Král, P.: Vědomí krise a krise vědomí. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 10.

1.4.2 Poezie přirozená, objektivní či umělá?

V první anketě o surrealismu z roku 1951 navrhuje Vratislav Effenberger revizi surrealismu. I zde se projevuje Effenbergerův skepticismus. Již v referátu *Surrealismus není umění* z roku 1947 prosazuje revizionistický přístup: „*Je třeba revalorisovat surrealismus v plném rozsahu, ...*“.³⁴ V anketě samotné zachází ještě dále, když si klade otázku po smyslu označení „surrealismus“: „*Domníváte se, že termín SURREALISMUS odpovídá tomu, co označuje?*“³⁵ Karel Teige na jednu stranu přiznává jistou nevýpovědní hodnotu označení, avšak celou diskusi shledává jako neopodstatněnou: „*Neurčitost a nevhodnost pojmenování surrealismus nebude už dnes důvodem hledat nové jméno.*“³⁶ Vratislav Effenberger naproti tomu razí označení: „objektivní poezie“. „*Šlo mi o vytvoření nové základny, která by vyplývala ze surrealismu a zároveň se konkrétněji vyrovnávala se soudobou pohromou lidského ducha.*“³⁷ Ačkoliv od této koncepce v polovině šedesátých let prakticky upouští ve jménu hledání kontinuity, jedná se o významný základ jeho další teoretické práce.

Hledání výrazu, nové koncepce a snaha o naplnění pojmu „surrealismus“ se výrazně projevuje v Effenbergerově rané básnické tvorbě především množstvím poetologických textů, jež se zabývají jednak uměním jako celkem, psaním, postavením básníka a na druhé straně také textem, řečí a jazykem vůbec. Jeho tvorba má „*povahu zkoumání, čím ještě může být poezie a co vlastně je poezií uprostřed dané skutečnosti.*“³⁸ Není náhodou, že toto zkoumání probíhá u Effenbergera prostřednictvím poezie samé. Zatímco teoretická práce je převážně racionální povahy, vznik básně zahrnuje složku iracionální. „*Báseň se probouzí pod kameny. Jakési podzemní vytloukání, které nás vyrušuje z přemýšlení, zvyšuje naši úzkost.*“³⁹ Této složce je dokonce připisována funkce objevná a zjevující, která se tak sekundárně stává jedním z hlavních rysů poezie vůbec. „*Čeho jsme vlastně chtěli dosáhnout po těchto cestách, jejichž křižovatky nabízejí pohledy do zastrčených uliček, ... Odcházíme tedy daleko do*

³⁴ Effenberger, Vratislav: *Surrealismus není umění*. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 221.

³⁵ Teige, Karel: Odpověď na anketu. In: *Osvobozování života a poezie*. Praha: Aurora, 1994, s. 413.

³⁶ Tamtéž, s. 413.

³⁷ Stejskal, Martin: Opustíš-li mne, zahyneš. Rozhovor s Vratislavem Effenbergerem. *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42 s. 63.

³⁸ Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu*[online]. Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

³⁹ Effenberger, Vratislav: *Básně I*. Praha: Torst, 2004, s. 835

*vln nestřízlivého uvažování proplouvat tunely, krásnějšími než stisky rukou.*⁴⁰ Spisovatel je v tomto podání, kdy je mu odňata úloha hlasatele pravd a přiřazena úloha prostředníka při hledání smyslu, předmětem demytizace⁴¹, přičemž ironizovány jsou především zažitě stereotypy a je odnímána maska básnického statutu. Spisovatel, básník, dokonce i čtenář je „deikonizován“: ikonický obraz básníka (dejme tomu, že máme na mysli kupř. typizovaného básníka dekadenta) je rozložen se všemi svými postuláty na komponenty, které nelze zpětně bez reinterpretace složit. Toho je docíleno jednak ironií: „...cesta tak klikatá / ale schůdná a pohodlná / jako duševní stráně literárních požitkářů / zahanbena stojí tu přede mnou náhle vdova kterou spisovatel nechal usychat / učinil ji schopnou všeho / zvláště čekání na vlak který se pohybuje starou krajinou...“⁴² Dále také nadsázkou a patosem: „Noci temná noci úděsná / básník se drží za zábradlí sténající / je bez klobouku roztěkané pohledy na všechny strany / v tichém vánku který mu otevřel oči / až do temna úděsných prahor.“⁴³ Výsledným obrazem tedy není básník samotný, ale spíše opět tvrzení: „surrealismus není umění“ či „básnictví není výsadou.“⁴⁴

Koncept objektivní poezie staví na odstupu od subjektu. Přesto je Effenbergerova poezie z let 1940 - 1951 velmi lyrická a emocionální. V nejnějnější subjektivitě však spatřuje únik před realitou. Před skutečností, která je v krizi. A to nejen skutečností vnější, ale i vnitřní, kterou nazýval krizí vědomí, přičemž měl na mysli především krizi citovosti.⁴⁵ Objektivizující přístup tedy nespočívá v zavrnutí subjektivity, ale v kritickém přístupu, jenž se projevuje „změnou a rozrůzněností tónu, emocionálního postoje - třeba i uprostřed jediného verše.“⁴⁶ Rozrůzněnosti emocionálního postoje tak není povětšinou dosahováno pouze stylistickými prostředky - tj. kupříkladu ironií hraničící až s výsměchem, ale právě kritickým odstupem. Tento odstup má povahu skepse projevující se v mnoha motivických rovinách, povětšinou apolitických - v rovině sociální, v rovině partnerských vztahů a sexuality - nejzávažnější je však poloha autokritická, odstup od textu, metod psaní a tvorby vůbec. Banalizace řeči jako prostředku literární tvorby, snaha demytizovat - tj. odhalovat stereotypy tvorby a používání jazyka se tak neprogramově stává styčným bodem se soudobou

⁴⁰ Tamtéž, s. 835.

⁴¹ Srov.: Barthes Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

⁴² Effenberger, Vratislav: *Básně I*. Praha: Torst, 2004, s. 765

⁴³ Tamtéž, s. 779.

⁴⁴ Tamtéž, s. 510.

⁴⁵ Podle: Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu*[online]. Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

⁴⁶ Tamtéž.

experimentální literaturou. Jak již bylo zmíněno je to v první řadě úloha básníka, která je kritickým odstupem degradována, naopak poezii jako takové se v Effenbergerově tvorbě (ale i teoretických konceptech) připisuje úloha až mystická. Poezie je „svědectví z druhého břehu“⁴⁷ a „vzniká jako mraky“.⁴⁸ Úloha básníka je tak potlačena: „*Jen špatný zpěvák nutí housle, aby tančily.*“⁴⁹ V pozdější tvorbě Effenbergerově a to již počátkem 50. let se kritika stává ještě explicitnější a kousavější a kritický odstup vlastní jeho konceptu objektivní poezie tak přechází do polohy ostrého sarkasmu: „*Hovno a hovno jsou dvě hovna / a ještě jedno hovno a je tu podstavec pro sochu velkého tlustého básníka / podstavec, k němuž není třeba už ani sochy*“.⁵⁰ Objektivizovány jsou i metody psaní. Experimentální poezie si na metodách zakládá ve smyslu hledání demytizovaných a stereotypy nezátížených, přirozeně původních výpovědních hodnot jazyka. Surrealismu umožňují zkoumat nevědomí a s tím spojenou přirozenou povahu tvůrčí činnosti. Jim společná jazyková skepse se však projevuje i v nedůvěře k aplikaci těchto metod. Experiment jazyk postupně oklešťuje a snaží se o univerzální výpověď za pomoci obrazové stránky textu. Surrealismus rozbíjí jazyk především na rovině syntaktické a významové. Stojí nám zde proti sobě tedy dva protichůdné výsledky téže základní myšlenky - bazální nedůvěry k schopnosti jazyka vypovídat o skutečnosti - a to na jedné straně: řídnutí textu a na straně druhé jeho zhušťování. Jedním z prostředků významového zhušťování je absurdita. Ani tato však není pojímána univerzálně a její užívání je podrobena kritice, přičemž je sama v této kritice zahrnuta jako jeden z rétorických prostředků. Je tak nastolen jakýsi schizofrenní obraz, kde se stylistický prostředek obrací sám proti sobě: „*absurdnost rozpoutána trhá železo / mrští jím pod křivé nohy vyprahlých mozků / a bude volně plout pod hladinou / až nalezne svého básníka / který z jejich křečí udělá úsměv*“.⁵¹

Skepse vůči básníkovi, který tvoří („*udělá úsměv*“) odpovídá Effenbergerovu pohledu na povahu umění vůbec. Mezi surrealismem a experimentem probíhala především diskuse o principu a podstatě tvorby - její přirozenosti na jedné straně (přirozená schopnost lidské imaginace) a její utvářenosti na straně druhé. Jestliže Effenberger tvrdí, že: „*Umění je objev*“, pak Hiršal oponuje: „*Ne, je to udělaná věc.*“

⁴⁷ Effenberger, Vratislav: *Básně 1*. Praha: Torst, 2004, s. 557.

⁴⁸ Tamtéž, s. 524.

⁴⁹ Tamtéž, s. 524.

⁵⁰ Tamtéž, s. 902.

⁵¹ Tamtéž, s. 510.

*Sám termín umění pochází od slova uměti.*⁵² Tato tvrzení odpovídají dvěma konceptům, jak je definoval Josef Hiršal: konceptu poezie přirozené a konceptu poezie umělé. V přirozené poezii sleduje každé slovo zkušenosti určitého Já z vnějšího světa a dokonce i estetické zařazení, kterého se mu dostane, může být pojato jako reflex tohoto světa (v případě surrealismu se jedná i o reflexi světa vnitřního). Pod umělou poezií rozumíme naproti tomu takový druh poezie, v níž toto Já neexistuje. Následkem toho není možné z ní vyvodit žádný fiktivní epický svět, interpretace tedy pro ni nemá žádný smysl, neboť obsahuje mnohem víc nekomunikativních složek než poezie přirozená, která naopak interpretována být musí, poněvadž jedině tímto způsobem je možno dovést do konce sdělovací pochod.⁵³ Ačkoliv je surrealistická poezie podle tohoto rozlišení spíše poezií přirozenou, setkáváme se v ní od 50. let a především v letech 60. se stejnou tendencí, jako u poezie umělé. S tendencí k nekomunikativnosti, jejíž princip byl již výše definován jako zhušťování.

Surrealismu vlastní tendence vymezovat se vůči ostatním literárním a myšlenkovým proudům se projevuje i v odmítání experimentu jako takového: „*Snad všichni jsme měli odpor k pojmu experimentální a k experimentálnímu pojetí tvorby vůbec.*“⁵⁴ Odmítnutí se však zakládá i na rozdílnosti teoretických konceptů: „*Bense, ..., výslovně spojoval experimentální povahu konkrétní poezie s vizí pokroku v literatuře. A to jsme pokládali za zcela scestné.*“⁵⁵ Nezapomínejme na to, že surrealismus vidí svět v úpadku a jakýkoliv pokrok tedy chápe jako utopii.⁵⁶ Pokud na to přistoupíme, tak ze své podstaty - „*umění jako objevu*“ - surrealismus ani experimentální být nemůže. Z hlediska dobového diskursu se v něm však objevují totožné tendence, které z větší části zapříčinily vznik experimentální literatury. Vliv na skepsi vůči jazyku v našem prostředí měla především propaganda. Za druhé světové války využívané principy persvaze zasáhly hlavně německy píšící oblasti, po válce se rozvinula kupříkladu tzv. „*Kalkschlagliteratur*“⁵⁷, byly preferovány kratší literární žánry a pregnantnost vyjádření.

⁵² Kotyk, Petr: *Bohumila Grögerová - Josef Hiršal*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997, s. 33.

⁵³ Podle: Hiršal, Josef: O poezii přirozené a umělé. In: *Báseň-Obraz-Gesto-Zvuk*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 12-13.

⁵⁴ podle Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu*[online]. Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Podle: Tamtéž.

⁵⁷ Krátce po 2. světové válce reagovala německá poezie na zneužívání jazyka nacistickou propagandou obratem do všednosti a zjednodušením jazyka. Do poezie se dostávají výrazy zdánlivě nepoetické, kupříkladu předměty denní potřeby, jako je tomu v básni *Inventur* od německého spisovatele Güntera Eicha. (*Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008. s. 492-497.)

Prostor pro hru s jazykem tím byl ale výrazně omezen. V rakouské literatuře měla již před válkou vliv Wittgensteinova filozofie⁵⁸. K rozvoji experimentu v Rakousku a u nás však přispěla až politická rétorika poválečná.⁵⁹ Propaganda a persvaze vůbec, tj. kupříkladu i jazyk reklamy, nárůst knižního trhu a „trhu“ s informacemi, to vše mělo rozhodující vliv pro vznik celosvětového pocitu vyprazdňování slov. „*Vynořila se potřeba zbavit se zneužitelné vaty, klišé a falše.*“⁶⁰ Zásadní vliv však měl obnovený zájem o strukturalismus a rozvoj sémiologie, rozpracování teorie informace a teorie kultury.

Sémiolog Roland Barthes v souladu s touto tendencí formuluje ke konci 50. let vyprazdňované jazykové formy jako součást dnes vznikajících mýtů. Význam těchto forem není původní, doslovný, ale intencionální⁶¹ (persvaze v novinách, reklamě, apod.). S pomocí jeho pohledu na současnou poezii lze uchopit i dvě komplementární, avšak porůznu aplikované tendence surrealismu a experimentu při vypořádávání se s „mytologií“ (tj. i vyprazdňováním a zneužíváním jazyka). Experimentální poezie se „*pokouší nalézt předsémiologický stav řeči; snaží se zkrátka zpětně přeměnit znak na smysl: jejím ideálem - k němuž lze pouze směřovat - by bylo dosáhnout nikoli smyslu slov, ale smyslu věcí samých*“.⁶² Surrealistická poezie „*znejasňuje jazyk, co nejvíce vyhrocuje abstraktnost konceptu i arbitrárnost znaku a rozvolňuje vazbu označujícího a označovaného...*“.⁶³ V praxi se však v obou směrech nezávisle na tomto konceptu objevuje i totožná aplikace přístupu k mýtu. Je jí dešifrování mýtu: kritický odstup odpovídající Effenbergerově konceptu objektivní poezie, Dvorského „řečová smetí“, ironizace klišé gesty experimentu.

Zaměřením se na jazyk a uměleckou výpověď jako takovou vznikají jednak metatexty - tj. poetologické texty mající za úkol prozkoumat možnosti jazyka ve vztahu k tvorbě, na druhou stranu texty intertextuální postavené často ne na jiných textech uměleckých - tj. kupříkladu pouhými aluzemi, ale také na znakové podstatě skutečnosti. Do textů se tak dostávají nejen mýty, tak jak je definuje Barthes, ale i útržky rozhovorů

⁵⁸ Filozofie Ludwiga Wittgensteina reaguje na pocit jazykové skepse všeobecně panující mezi autory rakouské literární moderny na přelomu 19. a 20. století. Wittgenstein se ve svém traktátu *Tractatus logico-philosophicus* (1921) věnuje především problematice metajazyka, jazyka jako prostředku nedostačujícího pro zkoumání a popsání světa: „*O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.*“ (Podle: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008. s. 358.)

⁵⁹ Viz kapitola: 2. *Surrealismus a rakouská experimentální literatura 60. let.*

⁶⁰ Kotyk, Petr: *Bohumila Grögerová - Josef Hiršal*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997, s. 20.

⁶¹ podle Barthes Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

⁶² Tamtéž, s. 132.

⁶³ Tamtéž, s. 132.

nemýtického charakteru, jako odraz prostého, avšak dobově zatíženého, užívání jazyka. Nahromaděné znaky většinou neodkazují ke skutečné podstatě denotátů ale pouze k jejich jazykové formě. Svět je pojímán nikoliv jako souhrn věcí, ale spíše jako souhrn představ o nich. Tyto představy mají dějinný charakter a jsou aktualizovány přítomností, tj. v okamžiku psaní a odlišně v době recepce. „*V okamžiku, kdy se pero dotkne papíru, nastává kontakt s celým světem. Se světem, který byl před námi, a s tím, který přijde. Přítomnost s mlhami pochyb a s balvany pevných rozhodnutí je v této chvíli v nás.*“⁶⁴ Samotná poezie se stává vytvářením mytických promluv s různou možností jejich aktualizace. Avšak obrácením pozornosti do textu a kritickým odstupem od něj jsou mytizované představy a funkce těchto představ většinou pak jako klišé podrobovány kritice, zironizovány a tím i rozloženy, dekonstruovány. „*Tyto básně jsem napsal na stromě. Byl jsem tak štásten jako veverka.*“⁶⁵

Znakový charakter nefiktivního světa a jeho průnik do fikce, otázka arbitrárnosti jazykového znaku a označování vůbec se ještě naléhavěji dostává ke slovu v textech Stanislava Dvorského. Ve *Hře na ohradu I*, jež byla součástí magnetofonové antologie *Fragmenty 1963*, je „zinscenována“ taková síť znaků, v níž se stírá běžný vztah označujícího a označovaného, je nastolen takový svět, kde se nesetkávají předměty, ale znaky. „*Perník je olovo a díra je zobák.*“⁶⁶ Svět je textem a text je světem sám o sobě. Přičemž nelze přesně vymezit hranice mezi odrazem hmotného světa a odrazem světa slov. Je nejisté, „*je-li řeč o skutečnosti situace, o níž text vypovídá a k níž poukazuje, nebo o skutečnosti slov samých - materiálu, se kterým text pracuje.*“⁶⁷ Tak se v rámci textu často setkávají předměty-slova, která spolu reálně významově nesouvisejí a podobně jako v experimentální literatuře jsou jejich vztahy v textu založeny na vztahu čistě formálním (zvuková, grafická shoda, protikladnost) nebo jsou jejich vztahy dány existencí v totožném místě, prostoru či času (předměty na skládce, slova v jednom slovníku, jejich variace a zasazení do různého kontextu). Do textu se tak mají možnost dostat i taková slova a obraty, jež Dvorský nazývá: „*řečová smetl*“.⁶⁸ „*Vědomě jsem do svých textů zavlekl množství daleko prozaičtějších slov a obrátů, přímo jakési slovní harampádí, řeč naprosto antilyrickou, dokonce i vyslovené idiotismy a fragmenty*

⁶⁴ Effenberger, Vratislav: *Básně I*. Praha: Torst, 2004, s. 558.

⁶⁵ Tamtéž, s. 558.

⁶⁶ Dvorský, Stanislav: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006, s. 20.

⁶⁷ Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu*[online]. Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

⁶⁸ Tamtéž.

*pokleslých obratů.*⁶⁹ Vzniká tak podoba jakési bezobsažné „*mlhy slov*“, jejímž významem je hovornost sama. Tupé, fádňi a prázdné rozhovory, slova jako vata a komunikace jen sama pro sebe, do níž pronikají fráze, klišé, tím pádem i historicky či aktuálně zakořeněné mýty. Slova samotná nedeformují svůj význam do polohy pouze intencionální (hovořit, zapůsobit), ale je rozbita i jejich forma jako taková, stávají se pouze zvuky. „*Slova, jimiž byly obvykle mé záležitosti zkratkovitě označovány (dlaždice, mastnota, slzopády, průzory, perník, veřeje ...etc), neustále zapadala do nezapomenutelných rozhovorů, vytvářela spleť přísloví a pořekadel, zněla kolem mne jako bublavé, přiškrcené, splývající zvuky.*“⁷⁰ Jestliže Jaromír F. Typlt nazve v doslovu Dvorského Hru na ohradu „*poezií zapleveleného jazyka*“, dostáváme se opět k již zmíněné tendenci k nekomunikativnosti. Zhušťování básnického jazyka jde u Dvorského tak daleko, že se „*řečovým smetím*“ zaplňují veškerá prázdná místa, dostává se dokonce i do míst, jež se zdají být zaplněna, a znejasňuje se tím primární význam výpovědi. „*Samovolné roztrhání trhlin mezi jednotlivými předměty, mezi předměty a slovy, jimiž se o tom všem hovořilo, poskytovalo mnoho příležitostí, ale dál už nic. Trhliny se postupně zaplňovaly (hnusnými) maličkostmi, které - ač samy průzračné - zastíňovaly to, co v těch místech mělo být a nikdy nebylo.*“⁷¹ Nezhušťuje se ale pouze výpověď jako celek, znejasňuje se i primární význam slov, ať již kontextem (viz mytologie), porušováním konvence v označování, básnickými novotvory (slzopád) nebo také zhmotněním slov, uvědomováním si materiální povahy jazykových znaků (zvuk - viz výše, grafická podoba: „*Nejposlednější slovo bylo zauzlováno samo do sebe*“⁷², přičemž představa jazyka jako materiálu je právě jedna z hlavních myšlenek, z které čerpá i konkrétní poezie. Pokud jde o nadsázku a odstup od textu, je to především vztah k označování, jeho libovolnosti, jež se u Dvorského dostává z konvenční do roviny silně subjektivní, a proměňuje tak všeobecnou utilitárnost jazykového znaku založenou na dohodě v utilitárnost čistě egocentrickou. Je tak kritice podroben svět, jenž je zaplněn takovými informacemi, které v určité konkrétní situaci či citovém rozpoložení pozbývají pro nás informativního významu. „*Zastavil jsem se teprve na rozcestí. Nebylo vidět žádnou ceduli. To byl znatelný důvod pro chvíli dalších otázek. Jak daleko je do přístavu? Jak daleko je ke zdi? Jak daleko je hřbitov, jak daleko křeslo? Jak daleko*

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Dvorský, Stanislav: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006, s. 19.

⁷¹ Tamtéž, s. 24.

⁷² Tamtéž, s. 25.

*nemocnice, blázinec, popelník, bouda? Záchod? Polštář? Polštář byl nejbliže;...*⁷³ Kritiky je dosaženo jakousi karikaturou reálného světa postavenou však na hromadění myšlenek, představ, věcí a slov. Přičemž pravé zjednodušení karikatuře vlastní nacházíme především u konkretistů.

Zjednodušení a karikatura je vlastní i textům Milana Nápravníka ze sbírky *Básně, návěští a pohyby*, které jsou postaveny především na banalitě: „*Nese na hlavě balík /.../ až do posledního patra / U nejvzdálenějších dveří zazvoní. / Nějaký člověk mu otevře, / vezme od něj balík / a beze slova zavře. / Takovou podivnou službu tu má nosič.*“⁷⁴ Kritika se nevztahuje k reálnému světu a ani tak jazyku, jako především k vyprázdňenosti literární tvorby. Je nám předkládán opět text nekomunikativní a bezobsažný, jenž představuje zástupce pro jakýkoliv jiný literární text, který se však tváří, že nositelem myšlenky je, ačkoliv je spíše literárním klišé. Jedná se tedy o jakousi karikaturu textu, který si zachovává všechny formální stránky poezie. Lyričnost: „*Zapadlo slunce. / Zavládly stíny. / Strávily traviny. Zčernaly hlízy.*“⁷⁵, ale především rytmiku, která je tak často hlavním hybatelem sémantiky v textu: „*Kozel zlých kouzel. Hrozil se. / Vzpourzel.*“⁷⁶. Stejně tak jako v experimentální literatuře, kde jsou kromě rytmiky určující například i gramatické kategorie: „*slyšel / šel / viděl / děl / neslyšel / lál / udělal / oddělal / (tj. zabil) / zbyl.*“⁷⁷ Absurdita u Nápravníka je založena nikoliv na obraznosti jako v surrealismu, ale také na hře s jazykem. „*Láme si dlouho hlavu, / rozláme ji na malé kusy, / sváže je pečlivě do zástěry / a nese je na prodej.*“⁷⁸ Častým prostředkem, který je hojně využíván i v experimentu, jsou variace. Nejedná se přitom o uvádění určitých slov do nového kontextu, jako se tomu děje často v Dvorského Hře na ohradu, ale o variování celých konstrukcí. „*Vezme kus světa, / vleče ho z půdy do sklepa / a ve sklepe ho zahrabe do uhlí. / Druhý den vstane, / vezme kus světa, / vleče ho ze sklepa na dvůr / a na dvoře ho hodí na hnůj / ... / Jednoho dne to zkusí jinak: / vezme kus světa a vleče ho ze sklepa na půdu.*“⁷⁹ V tomto úryvku je opět nastolen problém vztahu označujícího a označovaného, neboť vyjádřením „*kus světa*“ je ponechán prostor pro libovolné čtení nezatížené konvencí.

⁷³ Tamtéž, s. 26.

⁷⁴ Nápravník, Milan: *Básně, návěští a pohyby*. Brno: Atlantis, 1994, s. 47.

⁷⁵ Tamtéž, s. 113.

⁷⁶ Tamtéž, s. 121.

⁷⁷ Novák, Ladislav: Jak se dělá epická báseň. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 207.

⁷⁸ Nápravník, Milan: *Básně, návěští a pohyby*. Brno: Atlantis, 1994, s. 46.

⁷⁹ Tamtéž, s. 41.

1.4.3 Forma a formální omezení

Karikatura na straně jedné a zhušťování významu na straně druhé, to vše mělo zásadní vliv i na formu textů vznikajících v surrealistickém okruhu 60. let. Pověštinou se však nejedná o princip formálního omezení, s jakým pracuje experiment. Ten vycházejí z povahy umění jako věci utvořené pracuje s formou velmi důsledně, forma samotná si častokrát vynucuje obsah (např. sémantika textu závislá na gramatických kategoriích jeho jednotlivých konstitučních prvků). Avšak snahy o překonání automatismu si v surrealismu 60. let vynucují hledání nových metod. Shodné rysy s experimentální literaturou lze nalézt především tam, kde se v obou směrech objevují snahy o univerzální výpověď. Jednak zobrazení co nejskutečnějšího světa nezátíženého masovostí a konvencí, ale také univerzálnost v samotné jazykové formě. Ta je v experimentu podnětována snahou o celospolečenskou a internacionální srozumitelnost a zapříčiňuje tak řídnutí textu až k zástupným ikonickým či symbolickým obrazům, což se projevuje i v grafickém uspořádání textu. V surrealismu vychází „univerzalizace“ jazykové formy z přesvědčení o účinku literatury na formování kolektivního nevědomí. „*Můžeme zde ovšem sledovat odvrát od imaginativní introverse, jak ji surrealismus původně definoval v pojmu psychického automatismu, a důraz na kritické funkce konkrétní iracionality, jež mohou být nejspíše rozvíjeny a uplatňovány prostřednictvím těch jevů, které přesahují z „eigenpsychisch“ do širší sociopsychologické oblasti a o něž zakopáváme v nejvšednějších reálných situacích...*“⁸⁰ Tato univerzalizace je však zásadnější, co se sémantické stránky textu týče. Dochází k objektivizaci a zevšednění surrealistických témat. Nejedná se již o zkoumání vlastního nitra, které dovedla do extrému kupříkladu francouzská skupina „Vysoká hra“, ale dochází zde k obratu do skutečného světa, odhalování vlivu iracionality v konkrétních lidských situacích. „*Formální racionalismus vyprázdněných konvencí, zastírajících pravou a živou realitu, se zhroutil, iracionalita se stala každodenní skutečností.*“⁸¹ Podobné tendence můžeme však sledovat v celém diskurzu literatury druhé poloviny let padesátých a první poloviny let šedesátých, kde všednost, a to především v intimních mezilidských

⁸⁰ Dvorský, Stanislav: Na pozadí světa, který nevoní. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 136.

⁸¹ Král, Petr: K dynamismu živého myšlení. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 115.

vztazích, hraje tematicky (vyjma vypořádávání se s 2. světovou válkou) jednu z nejzásadnějších rolí.⁸²

Obrat pozornosti do reálného světa, jeho demytizace, snaha o univerzální výpověď o něm, přináší do literatury, hudby a výtvarného umění nové výrazové prostředky. Snaha o univerzální popsání světa dává prostor dokumentarismu. Upouští se od stylizace. „*Je důležité, aby struktura těchto jevů byla co nejméně stylisována, neboť každý stylisační zásah tuto strukturu porušuje, snižuje její syrovou reálnost.*“⁸³ Ve výtvarném umění dominuje art brut⁸⁴, v surrealismu je to pak hlavně kresba. Surrealistická fotografie zachycuje konkrétní iracionalitu, je tedy také dokumentární, nikoliv stylizovaná. V literárních textech se do popředí dostává mluvenost. V surrealistických textech jde pak především o vnitřní monolog, snahu o zachycení pohybu myšlenky, o volné asociace. Mluvenost s sebou přináší i zcela nové formy, v rakouské experimentální literatuře je to především tzv. Dialektgedicht. V případě mluvenosti však nejde o formální literární stylizaci, ale spíše o bezprostřednost, pochopení zákonitostí lidské komunikace a o dialektický vztah mezi dorozuměním a nedorozuměním se⁸⁵. V experimentu se projevuje zájem o promluvu především výraznou rytmizací. Ta je patrná i v textech Milana Nápravníka ze sbírky: Básně, návštějí a pohyby. Jestliže hlavním médiem pro prezentaci mluvenosti byl v rakouské literatuře happening a rozhlasová hra, v našich cenzurních podmínkách vznikají Nápravníkovy magnetofonové antologie: Fragmety a Effenbergerovy pseudoscénáře. Všednost proniká do zažitých struktur výtvarného umění i hudby. A tak se objevují ruchy a šумы v konkrétní hudbě nebo se užité předměty v informelu stávají součástí výtvarné estetiky.

⁸² V experimentu texty Grögerové a Hiršala: Sobectví, Hádka. Mnohé texty publikované ve sborníku Život je všude. Knihy z edice Život kolem nás. Kupříkladu prózy Alexandra Klimenta či Jana Trefulky. Dále srov.: kapitola 3. *Surrealismus a existenciální literatura*.

⁸³ Dvorský, Stanislav: Na pozadí světa, který nevoní. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 135.

⁸⁴ Srov.: Nádvořníková, Alena: Výtvarný projev v oblasti tzv. původního umění. In: *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, s. 9-19.

⁸⁵ Srov.: Král, Petr: Mezi dorozuměním a nedorozuměním. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 175-182.

1.4.3.1 Mluvenost a text

Mluvenost vstupuje do textů experimentální literatury i do textů autorů surrealistického okruhu 60. let především ve dvou formách. Jednak prvky prostěsdělovacího stylu, kde nejčastějším útvarem ovlivňujícím výslednou podobu textu je rozhovor nebo osobní korespondence. Vznikají ale také texty, jež jsou primárně určeny k přednesu, mezi jejich zvláštnosti můžeme, kromě výrazné rytmizace, zařadit také eufonii. Paradoxním dopadem mluvenosti je, že na její bázi začínají vznikat i texty, které nejsou k přednesu určeny, ačkoliv formálně zachovávají veškeré předpoklady přednesu. Ať již jsou to fiktivní scénáře, či divadelní hry, nebo jen texty ovlivněné mluveností ve smyslu velmi výrazné rytmizace.

Důraz na mluvené slovo je příznačný právě pro generaci autorů 60. let. (srov. in Kopáč 38) Nejedná se ale o fenomén ryze český. Stejně tak se v Německu rozvíjí rozhlasová hra, v Rakousku je mluvenost jedním z nejcharakterističtějších rysů experimentální poezie.⁸⁶ Ačkoliv magnetofonové nahrávky v našich podmínkách vznikaly zprvu především z toho důvodu, že byly jedním z nejpřístupnějších publikačních prostředků.

Jednou z příčin obratu k mluvenosti v textech je zájem o všední lidská témata. Snaha o co nejpřesnější zobrazení niterné lidské reality, odrážející se v duchovních hodnotách a mezilidských vztazích, často kladených do kontrastu s globalizací, komercializací světa. V surrealistickém okruhu hraje významnou roli především snaha odhalovat konkrétní iracionalitu v reálném světě. Podstatné je, že mluvenost zde není pouhou stylizací, ale zapadá do celkového konceptu odrážet svět pravdivě, avšak tím pádem i kriticky, nikoliv pouze dokumentárně. Metodu takového nazírání na svět definuje Vratislav Effenberger jako systém *parapoesie*. „*Může-li být v básni, psané volným veršem, ve scénických nebo filmových dramatisacích parapoesie soustředěna na kritickou funkci absurdity tím, že s maximálním úsilím o deskriptivní přesnost transplantuje konkrétní trsy reálné absurdity současného života do umělé skladby básně nebo dramatického výrazu, je třeba zdůraznit, že nejautentičtějším stavem parapoesie jsou především reálné situace samy a že jejich přepis nebo záznam uměleckými prostředky může být jen druhotný.*“⁸⁷ Zvláštní úlohu tak získávají především divadelní

⁸⁶ Viz kapitola 2. *Surrealismus a rakouská experimentální literatura 60. let.*

⁸⁷ Dvorský, Stanislav: Na pozadí světa, který nevoní. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 135.

hry a filmová libreta, často pouze fiktivní. Magnetofonové nahrávky již neslouží pouze k záznamu a distribuci, ale vznikají i magnetofonové montáže, kupříkladu pro účel výstavy *Symboly obludnosti*.⁸⁸

Divadelní hra není typickým surrealistickým žánrem, avšak v 60. letech zachovává stejné principy jako ostatní surrealistické texty. Jestliže se do Dvorského textů dostávají reálné neestetizované předměty, stejně tak mají svůj prostor i na jevišti. Zde mají funkci orientovat diváka k současnosti, aby se divák setkal se stejnými pocity, s nimiž se setkává ve skutečném životě.⁸⁹ „*Ponechávajíc na jevišti reálný prostor a reálné předměty (okno, psací stůl, podvazek, míč atd.) se zdánlivou lhostejností, ostatně stejně zdánlivou, s jakou se kolem nás kupí v běžném životě, umožňuje jim zasahovat do jevištního děje a osudu postav stejnou intenzitou, s jakou nás i ty nejbanálnější předměty dovedou zaskočit na příklad ve snu.*“⁹⁰ Navození pocitu bezmocnosti v běžné situaci, jakou je zde návštěva úřadu, dokonale ilustruje hra Ludvíka Švába: *Předjaří*. Předmětem ironie jsou zde jazyková klišé. Dostáváme se opět ke styčnému bodu s experimentální literaturou a tou je diskreditace pokleslých forem řeči (viz předchozí kapitoly – *Fiktivní dopisy*). Kupříkladu fráze: „*nerad vás vyrušuji*“⁹¹, přechází v absurdní situaci, pokud je brána doslovně a nikoliv pouze jako zdvořilostní: „*Ale jestli vás to všechno nějak obtěžuje nebo unavuje, tak já bych snad přece jenom přišel někdy jindy.*“⁹² Rozhovor probíhá neustále na hranici dorozumění se. Hovornost, avšak informační nesdělnost, je hlavní vlastností textu. Iritován není jen čtenář, potažmo divák, ale především postavy samy. Jejich neschopnost dorozumět se je formálně založená na záměně jmen. Avšak ve hře se zaměřuje mnohem více. Postava Muže a postava Dívky neustále mění své role, charaktery a vzájemné vztahy. „*To není příbuzný, jen jmenovec – ostatně, ani nevím, jak se jmenuje, ani ho pořádně neznám.*“⁹³ Relativizován je dokonce i čas. „*Vždyť jsem teď z oběda přišla, a vůbec (dívá se na své hodinky), bude deset, tak to by tak ještě nanejvýš vypadalo na nějakou svačinku.*“⁹⁴ Není tak jasné, kde je hranice světa reálného, zda Žena – úřednice prožívá sérii bdělých snů, do jaké míry se jedná o záznam jejího vědomí nebo do jaké míry vstupuje do hry

⁸⁸ Podle Tamtéž, s. 135.

⁸⁹ Podle Tamtéž, s. 136.

⁹⁰ Voskovec, Prokop: Divadlo a obraznost. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 164.

⁹¹ Šváb, Ludvík: *Předjaří*. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 137.

⁹² Tamtéž, s. 140.

⁹³ Tamtéž, s. 144.

⁹⁴ Tamtéž, s. 146.

ženin vnitřní svět. Povětšinou jsou parodovány běžné situace jako například hovor o dovolené, dotaz na možnost kouření, dotaz na možnost omýt si ruce a podobně. Rozhovor si zachovává veškeré formální stránky, včetně použití obecné češtiny, citoslovcí, částic, vyšínutí z větné vazby, rétorických klišé, ale jeho významová stránka je záměrně zatemněna. Takto je kupříkladu parodována řeč úřední: „*Kdybyste se dal kooptovat, jak tady navrhuje, snad byste se vyhnul i námitce barraterie, ale disažio by bylo asi v tom případě neúměrně vysoké. Myslíte, že byste dovedl do konce tohoto kvartálu nelézt ručitele?*“⁹⁵ Z hlediska komunikace vstupují do textu tzv. komunikační šumy, které zapřičiňují selhávání komunikačního záměru. Jedná se o ruchy v pravém slova smyslu, tj. zvuky. Zde nejčastěji vyzvánění telefonu. Ale také nedokonalé ovládnutí jazykového kódu mluvčími. Velmi často se jedná o kontaminaci vazeb typu: „*a věřte starý ženský, že co se mužskejch týče, sou všichni jedna habaděj*“⁹⁶ Dalším způsobem, jak znejasnit komunikaci a zabránit dosažení komunikačního záměru, je jazyková hra. Především pak na poli sémantickém, kde je běžná praxe surrealistické, ale i experimentální, poezie s hrou významů a řazením asociací, převedena do běžné mezilidské komunikace.

„*Žena: Na oběd? Ted' na oběd – kolik je vůbec... (dívá se na náramkové hodinky) ... co? (poslouchá) ... zastavily se, potvory – kolik vy máte?*

Dívka: Hrubýho nebo čistýho?

Žena: Ale hodin přece!

*Dívka: Vosumačtyřicet bez přesčasů.,*⁹⁷

Parodie však není namířena pouze ke skutečnému světu, předmětem kritiky a výsměchu je samotný žánr divadelní hry, potažmo filmového scénáře. Vzniká tak intertextová vazba především na bázi parodování literárních a filmových klišé. Najdeme jich v textu hned několik: telefonát s přiřčením dědictví, nečekané vstání z mrtvých, dokonce aluze kabaretního vystoupení: „*(Theatrálně, do publika) Znáte přece všichni moji písničku o dvou deštnících a co se jim stalo, když všichni lidé šli spát – neznáte? Tak dobrá, zazpívám ji pro vás, poslouchejte (chystá se ke zpěvu, v tom zazní telefon).*“⁹⁸

Intertextuální tendence, tendence parodovat nejen komunikaci jako takovou, ale především parodovat schopnost textu komunikaci zachytit, se projevují i ve fiktivních scénářích Vratislava Effenbergera. V těchto textech ještě více vystupuje do popředí

⁹⁵ Tamtéž, s. 140.

⁹⁶ Tamtéž, s. 146.

⁹⁷ Tamtéž, s. 146.

⁹⁸ Tamtéž, s. 142.

všednost a banalita. Ta je však protknuta řadou absurdních situací. Effenberger velmi dobře zachycuje atmosféru a buduje náladu stejně tak, jak ji umí navodit film. Zničující atmosféru letního žáru spojeným s masovou návštěvností na letní plovárně vykresluje v textu *Tlučte hrbaté* z roku 1962. Základními metodami jsou pro něj metody filmové. Text je rozdělen do jednotlivých obrazů, jež představují střihy. Nemění se ale jen místo děje, mění se i úhel pohledu (záběru). Z detailu často přechází na celek: „*Celek plovárny. Hory lidského masa nehybně rozvalené na pražícím se slunci.*“⁹⁹ A z celku na detail: *Stehna, prdele, tlustá připečená záda, prdele, stehna, záda, záda, stehna, prdele. Nehybnost a žár.*“¹⁰⁰ Využívá opakovaných záběrů, ve kterých se mění jen malé detaily. Kupříkladu mnohonásobný průjezd osmiveslice. Takto pracně budovanou atmosféru nedialogického textu dokresluje především autorův odměřený přístup k popisu, ironie spojená s věcností a stručností. I tak se však nevyhne kritické subjektivitě, především v charakteristice osob, když například v souladu s technikou *pars* pro toto zaměňuje veškeré osazenstvo plovárny za maso. Což dohání až k absurditě, když nechává jedny z účastníků používat sádlo na místo opalovacího krému, aby se nepřípekli na slunci. Zřetelnější než absurdita v rovině jazykové a v rovině textové je však absurdita, jež je součástí standardních lidských situací. To odpovídá jednak Effenbergrově konceptu *parapoezie*, jednak i zájmu o odhalování konkrétní iracionality v reálném světě. K tomu napomáhá i zvolený žánr fiktivního scénáře. Jeho fotografický charakter je podle Effenbergera vhodnější pro záznam krize, do níž se lidská společnost po druhé světové válce dostala, nežli štětec s barvami, který poskytuje básníkovi *poezie*.¹⁰¹ Tak v textu narazíme například na pomalu ubíhající frontu, za níž nenásleduje vstup na plovárnu, ale ještě fronta další, což v podstatě znesnadňuje lidem se na plovárnu dostat. Čekání ve frontě je obdobně marné, jako snaha Kafkova hrdiny dostat se do zámku. Důsledkem je, že veškeré dění na plovárně je znázorněno jako „pseudoděnění“, tj. odehrává se ve vnitřním světě jedné z postav čekající ve frontě. Takovýchto příkladů absurdity bychom mohli v textu najít mnoho, včetně hlavní zápletky s hrbáči a jejich záměnou. Méně palčivý se zdá být v tomto textu problém mezilidské komunikace. Dialogy jsou však psány s ohledem na vytváření ubíjející atmosféry a vypovídají o banalitě všedního dne mnohem přesvědčivěji a naléhavěji, nežli samotný popis plovárny.

⁹⁹ Effenberger, Vratislav: *Tlučte hrbaté*. In: *Surovost života a cynismus fantasie*. Praha: Orbis, 1991, s. 93.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 93.

¹⁰¹ podle Stejskal, Martin: *Opustíš-li mne, zahyneš*. Rozhovor s Vratislavem Effenbergerem. *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42 s. 63.

Intertextovostí v mnohem širším slova smyslu se vyznačují texty Věry Linhartové. Pro ni je textem veškerá promluva, svět sestává z textů, jakákoliv snaha pochopit svět je úzce vázána na problematiku řeči. „*Co mi znamená řeč: především ne skupenství slov. Slova také někdy mohou být jedno každé samo o sobě a pro sebe, a tehdy nemohou nic znamenat. Spíše než skupenství je řeč proudění slov, úzké řečiště, do něhož se slova vlévají, a ještě spíš – je to úsilí k prohloubení, vždycky o okamžik před tím, než se v něm následovně objeví slova, která je vyplní.*“¹⁰² Řeč jako stěžejní téma s sebou však nese i nároky na formu textu. V důsledku vnitřního monologu se kompozice textu velmi uvolňuje. Nejedná se však o návaznost na surrealistickou metodu psychického automatismu, text je formován samotnou promluvou, sleduje pohyb myšlenky a kopíruje plynutí lidské řeči. „*Můj hlas nyní jenom pro mne a ani pro mne se tříští v dokonalém obrysu. Nevydám. Neztenčený jej pronesu touto strastiplnou chvílí. Jestli ji při tom ztratím. Rozezní, narazí a klesne. V obryse pustnu. Kolem útržky cizích vět, nevím, čím jsou, krom sebe je nerozeznám.*“¹⁰³

Experimentální literatura se spíše než s tokem řeči vypořádává se zvukem jednotlivých slov. S vlivem zvukové realizace promluvy na její obsahové vyznění. V tomto případě zachází i do extrému, kdy dochází k odstranění významové stránky slova, to se stává jen shlukem zvuků, jež teprve při hlasité reprodukci a v kontextu s ostatními nabývá (většinou na základě konotace) smyslu. Tak jako je tomu u básně Ptáček v dutinách ocelového města od Ladislava Nováka: (viz následující strana)

¹⁰² Linhartová, Věra: Pikareskní průběh na pozadí. In: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*. Praha: Mladá fronta, 1993, s. 165.

¹⁰³ Tamtéž, s. 168.

Ptáček v dutinách ocelového města

1	2	3
Pimpili pápá	Bandúra bíra béra	Pimpili pápá
pimporá	bandúra bíra béra	pimporá
pimpili pá	bandúra bí	pimpili pá
pimporá	bandúra bá	pimporá
	bandúra bí	
Humba humba humbána	bandúra bá	
	bandúra	
Fimfili fáfá	bandéra	
fimforá	bandúra	
fimfili fá	bandéra	
fimforá	bíra béra bíra béra	
	bíra bí bíra bá	
Humba humba humbána	bíra bí bíra bá	
	bandúra bíra béra	
Fumfulu fáfá	bandúra bíra béra	
fumforá	bandúra ba	
fumfulu fá	bandúra bíra béra	
fumforá	bandúra ba	
	bandúra bíra béra ba	
	bandúra ba	
	bandúra bíra béra ba	
	bandúra ba	
	bandúra bíra béra ba	
	bandúra ba	
	bandúra ba	
	bandúra ba	
	bandúra ba	

(Vrh kostek, 1993, s. 187)

Rozšíření dostupnosti zvukového záznamu je tedy pro experiment důležitým prvkem, stejně tak jako i forma happeningu či autorských čtení. Český experiment až na výjimky však zůstává výhradně psaný. Hra se slovy a jejich významy vychází více z dadaistické tradice, již méně je v experimentu patrný vliv všednosti. Ta se projevuje spíše ve výběru témat a hlavně textů, s nimiž experiment pracuje. Vesměs se jedná o texty běžné denní potřeby (slabikáře, učebnice, slovníky, návody apod.) Např. Preparované texty Ladislava Nováka.

Především pro Dvorského a Krále se stávají inspirativní mluvené projevy takzvané „beat generation“. „*Je v tomto směru příznačné, že první veřejná vystoupení Petra Krále a dalších jeho přátel se uskutečnila koncem roku 1959 jako autorská čtení v nakrátko obnoveném jazzklubu Pygmalion.*“¹⁰⁴ Beatnický vliv (nejen) přinesl zcela nové přístupy, rozvolnění promluvy k otevřenější výpovědi. Proud řeči se přestává bránit pokleslým pasážím, myšlenkovým úletům, mystifikacím, řečovému smetí (Dvorský), dokonce ani vysloveným idiotismům.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Dvorský, Stanislav: Z podzemí do podzemí. In: *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001, s. 133-134.

¹⁰⁵ podle Tamtéž, s. 132-133.

1.4.3.2 Hudba a text

Na rozvolňování struktury textu měla vliv i hudba, jazzové improvizace jako „textová intermezza“ a „záznamy pohybu myšlenky“, ruchy a šumy prostupující konkrétní hudbou jako „iritace a nahodilosti“ v textu.

Hudbou se ve svých textech nechává inspirovat především Petr Král. Ať již je to jen písňovost, která se dostává do jeho raného textu *Basin Street Blues* především ve formě refrénů a opakování: „*ještě jim zatroubit. Ještě jim všem zatroubit; ještě si moct pořádně zatroubit v tomhle mizerném, trapně zpackaném životě.*“¹⁰⁶ nebo explicitní pocta jazzu v pozdějším textu *New Orleans* (1985). Hudba se také projevuje na toku textu. Najdeme zde zrychlené pasáže s vysokou kadencí, které se v textu projevují řazením mnoha krátkých vět a polovětných konstrukcí za sebe do jednoho souvětí: „*Mocně se odrazil a odvalil se i s tím pod sebou, nepouštěje ho z objetí, stranou, kde chlapíkovi několikrát praštil hlavou o zem; potom sám sebou rychle hodil ke dveřím, ale nestačil se zvednout a už tu byl Tonda, v ruce nůž, který Venca pustil.*“¹⁰⁷ Nebo naopak pasáže, které text zpomalují a to i dějově ve formě intermezza, čili dějové odbočky, která se střetává s hlavní linií děje až v samotném závěru textu, stejně jako v jazzu, kde se do hlavního tématu mísí v závěrečných pasážích prvky předešlé improvizace. Tato konstrukce textu se ještě pronikavěji projevuje v Králově *Zprávě z přítmi*. Král se vypořádává s podněty z tvorby Milana Nápravníka, Věry Linhartové a Stanislava Dvorského. „*Jak jsem jejich přínos zkoušel zahrnout do vlastního psaní, kroužil jsem ve svém příšeří jako Rollins po nočním brooklynském mostu, kde se – se saxofonem v ruce – vypořádával s nástupem free jazzu (a se stoupající hvězdou Johna Coltrana).*“¹⁰⁸ Počáteční téma narozenin je zcela přerušeno vlnou asociací, abychom se k němu v závěru textu opět vrátili, avšak již obohacenému o tyto asociace. Slovo (tón) velmi často s sebou přináší nový asociovaný výraz (tón), slovo však nemizí a samo se rytmicky opakuje, dokud nezačne převažovat výraz (tón) nový, vzniklý právě touto asociací. „*Ukazoval jsem si do důlků mezi prsty na ruce, označoval si to své: do prvního důlku „tady je chladno“, do druhého „tady je má střední Evropa“, do třetího „tady je ticho“, do čtvrtého „tady jsem sám“. V prvním, ve druhém, ve třetím, čtvrtém důlku bylo ticho. Jen kočka se dál krčí v šeru u stěny, šeredný chumel šera, jako by šero byly*

¹⁰⁶ Král, Petr: *Basin Street Blues*. In: *Arco a jiné prózy*. Praha: Fra, 2005, s. 10.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 12-13.

¹⁰⁸ Král, Petr: K jednotlivým textům. In: *Arco a jiné prózy*. Praha: Fra, 2005, s. 348.

*jediné možné narozeniny. A tiskne se ke stěně jako by za ní, šerednou zástěnou, byla sama pravda. V šeru...*¹⁰⁹

Zvlášť velký význam měl jazz pro Stanislava Dvorského, který byl v 60. letech sám aktivním jazzovým hudebníkem. Přičemž podstata jazzu má mnoho styčných bodů s experimentální poezií. Nejzásadnější je myšlenka hledání prapůvodního výrazu. Jako se jazz pokouší navrátit k divošským kořenům, experimentální tvorba má za cíl hledat prapůvod lidské řeči. Tento styčný bod vnímá i sám Dvorský: „*V tomto ohledu mě jazz jaksi nasměroval. Protože: co platí o jazzu, platí v jistém smyslu i o poezii, jejíž rituální prapůvod je přece totožný s prapůvodem hudby.*“¹¹⁰ V jeho textech tak dochází k silnému prolínání různých hudebních prvků se slovem. Přímo inspiraci jazzem přiznává Dvorský u dvou textů, ze sbírky *Dobyvatelé a pařezy*¹¹¹. Je to báseň *Milíře* a text *Charles Lloyd*. Tyto texty vznikaly pod bezprostředním vlivem poslechu nahrávek *Stivín&Co. Jazz System* a *Charles Lloyd: Forest Flower*.¹¹² Slovní obrazy se v těchto textech vynořují tak náhle jako tóny při improvizaci, střídají se s tichem a to vše bez použití interpunkce: „*vítr se honí v těžce narušených krovech stál jsem tu a nikde nikdo ani nehlesl jedna tlustá pneumatika zasvištěla oblohou jako ticho ticho v úvahách o nemožném náhle se objeví lidská tvář...*“¹¹³ Text neustále mění svou rytmiku, především střídáním krátkých a dlouhých větných celků (krátkých a dlouhých tónů). V básni *Milíře* je namísto interpunkce použito odsazování textu od kraje stránky, v textu *Charles Lloyd*, který se zdá být jednotný, je členění větných celků a sousloví zajištěno zvětšenými mezerami mezi slovy. V experimentální literatuře by se takový text mohl nazývat *textem asociačním*. Ten vzniká asociací představ jak pojmových tak auditivních v jednu dlouhou prakticky nekonečnou řadu.¹¹⁴ S tím rozdílem, že jako výchozí představa zde slouží hudba, nikoliv slovo či jednoduchá fráze. Svou nemechaničností se tak Dvorského texty odlišují od textů automatických. Samozřejmě má hudba vliv i na sémantickou stránku textu, nalézáme zde řadu slov, jež zvuky popisují nebo evokují: „*drmolení, poklepávání, práskání, disonance...*“¹¹⁵

¹⁰⁹ Král, Petr: Zpráva z přítmi. In: *Arco a jiné prózy*. Praha: Fra, 2005, s. 43-44.

¹¹⁰ Kopáč, Radim: Neurované poznámky na okraj soustředěných myšlenek. Rozhovor se Stanislavem Dvorským. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 35.

¹¹¹ Obsahuje texty z let 1967-72.

¹¹² Podle: Dvorský, Stanislav: Autorská poznámka. In: *Dobyvatelé a pařezy*. Příbram: Knihovna Jana Drdy, 2004, s. 73.

¹¹³ Dvorský, Stanislav: *Dobyvatelé a pařezy*. Příbram: Knihovna Jana Drdy, 2004, s. 64.

¹¹⁴ Podle: Hiršal, Josef; Grögerová, Bohumila: Z technologie textů. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 288

¹¹⁵ Dvorský, Stanislav: *Dobyvatelé a pařezy*. Příbram: Knihovna Jana Drdy, 2004, s. 115.

Nejedná se však pouze o jazz, Dvorský se nechává inspirovat i takzvanou „konkrétní hudbou“. Česká hudba byla po desetiletích izolace náhle konfrontována se světovou hudbou, která mezitím prodělala snad nejradikálnější proměnu mezi všemi uměními. Jan Rychlík (1916-1964) byl jedním z prvních, koho v Čechách koncem 50. let ovlivnila Nová hudba. Sám však také píše texty odborné a beletristické. Josef Berg (1927-1971) vytvořil vlastní styl, jakýsi bizarní hudební neoklasicismus spojený s literaturou a divadlem.¹¹⁶ Nejen literatura je ovlivněna hudbou, dochází k mnohostrannému prolínání jednotlivých druhů umění. „*Konkrétní i elektronická hudba hrála pro nás všechny obrovskou roli. Moc se například neví, že název Preparované obrazy dal Mikuláš Medek jednomu svému malířskému cyklu nejen proto, že se mu to zdálo výstižné jako pojmenování techniky, kterou jsou ty obrazy vytvářeny, ale zároveň tím poukazoval na inspiraci, kterou čerpal z jedné nahrávky „preparovaného klavíru“ Davida Tudora provádějícího nějakou Cageovu skladbu. Je to jakási pocta této hudbě, která nás v určité chvíli ovlivnila snad všechny.*“¹¹⁷ Podstatou konkrétní hudby je pronikání „reálných“ zvuků do tónové struktury klasické skladby. Objevují se v ní tedy různé reálné ruchy, šumy a podobně. To se projevuje například ve Dvorského textu *Několik minut ticha*, který se i tematicky zabývá zvukem a byl dokonce i zvukově realizován, neboť byl v autorském přednesu zahrnut do magnetofonové *Antologie 1962*, redigované Milanem Nápravníkem.¹¹⁸ Je však také součástí Dvorského sbírky „experimentálních próz“ *Hra na ohradu*. Vliv konkrétní hudby zde přímo souvisí s již zmiňovaným „řečovým smetím“. „*Vědomě jsem do svých textů zavlekl množství daleko prozaičtějších slov a obrátů, přímo jakési slovní harampádí, ... A to v docela skromné víře, že tak jako jsou s to různé úder, skřípoty, ticha a hukoty zapůsobit nějakou netušenou zvukovou magií, na půdě básnického výrazu může toto literární i mimoliterární smetí zprostředkovat obdobné emoce, protože obojí zacházení s daným materiálem se vztahuje k velmi si blízkým pásmům dobové sensibility.*“¹¹⁹ Mimo těchto „řečových smetí“ vystupují z textu zvuky i explicitně, kupříkladu popěvkové: „*nic nic nic se už nezazelená*“.¹²⁰ Mění se i „hlasitost“ textu: „*a*

¹¹⁶ Podle: Kofroň, Petr: *Česká nová hudba 60. let* [online]. Praha: ZHP Production, 1993 [cit. 5. února 2010]. URL: <http://www.arta.cz/index.php?p=kontakt&site=default>.

¹¹⁷ Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu* [online]. Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

¹¹⁸ Podle: Král, Petr: *Dodatek*. In: *Zborčené plochy*. Praha: Torst, 1996, s. 131.

¹¹⁹ Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu* [online]. Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

¹²⁰ Dvorský, Stanislav: *Zborčené plochy*. Praha: Torst, 1996, s. 81.

*zase dlouho nic pak najednou hlasité do prdele!*¹²¹, střídají se zvuky libé s ruchy: „*daleko od sebe vyloučit ze života všechny rušivé elementy (zejména lámající se prkna) zapamatovat si jen hravé zvuky píšťal.*“¹²²

V rámci experimentální poezie je hojně zastoupen literární útvar imitující „hudbu“ za pomoci textu, takzvaný *text-sound*. Tento útvar je znám již od dadaistů, rozšiřuje se však ruku v ruce s možnostmi magnetofonového záznamu zejména až od 50. let 20. století.¹²³ Z Francie se k nám počátkem 60. let dostává takzvaná *verbofonie*, která nachází uplatnění ve *fónické poezii* Ladislava Nováka.¹²⁴ (viz výše *Ptáček v dutinách ocelového města*)

1.4.3.3 Výtvarné umění a text

Poetika surrealismu není v žádném případě jen o textech, ruku v ruce s literaturou kráčí výtvarný projev. „...*vlastní tvářnost a útvarnost surrealismu je patrně tam, ..., kde poesie a výtvarný projev se stávají nepatisovaným monologem...*“¹²⁵ Nejčastějším žánrem je v 60. letech pro surrealisty kresba. To souvisí s již zmiňovaným návratem k prapůvodním formám, což je jev, který surrealismus plně sdílí s experimentem, ale také jev, který se vyskytuje v 60. letech ve výtvarném umění obecně, kupříkladu v takzvaném naivním umění souvisejícím s francouzským *art brut*. Významným tvůrcem kreseb ze surrealistického okruhu 60. let byl Jaroslav Hrstka.¹²⁶ Další technikou, která je preferována napříč uměleckými uskupeními je koláž. Ta nabývá různých forem (muchláž, alchymáž atd.) jak v surrealismu, tak i experimentu, ovlivňuje však dokonce surrealisty odmítaný *pop art*. „*Tentokrát to u Medků bylo obzvlášť vzrušující. Rozčilený Mikuláš nám, jen jsme dosedli, ukázal katalog pop-artu, nového výtvarného směru, jehož první díla se prý objevila v Londýně a New Yourku už vloni. A co tomu říkáme. Vidíme to poprvé a nevycházíme z úžasu. Už ten Santa Claus na obálce! A dál následují obrovské pestré zákusky z umělé hmoty, nestvůrné obložené chleby, pyramidy konzerv, výrobky s reklamními slogany: Co to je? Kýč vydávaný za*

¹²¹ Tamtéž, s. 81.

¹²² Tamtéž, s. 82.

¹²³ Podle: Ferenc, Petr: Zvuk Textu [online]. *HISvoice*. Praha: Hudební informační středisko, 4/2007 [cit. 5. února 2010].

URL: http://www.hisvoice.cz/his_voice/archiv_casopisu/2007/his_voice_4_2007/zvuk_textu.

¹²⁴ Podle: Kopáč, Radim: *Klikyháky paměti*. Rozhovor s Bohumilou Grögerovou. Praha: Concordia, 2005.

¹²⁵ UDS: Tajemství vnitřního smíchu. Symboly obludností, katalog, Praha 1966. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 249.

¹²⁶ Srov.: UDS: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 184.

umění? A proč pop-art? Mikuláš vysvětluje, že to značí popular art, vlastně jakési lidové, masové, populární umění. Všichni jsou vzrušeni, krouží nad tím hlavami, krčí rameny, nikomu se to ani málo nelíbí, je to cizí a vzdálené. Pokleslé umění, vpád kýče, vítězství nevkusu...¹²⁷ Alchymáže (Určitá reprodukce je chemicky rozrušena (vymyta či rozmyta) a do uvolněných míst jsou obtištěny fragmenty jiné reprodukce)¹²⁸ tvoří autor, svou fónickou poezií řazený k experimentální literatuře, Ladislav Novák. Jedná se o náhodné konfigurace zmačkaného papíru, které jsou objektivním výrazem skrytých psychických hnutí svého interpreta. Takto Novákovy alchymáže vysvětluje jedna z představitelk současně surrealistické skupiny Alena Nádvorníková a sbližuje tak jeho metody s metodami surrealismu.¹²⁹ Autorkou ze surrealistického okruhu, která se věnovala tvorbě koláží, někdy doprovázených vlastními texty, byla v 60. letech Ivana Spanlangová.¹³⁰ Třetí, velmi se rozvíjející výtvarnou technikou je fotografie, jejímž čelním představitelem v surrealistickém okruhu je Alois Nožička. Dokumentárně snímal poločas rozpadu svých objektů: zvětralé sochy, hřbitovní trosky, pahýly, přírodní deformace stromů atd. Nožičkovi výjevy si ponechávají nejen silné zaujetí pro věc, ale také to, co surrealismus vždy světlo: absurdní zpochybení samotného předmětu a sarkastický nadhled.¹³¹ Stejně tak jako v literatuře 60. let hraje velkou roli i ve fotografii zájem o každodennost.

Autoři surrealistického okruhu 60. let zorganizovali dvě významné výstavy. První z výstav se uskutečnila na podzim roku 1966 a nesla název *Symbols obľudnosti*. Hlavní myšlenkou výstavy se stala snaha o konfrontaci emocionality ve vlastní tvorbě zúčastněných malířů a fotografů, Medka, Istlera, Tikala, Emily Medkové, Jaroslava Hrstky a dalších, s emocionalitou každodennosti. Jednou z dominant výstavy, která byla právě tímto pokusem o vstup soudobé reality mezi výtvarná díla, se stala zvětšená fotografie traktoristy z titulní strany jednoho čísla Rudého práva. Nožičkovy fotografie „zadků nákladňáků“ na notových stojácích působily svou bezprostřední absurditou a iracionalitou.¹³² Hlavní koncept výstavy byl tak plně v souladu s myšlenkou konkrétní iracionality a zájmem dobového celouměleckého diskursu o každodennost. Druhá

¹²⁷ Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Let let*. Praha: Torst, 2007, s.225.

¹²⁸ Podle: Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 185.

¹²⁹ Podle: Nádvorníková Alena: *Výtvarné interpretace Ladislava Nováka*. In: *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, s. 285-287.

¹³⁰ Srov.: UDS: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 184.

¹³¹ Podle: Šerých, Jiří: *Výběr z doprovodného textu k výstavě Komplementární svědectví II* [online]. Alois Nožicka, 2006 [cit. 5. února 2010]. URL: <http://nozicka.org/>.

¹³² Podle: Kopáč, Radim: *Neurovanané poznámky na okraj soustředěných myšlenek*. Rozhovor se Stanislavem Dvorským. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 42.

výstava pod titulem *Princip slasti* se konala na jaře roku 1968. Byla již poznamenána neshodami v surrealistickém okruhu a probíhajícím dialogem s pařížskými surrealisty.¹³³

Vliv výtvarného umění na text se projevuje hned několika způsoby. Může jít o inspiraci výtvarným dílem, která je přetavena v asociální proud, či automatický text. Velmi častým jevem je použití výtvarné techniky i pro způsob výstavby textu. Nejčastější je zde koláž. Vliv nejen na formu, ale i obsah textu má v 60. letech především fotografie a výtvarná technika zvaná *informel*. Dalším stupněm je míchání výtvarného umění s textem, může se jednat opět o různé koláže, v nichž figuruje i textový prvek, ale také o komentáře k obrazům či naopak doplnění textu ilustrací. Nejkrajnější variantou, kterou využívá experiment a surrealismus od něj přebírá určité postupy, jsou „textové obrazce“, kde hlavní roli hraje grafické uspořádání textu; podobně jako jej známe u kaligramů. Stručně shrnuto, výtvarné umění působí na text třemi základními způsoby: výtvarné umění slouží jako podnět pro vznik textu; výtvarný projev je kombinován s textem; oba druhy umění splývají.

Do první kategorie spadají rané básně Vratislava Effenbergera z cyklu *Západ slunce za bednu* (1946). Nechal se zde inspirovat malíři jako Pablo Picasso, Salvador Dalí, Max Ernst, Joan Miró, Paul Klee. Z českého prostředí jsou to pak především Toyen a Jindřich Štyrský. Společným znakem těchto básní je obraznost, která je vždy částečně společná s individuálním stylem malířů, jimž je báseň věnována. Básní *Na přelomu dne* Effenberger umně imituje svou obrazností styl Salvadora Dalího: „*Má uřatá hlava odskočila / a z mé hrudi vyletují slepí nemotorní ptáci zalepení krví / Padají k zemi nebo narážejí bezmocně na protější zed’.*“¹³⁴ Někdy jsou básně inspirovány nejen stylem umělců, ale i jejich osobním životem, či jejich názory. Celkově však tyto básně lze vyložit jak ve smyslu pouhé inspirace, ale také, a to spíše, jako polemiku. Polemiku mezi způsoby zobrazování jednotlivými oblastmi umění – výtvarným a narativním. Jedná se však o hledání vztahu a snahu přeložit výtvarné umění do textu. Jakékoliv stranění jednomu nebo druhému způsobu zobrazování reality („surreality“) není z autorovy polemiky patrné.

Forma textů ze souboru *Hra na ohradu* Stanislava Dvorského a volba výraziva v nich mají svůj původ mimo jiné i ve způsobu výtvarného zobrazení, jež nese název

¹³³ Tamtéž, s. 42-43.

¹³⁴ Effenberger, Vratislav: *Básně I*. Praha: Torst, 2004, s. 532.

informel. Informel spadající pod výtvarný projev takzvaného původního umění¹³⁵ je charakterizován především specifickou volbou výtvarných materiálů a prací s barvami. S barvou se pracuje jako s blátem, k malířským materiálům přibývají různé hadry, dřeva, písek, pytle a podobně. Stejně tak se rozšiřuje Dvorského slovník o prostá slova, obraty, výrazy pojmenovávající běžné předměty. Tato „řečová smetí“ se včleňují do textu obdobným způsobem jako nestandardní materiály do klasického obrazu. Jedná se o konfrontaci „vyššího umění“ a všednosti. Forma textu je tím narušena řadou asociačních řetězců. „*Papírová krabice převázaná tlustým provazem, dřevěný výstupek, zetlelé listí, kaluže, otisk ptačí nohy v rozbředlém koutě, hromady prachu jako hromady peří, křeslo jako škvarek.*“¹³⁶

Svědectvím posunu, k němuž dochází mezi výtvarným a verbálním rozvinutím téže mentální představy, je cyklus Romana Erbena *Uhlí*.¹³⁷ Cyklus z roku 1967 představuje 16 litografií, každá litografie je zároveň ztvárněna verbálně, přičemž jednotlivá ztvárnění jsou spojena v jeden formálně i obsahově souvislý text. Při současné recepci textu i obrazu dochází k prolínání dvou interpretačních procesů. Verbální ztvárnění značně zužuje významy, kterých by mohly nabývat jednotlivé značně abstraktní litografie; znemožňuje tak jejich oddělené čtení a zachovává tím pouze jednu interpretační linii: cyklu jako celku.

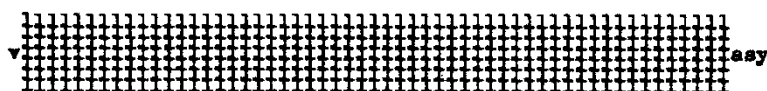
Mnohem pevnější semknutí má text a výtvarné umění v experimentální literatuře. Text samotný se stává výtvarným materiálem, složky obou způsobů zobrazování jsou tak při recepci interpretačně neoddělitelné. Jedná se o takzvané vizuální texty. Aby byly dokonale vnímány, musí být viděny. Nejčastější typy jsou: konstelace, partitura, portrét, mikrogram, makrogram. Nejvíce obrazné jsou mikro- a makrogram. Mikrogram je vlastně jakýmsi slovem umocněným v tvar. Vizuální stránka představuje sémantickou stránku slova. Makrogram je v podstatě slovně výtvarnou básní.¹³⁸ (viz následující strana)

¹³⁵ Srov.: Nádvoříčková, Alena: Výtvarný projev v oblasti tzv. původního umění. In: *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, s. 9-19.

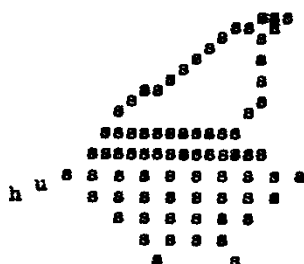
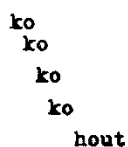
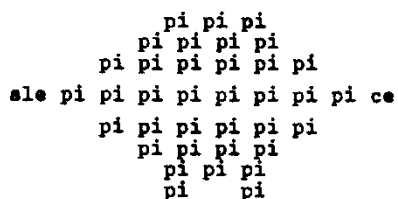
¹³⁶ Dvorský, Stanislav: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006, s. 29-30.

¹³⁷ Podle: Král, Petr: Mezi dorozuměním a nedorozuměním. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 178.

¹³⁸ Podle: Híršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Z technologie textů*. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 327.



(Mikrogramy)



(Vrh kostek, 1993, s. 331)

Vizuální texty příkládající větší důraz narativní složce jsou konstelace. Jedná se o jednu z mála experimentálních technik, která se explicitně objevuje i u autora surrealistického okruhu 60. let, u Stanislava Dvorského.

1.4.3.4 Forma konstelace v textech Stanislava Dvorského

Mnoho experimentálních textů vzniká s určitým formálním omezením. Předem zvolená metoda a tedy i forma si často vynucuje nebo přinejmenším podmiňuje obsahovou stránku textu. Jednou z metod, kterou nalzáme i u surrealistů, je konstelace. Metodu konstelace definoval německy píšící teoretik, „otec“ konkrétní poezie, Eugen Gomringer: „*Konstelace je nejjednodušší možnost, jak vytvářet poezii spočívající na slově. Je to skupina slov, řetězených vedle sebe nebo pod sebou – není jich nikdy příliš mnoho – která mají k sobě vzájemně myšlenkově látkový vztah...Jejich vzájemný vztah ne převážně syntaktickými prostředky, ale jejich konkrétní přítomností ve stejném prostoru. Tak vzniká místo jednoho vztahu ihned vztahů několik v rozličných směrech, což čtenáři dovoluje uvnitř určité struktury, dané básníkem pomocí volby slov, hledat a zkoušet rozličné významové výklady. Postavení čtenáře v kombinaci je postavení spoluhráče, zatímco básník určil hru.*“¹³⁹

Konstelace zajisté prodělala svůj vývoj a tak její ztvárnění nacházíme v 60. letech ve více formách. U Hiršala a Grögerové je kladen důraz spíše na kombinovatelnost jednotlivých plnovýznamových slov rozmístěných po ploše a utváření jejich nových vzájemných vztahů.¹⁴⁰ Ladislav Novák se ke konstelaci dostává čistě intuitivně, když se snaží hledat literární období abstraktního malířství. Do sloupců stejných slov vkládá slova podobná, která si musí pozorný čtenář vyhledat. Tímto způsobem je zkonstruován i jeho známý text Erbenovy svatební košile.

ERBENOVY SVATEBNÍ KOŠILE

čili
S M R D

kostel	košile	kostel	
kostel	košile	kostel	
kostel	košile	koster	
kostel	košile	kostel	
postel	košile	kostel	
kostel	košile	kostel	
kostel	košile	kostel	
kostel	košile	kostel	
koster	košile	kostel	
kostel	košile	postel	
kostel	košile	kostel	
kostel	košile	kostel	

(Vrh kostek, 1993, s. 188)

¹³⁹ Hiršal, Josef: O poezii přirozené a umělé. In: *Báseň-Obraz-Gesto-Zvuk*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 9-10.

¹⁴⁰ Podle: Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Z technologie textů*. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 327-328.

Zároveň se v textu projevuje pro experimentální poezii typický princip k nekomunikativnosti, řidnutí textu a zhušťování významu.¹⁴¹ Ze Svatební košile Jaromíra Erbena jsou v několika slovech (kostel, košile, koster) a jejich variacích extrahovány základní motivy celé básně.

Zcela jinak využívá potenciálu konstelace ve své rané tvorbě, v cyklu *Konstelace slov* z let 1958-60, Stanislav Dvorský. Princip setkávání slov za účelem mnohoznačnosti je zachován, na rozdíl od experimentálních konstelací je však jejich rozmístění v ploše tradiční, to jest ve verších. Nejedná se ani o abstrahování několika plnovýznamových slov souvisejících s řidnutím textu v experimentální tvorbě, Stanislav Dvorský je plně věren surrealistickému asociačnímu principu, jenž má naopak za následek jeho zhušťování. „*fialová rostlina popínavého kouře / fialová jako promrzlé rty.*“¹⁴² S experimentálními technikami ho však pojí princip takzvaných „dvojslov“.¹⁴³ Slova již nevstupují do vzájemných vztahů v ploše odděleně, ale jsou křížena, stejně tak jako se kříží jejich významy. U Ladislava Nováka nacházíme například řadu dvojslov: „*hiršalibi / hiršalibá*“¹⁴⁴, u Dvorského pak: „*bez zkorumpampelní hlavy*“.¹⁴⁵ Již v těchto konstelacích slov je patrná konstituující se Dvorského individuální poetika. „*Říká té poetice „konstelace slov“ a jde v ní o důsledné využití specifické, jen básni vlastní výrazové moci jedinečných setkání mezi slovy samými: mámivých slovních spojení, v nichž verbální – napůl pojmový, napůl čistě zvukový – a grafický aspekt překryje všechny ostatní (dějové, reflexní i obrazné), osamostatní se, a podstata sdělení se přesune do statické hry ozvěn, vysílaných slovy ke slovům jako signály majáků.*“¹⁴⁶ Typická pro Dvorského poetiku jsou takzvaná „řečová smetí“. *Konstelace slov* ještě neoplývají výrazy, jež se vlivem informelu a konkrétní hudby dostávají do jeho pozdějších textů, především do *Hry na ohradu*. Je zde však již nastíněn Dvorského princip zobrazování reality metodou asociace, řetězením nesourodých slov, která pak vstupují v textu do vzájemných mnohoznačných vztahů. „*v nepoškozené obálce usouzených očí / ohrady marných slibů / dláždění za tesknícím dravcem*“¹⁴⁷ Konstelace je tak pro Dvorského výrazným odrazovým můstkem, který do budoucna ovlivní celou řadu jeho textů.

¹⁴¹ Viz kapitola: 1.2.2. *Poezie přirozená, objektivní či umělá?*

¹⁴² Dvorský, Stanislav: *Zborcené plochy*. Praha: Torst, 1996, s. 21.

¹⁴³ Srov.: Novák, Ladislav: Poznámky k textům. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 184.

¹⁴⁴ Novák, Ladislav: Josef. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 189.

¹⁴⁵ Dvorský, Stanislav: *Zborcené plochy*. Praha: Torst, 1996, s. 17.

¹⁴⁶ Král, Petr: Black and Blue. In: *Zborcené plochy*. Praha: Torst, 1996, s. 142.

¹⁴⁷ Dvorský, Stanislav: *Zborcené plochy*. Praha: Torst, 1996, s. 17.

1.4.3.5 Surrealistický okruh 60. let a text

Z hlediska literární teorie je možné roztrždit texty autorů surrealistického okruhu na vícero žánrů. Píše se poezie, drama, próza, lyrizovaná próza, scénáře, eseje, úvahy, básně v próze. Úskalím tohoto třídění je však fakt, že se mnohé z těchto žánrů prolínají či dokonce mísí. Do toho se objevují nestandardní žánry jako pseudoscénář, texty zvukově realizované za pomoci magnetofonových nahrávek. Dalším prvkem, který znesnadňuje třídění textů je jejich obsahová provázanost, častá intertextovost a nemalý vliv dobových myšlenkových proudů. Jedním z nich je i jazyková skepse, na jejímž základě vzniká řada metatextů, zabývajících se promluvou a tvůrčím procesem.

Vzhledem k tomu, že se rozdíl mezi poezií a prózou stírají, nebylo ani mezi autory surrealistického okruhu 60. let zvykem hovořit o básni, o poezii, ale ani o próze, nýbrž jen o textech.¹⁴⁸) Textem je však často chápána i promluva, útržek hovoru, rozhlasová zpráva. I sám reálný svět tak získává v tomto pojetí převážně znakový charakter, což se nejvíce odráží v Effenbergerově konceptu „parapoezie“.

¹⁴⁸ Podle: Kopáč, Radim: Neurované poznámky na okraj soustředěných myšlenek. Rozhovor se Stanislavem Dvorským. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 38.

1.4.4 Fragmenty 1963

Unikátním reprezentantem výše provedených analýz jsou magnetofonové antologie *Fragmenty* realizované Milanem Nápravníkem. Vyznačují se obsahovým souzněním mezi experimentem a surrealistickým okruhem. Texty jsou zasaženy nejen formálním vlivem experimentu, ale i společnými vlivy danými dobovým kontextem. Přičemž jsou však také demonstrací odlišných teoretických konceptů experimentu a surrealismu. Celý koncept magnetofonových nahrávek není v Evropě ojedinělý. Zvukovou realizací svých textů se může pochlubit i rakouská experimentální literatura

18. listopadu 1963 se uskutečnil v Klubu výtvarných umělců Mánes autorský večer s názvem *Fragmenty 1963*.¹⁴⁹ „*Na literárním večeru v Mánese byla fantastická návštěva... Obecenstvo je zřejmě znuděno oficiální literaturou a vítá se zvědavostí nová jména.*“¹⁵⁰ Večer uváděl Ludvík Šváb a byly uvedeny texty Vratislava Effenbergera, Stanislava Dvorského, Věry Linhartové, Milana Nápravníka. Zastoupena byla i autorka experimentální poezie Bohumila Grögerová.¹⁵¹ Všechny tyto texty byly namloueny profesionálními herci¹⁵² v AR Studiu.¹⁵³

Společným jmenovatelem všech textů autorů surrealistického okruhu 60. let zastoupených v antologii *Fragmenty 1963* je zájem o jazyk. Nejen o jeho komunikační složku, ale vlivem experimentu i o jeho strukturu. Především u autorů mladší generace je surrealistická metoda automatismu nahrazována asociacemi. Tyto asociace jsou často založeny na zvukové stránce slova. Vlivem hudby dochází k výrazné rytmizaci textů. Ruku v ruce s rytmizací textu jde tendence různé části textu opakovat či variovat nebo, jako u konkrétní hudby, vkládat do textu iritace, které narušují jeho skladebnou stránku. V souvislosti se zájmem o každodennost odrážejícím se i ve výtvarném umění jsou texty obohaceny nepoetickým slovním materiálem. Ten má svůj původ zároveň i ve sledování běžné mluvy, neboť se zájmem o jazyk se pojí i zájem o řeč a promluvu. Přístup k realitě je však většinou kritický se zálibou v nadsázce a reálné absurditě.

¹⁴⁹ Podle: Dvorský, Stanislav: Chronologický přehled. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 285.

¹⁵⁰ Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Let let*. Praha: Torst, 2007, s.419.

¹⁵¹ V Magnetofonové antologii *Fragmenty 1964* je zastoupen i Ladislav Novák.

¹⁵² Jan Tříška, Jitka Frantová, Josef Velda, Libuše Švormová, Milan Mach. Podle: Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Let let*. Praha: Torst, 2007, s.419.

¹⁵³ Podle: Dvorský, Stanislav: Chronologický přehled. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 285. (Viz Příloha)

1.4.4.1 Vratislav Effenberger: Z problému skladby

V Effenbergrově textu z roku 1962 je hlavním tématem poezie. Vznikl tak jakýsi metatext hovořící o problému tvorby. „*takže mám-li být upřímný nepředcházelo tuto báseň lehké mrazení.*“¹⁵⁴ Lze jen velmi těžko oddělit lyrický subjekt, který pochybuje o schopnosti řeči sdělovat myšlenkové obsahy „*potřeboval jsem cítit trávu zase se vyjadřuji jen velmi přibližně*“¹⁵⁵, od osoby autora, neboť tento poetologický text je zároveň osobní zpovědí o světě a problémech básníka. Když však uvážíme, že text interpretoval herec Jan Tříska, lyrický subjekt tak získává platnost jakéhokoliv básníka. „*jsem tu proto abyste se na mne podívali rozdělme se o to*“¹⁵⁶

Nezanedbatelný vliv na text má zájem o promluvu avšak také snaha o zachycení pohybu myšlenky. Z hlediska formálního se jedná o souvislý proud vnitřní řeči zpovídajícího se a uvažujícího subjektu. To ovlivňuje syntaktickou stránku textu, který je bez interpunkce. Ta se objevuje jen ve formě, která ilustruje postoje mluvčího. Hlavní charakteristikou vnitřní řeči je její zadržávání a překotnost, které se v textu formálně projevuje nepřesnou syntaxí a především opakováním a variováním týchž větných konstrukcí. „*jedno achátové jezírko mi připomíná / jedno achátové jezírko mi připomíná / co mi připomíná achátové jezírko? / achátové jezírko mi připomíná*“¹⁵⁷ Zároveň však do této vnitřní řeči pronikají útržky hovorů: „*jednou se to bude otvírat jednou se někdo zeptá / je tu někdo?*“¹⁵⁸, a intertextové vazby se znakovým charakterem světa: „*zvednout kámen nic žádný nápis*“.¹⁵⁹ Nechybí ani devalvace mytických promluv¹⁶⁰ „*běhat se studenou hlavou jak se říká*“.¹⁶¹

Průnik nepoetických výrazů je dán zájmem o realitu všedního dne: „*tma mokro a nějaké předměty kdysi patrně všední*“.¹⁶² Různé předměty a slova se v ploše textu dostávají do neobvyklých vztahů. V žádném případě však nemůžeme mluvit o konstelaci. Konstrukce textu není asociční, výrazy nevstupují do vztahů na základě své formy, jedná se o záznam myšlenky a s tím souvisí i zvolená metoda psychického

¹⁵⁴ Effenberger, Vratislav: Z problému skladby. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 98.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 98.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 100.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 100.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 97.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 97.

¹⁶⁰ Srov.: Barthes Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

¹⁶¹ Effenberger, Vratislav: Z problému skladby. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 98.

¹⁶² Tamtéž, s. 98.

automatismu. Stanislav Dvorský charakterizuje jeho poetiku následovně: „*básně Vratislava Effenbergera, tříštivý sled záhadných krátkých spojení, nesených spodními proudy vnitřního monologu, přivádějí brutalitu imaginace a otevřené myšlení, sarkasmus a insinuaci do stavu, v němž se slévají v jediný amalgam, za jehož nevyzpytatelností se skrývá možná právě tolik melancholie jako pohrdání, právě tolik úžasu nad neobelstitelností reality jako výbušného humoru, jehož jiskry jako by pocházely ze záře nějakého zasutého mythu, odrážející se od trosek všední skutečnosti do noci soudobého rozumu.*“¹⁶³ Effenberger jako představitel starší surrealistické generace tedy ještě zůstává u tradičních surrealistických metod, ačkoliv vliv dobových úvah o řeči a promluvě je v jeho textech nesporný.

1.4.4.2 Stanislav Dvorský: Hra na ohradu I

Do magnetofonové antologie *Fragments* zařadil Milan Nápravník v roce 1963 zkrácenou verzi kapitoly *Hra na ohradu I*. Interpretace tohoto textu byla svěřena herci Josefu Veldovi.¹⁶⁴

Na rozdíl od textu Vratislava Effenbergera *Z problému skladby* je zde znát znatelný posun od automatismu k asociačnímu principu. Dvorský je ovlivněn formou konstelace, a tak se zde ve fikčním prostoru setkávají slova-předměty a vstupují do vzájemných vztahů. Slova se neobjevují v textu automaticky, vždy mají buď společný prostor (mohou sdílet ale i společný prostor textový – kniha, slovník a podobně), nebo se jejich vztahy odvíjejí od společných jazykově strukturních vlastností – formy, ale i významu. Motivem pro následující asociační řetězec je vlastnost zvonění: „*Zvonkohru si představuji jako určitou skupinu lahví ... a ticho pomalu se snášejičího peří stává se mi příliš často tichem lahví...snad jen zvonění o klec zůstalo tím, co se stále ještě může vrýt do paměti, může být příslibem nějaké zvonkohry...: třískání lahvemi...jako vzdálené klekání. – Začne zvonění v uchu a já padám do díry.*“¹⁶⁵

Problém jazyka, vztah označovaného a označení je v textu ovlivněném formálně informelem a konkrétní hudbou také stěžejní. Ve volbě výrazů se stejně jako u Effenbergera projevuje zájem o každodennost. „Řečová smetí“ text zhušťují stejně tak jako ruchy a improvizací pasáže přispívají k nesdělnosti textu; paradoxně v kontrastu

¹⁶³ Dvorský, Stanislav: Symbol a realita. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 87.

¹⁶⁴ Podle: Dvorský, Stanislav: Autorská ediční poznámka. In: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006, s. 133.

¹⁶⁵ Dvorský, Stanislav: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006, s. 19-20.

s jeho „upovídání“.¹⁶⁶ Hra na ohradu nás „přivádí k vědomí, že slova se umějí zbůhdarma povalovat jako kterýkoliv krám a stejně jako on dokážou někdy nejvíc říct tím, že jsou už naprosto nepoužitelná“.¹⁶⁷

1.4.4.3 Věra Linhartová: Pikareskní průmět na pozadí

Pikareskní průmět na pozadí, text, který vznikl od prosince 1962 do dubna 1963, je částečně úvahovým textem, sebereflexí, jejíž hlavním tématem je řeč.

V souvislosti s mícháním a rozbíjením žánrů, které je pro texty tohoto okruhu autorů typické, není těžké nalézt paralelu s Effenbergerovými pseudoscénáři. Ze stylistické analýzy textu (časté používání druhého pádu, nominální konstrukce a podobně) vyplývá příbuznost s texty odbornými. Jedná se tak o jakýsi fiktivní esej, který se vyznačuje zdánlivou exaktností vyjádření. Každý odstavec je uceleným rozvinutím myšlenky, která je na jeho počátku nastolena jako závažný problém k řešení. Nakonec však nejde o myšlenku samotnou, ale spíše o způsob, jakým myšlenky vyjádřit. Ani zdánlivě odborný styl však není schopen myšlenky adekvátně vyjádřit. Text tak pochybuje sám o sobě. „Začnu znova, úplně od začátku. Co bylo řečeno soustavně zapomínám. Slova se neřadí jedno k druhému, každé znova se klade doprostřed, obklopeno předešlým.“¹⁶⁸ Jazyková skepse je ještě výraznější, co se týká problému mezilidské komunikace a vyjadřování emocí. Nedorozumění je zprostředkováváno i čtenáři tím, že do textu pronikají útržky hovorů v ich-formě jiného rodu, než jakým je po celou dobu text konstruován. „Říká, že je mi vděčná za každé vlídně míněné slovo. Říkám, že jsem ti vděčná. Stanu se jimi, budu-li o nich mluvit. Stanu se jí samou, budu-li mluvit o ní samotné, ale stanu se sama sebou, mluvím-li s tebou nebo s kýmkoliv o čemkoli jiném.“¹⁶⁹

Od svobody se text tematicky posunuje ke slovům, slova střídá promluva, řeč, proces mluvení, problematika vyprávění, aby v závěrečných pasážích textu byly tyto úvahy aplikované v praxi na mezilidské komunikaci.

¹⁶⁶ Viz výše

¹⁶⁷ Typlt, Jaromír: Smetení ze stolu. In: Dvorský, Stanislav: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006, s. 132.

¹⁶⁸ Linhartová, Věra: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*. České Budějovice: Nakladatelství České Budějovice, 1964, s. 177.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 179.

Linhartové však není vzdálena ani hra se slovy: „*Pronikavá bezesná: zespanínespaní*“¹⁷⁰ a asociativní princip řazení myšlenek. Experimentální poezii je nejbližší tam, kde asociace staví na zvukové, popřípadě gramatické, stránce slov: „*Měla jsem někdy jméno a jмінění – mínění, které bylo jměním. – Mým jménem mě jali, zajali mě do mého jména a odňali mi mé jмінění.*“¹⁷¹

1.4.4.4 Milan Nápravník: Předmoucha

Nejbližší experimentální literatuře má sám iniciátor magnetofonových antologií, Milan Nápravník. Jeho texty, rovněž i *Předmoucha*, se vyznačují zaujetím pro mluvenou promluvu, její zvukovou stránku a rytmus.

Rytmus textu je udáván opakováním stejných větných konstrukcí a jejich variováním. „*Možná že spí a možná že nespí, že číhá a naslouchá, možná že naslouchá, možná že nespí, že číhá a naslouchá, možná že naslouchá, možná že spí.*“¹⁷² Variace mají však ještě jeden účel, částečně shodný s principem konstelace, uvádějí tatáž slova do zcela nových kontextů a to napříč textem.¹⁷³ „*Stisknu zas knoflík a poslouchám návěstí. Was soll nun heißen die Abkürzung STRACH?*“¹⁷⁴ O několik stran dále je tato slovní hříčka zopakována v novém kontextu a asociálně doplněna o hříčku novou: „*Rádio? Náhle je slyším! Náhle je slyším a nevěřím uším! Achtung, Achutng, ich stelle die Frage: Was soll nun heißen die Abkürzung STRACH? Was soll nun heißen die Abkürzung KANAPE?*“¹⁷⁵ Slovní hříčka odkazuje na vyprázdněnost jazykových promluv, které již ztratili sdělnou funkci.

Spád textu je podřízen asociativnímu principu. Většinou jsou asociace založené na zvukové stránce slov: „*veselo, kyselo, hopsa a dup*“.¹⁷⁶ Často také jejich sémantikou: „*nesmrkám, nefrkám, nedýchám*“¹⁷⁷, popřípadě zároveň i gramatickou kategorií: „*hledám ten plíšek, střípek, ten provázek*“.¹⁷⁸ Nezřídka se objevují dadaistické jazykové hříčky: „*Rapatacapata!*“.¹⁷⁹ Někdy tato asociční podřízenost jazykové formě slova

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 178.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 176.

¹⁷² Nápravník, Milan: *Předmoucha*. In: *Knihy moták*. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 77.

¹⁷³ Podobný princip variací částí vět v průběhu celého textu můžeme nalézt i v textech Jiřího Koláře. Zejména pak v *Prométheových játrech*

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 92.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 101.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 79

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 77.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 77.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 79.

deformuje jeho význam: „*Vycením zuby. Pražádné poledne, pražádná půlnoc, pražádné svítání, naruby vruby*“¹⁸⁰, nebo význam celého spojení slov: „*Prsty si do prsti*“.¹⁸¹

Zároveň se ale text snaží vypořádat i sám se sebou: „*abych si zakládal na dobrém slohu*“¹⁸² nebo se v něm objevují intertextuality: „*skákat tu přes oves*“¹⁸³, devalvace mytických, primárně intencionálních, promluv: „*škatule, škatule, nehejbejte se!*“.¹⁸⁴ Projevuje se zde i jazyková skepse, ta má však blíže k ironizaci jazykových klišé, nežli k úvahám o možnostech jazykového vyjádření: „*Slova a slova. Cosi se sesouvá. Cosi se zaplétá, cosi se nadouvá, říkával přece, že rozum si do hrsti. Prsty si do prsti. Nakonec nic. Všechno to minulo. Vychladly omyly. Vyšel ten s těmi a začali nanovo.*“¹⁸⁵

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 77.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 93.

¹⁸² Tamtéž, s. 98.

¹⁸³ Tamtéž, s. 81.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 84.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 93.

2. Surrealismus a rakouská experimentální literatura 60. let

Témata a metody, které nově pronikají do surrealistického okruhu 60. let, se neomezují jen na český literární prostor. Srovnání s rakouským literárním diskursem 50. a 60. let, zároveň tedy i demonstrace vlivu dobového myšlení, se jeví jako nejprůhodnější především proto, že autoři českého experimentu, blízcí i surrealistickému okruhu, udržovali s rakouskými tvůrci vzájemné kontakty. Dokonce i z hlediska všeobecné recepce v českém literárním kontextu nešlo o autory zcela neznámé. Ve 4. čísle časopisu *Světová literatura* z roku 1966 vychází stať Ernsta Jandla: *Nové tendence v rakouské poezii*. Text je doplněn ukázkami tvorby rakouských autorů, o jejichž překlad se zasloužila dvojice Hiršal a Grögerová. Zároveň je zajímavé sledovat, jaký inspirační vliv měla rakouská experimentální tvorba na poetiku autorů, kteří v Rakousku stáli mimo okruh experimentálních tvůrců a doložit tak, jakým významným myšlenkovým proudem experiment v 60. letech byl. Vliv rakouské experimentální literatury na surrealistický okruh je nepřímý, to jest zprostředkovaný českými experimentálními tvůrci. Povětšinou se však jedná o pronikání týchž dobově podmíněných tendencí do dvou nezávislých literárních proudů.

2.1 Povaha rakouské avantgardy 60. let

Po druhé světové válce je rakouská literatura poznamenána hledáním kontinuity. Navrací se k autorům vídeňské moderny a inspiruje se jimi. Příznačné je tedy pro avantgardu, že stejně tak jako v našich podmínkách stojí mimo oficiální literaturu. „*Nová rakouská poezie...byla a je moderní v tom smyslu, že nepovažuje za svůj úkol konzervovat literární dědictví a pokračovat v úctyhodných tradicích, ale zkoumá možnosti básnického projevu odpovídající nové současnosti...*“¹⁸⁶ Vznikají tak problémy především s recepcí jejich tvorby. Rakouská nakladatelství autory avantgardy nevydávají, jediné jejich publikační možnosti jsou v sousedním Německu, kam také mnozí po roce 1960 odcházejí.¹⁸⁷

Další možností, jak oslovit publikum, byl takzvaný happening. Pouliční formu prezentace svých děl volila v počátcích skupina experimentálních autorů nazývaných

¹⁸⁶ Jandl, Ernst: *Nové tendence v rakouské poezii*. *Světová literatura*, 11/1966, č. 4, s. 118

¹⁸⁷ Srov.: Beyer, Marcel: *Friedericke Mayröcker*. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Peter Lang Vlg., 1992, s. 30.

jako Wiener Gruppe (vídeňská skupina). Později organizovali svá představení po sklepích. Rakouská společnost a především kritika začala experimentální literaturu přijímat až v první polovině 60. let. To již vídeňská skupina, která se ustanovila manifestem 20. června 1957, měla své aktivní působení téměř za sebou, její poslední výstup se uskutečnil v roce 1964, rozešli se však již v roce 1959. K jejím členům patřili H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm a Oswald Wiener.¹⁸⁸ Česká surrealistická literární scéna, zvláště Effenberger, se vůči happeningu staví odmítavě.¹⁸⁹ „*Oprostěte se nesmyslem, říkají stoupeni happenings a provádějí svá protná s nestydatostí tlustých pětapadesátníků, kteří si v bazénech čistí dýchací ústrojí hlučným pofrkáváním vody nosem. To ale není snad ta poslední vymoženost, před třiceti nebo čtyřiceti lety to dělali lépe a méně marně.*“¹⁹⁰ Zároveň však autorská čtení a prezentace magnetofonových nahrávek, organizované Milanem Nápravníkem, dokládají tendenci k přímému kontaktu s publikem.

Mimo tuto skupinu stáli dva výrazní autoři. K experimentu řazený Ernst Jandl a obtížně zařaditelná autorka, rakouskou a německou literární vědou často řazená k surrealismu, Friedericke Mayröcker. Díky Jandlovi úspěchu v Německu začíná experiment v rakouském prostředí reflektovat i kritika. Vzniká tak prostor pro publikování, především v časopise *Manuskripte*, který je vydáván ve Štýrském Hradci.¹⁹¹

¹⁸⁸ Podle: Rühm, Gerhard (Hg.): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985, s. 7-36.

¹⁸⁹ Srov.: Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Let let*. Praha: Torst, 2007, s. 226.

¹⁹⁰ UDS: Tajemství vnitřního smíchu. Symboly obludnosti, katalog, Praha 1966. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 249.

¹⁹¹ Podle: Jandl, Ernst: Nové tendence v rakouské poezii. *Světová literatura*, 11/1966, č. 4, s. 118

2.2 Česká a rakouská experimentální literatura

První kontakt českých tvůrců experimentální poezie s rakouskou tvorbou se uskutečnil v roce 1959 na pražské výstavě rakouské knihy. „*Od Artmanna tu jsou rozsáhlé skladby v dialektu, které působí jako černý humor, nelítostná ironie. Jakási poezie z periferie... Všecko to působí naprosto nekonvenčně, odvážně.*“¹⁹² V osobním kontaktu byli nakonec Grögerová s Hiršalem se čtyřmi členy vídeňské skupiny, od roku 1964 se seznamují i s Erstem Jandlem a Friedericke Mayröcker. Hiršal s Grögerovou se podíleli nejen na překladech jejich tvorby, svou vlastní tvorbu dokonce překládali a vydávali v Německu. Úzce spolupracovali i s rakouským literárním časopisem *Manuskripte*.¹⁹³ Zajímavým důsledkem vzájemných vztahů je nejen inspirace v oblasti experimentální poezie, do literárních textů proniká i jejich reflexe. Bohumila Grögerová tak napíše *Fiktivní korespondenci s rakouskou básnířkou Friederike Mayröckerovou (5x2 dopisy)*, Friedericke Mayröcker zase báseň věnovanou Josefu Hiršalovi k jeho 60. narozeninám: *Für Josef Hiršal zum 60. Geburtstag*.

Autoři vídeňské skupiny se nepovažovali za konkrétní básníky. V tomto ohledu je český experiment v podání Hiršala a Grögerové více teoretický. Jejich hlavním cílem bylo se co nejkompexněji vypořádat s problematikou jazyka. Byli totiž přesvědčeni, že jazyk odráží stav mysli a jeho zkoumání je tak zkoumáním člověka samého. Teoretickými základy jim byla strukturální jazykověda, kybernetika a filozof Ludwig Wittgenstein. Zvláště Artmann byl pak ovlivněn barokní literaturou, černou romantikou a surrealismem. Jejich postoj k umění byl vcelku radikální, umění bylo zároveň jejich životní filozofií. Člověk může být básníkem, aniž by kdy napsal či řekl jediné slovo.¹⁹⁴

¹⁹² Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Let let*. Praha: Torst, 2007, s. 263.

¹⁹³ Podle: Kopáč, Radim: *Klikyháky paměti. Rozhovor s Bohumilou Grögerovou*. Praha: Concordia, 2005, s. 66-68.

¹⁹⁴ Podle: Rühm, Gerhard (Hg.): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985, s. 7-36.

2.2.1 Forma textů v souvislosti s českým surrealismem

Formy rakouských experimentálních textů se ve většině případů shodují s formami, které se objevují v české experimentální poezii. Snad kromě montáží a divadelních (popřípadě rozhlasových) her je jejich syntaktická stránka do značné míry redukována, slova vstupují do vztahů na základě jejich fonetické či vizuální formy: „*baum / bim / baum / bim*“.¹⁹⁵ Jedná se o jev, který je znatelný především v textech Milana Nápravníka. Předem je kalkulováno s konotacemi, které toto slovní spojení u čtenáře vyvolává. Recipient by dle své zkušenosti očekával spíše slovní spojení „bim bam“, jeho předpoklad však zůstává nenaplněn.

Princip zklamání či překvapení je základním prvkem i ve svébytném útvaru rakouské experimentální poezie, který nemá v českém prostředí obdoby, v takzvaných „Dialektgedichte“. Tyto básně jsou psány v dialektu, často vídeňském nebo kolínském. Mezi znejasněným, ale závažným významem a komicky působící fonetickou formou vzniká diskrepance. Kupříkladu báseň H. C. Artmanna pod zdánlivě komickým názvem *kindafazara* pojednává o zneužívání dětí. Pro dosažení efektu však tyto básně předpokládají zvukovou realizaci. Rovněž jako fónická poezie Ladislava Nováka.

Dalším shodným znakem je tvorba montáží, v českém prostředí se ojedinele objevuje v textech němčina, i rakouský experiment pracuje s texty českými. Velmi zajímavým intertextem založeným na slovníku českého jazyka je báseň „11 verbarien“. Nejčastější slova od písmene J: „*ich / der apfel / der frühling*“.¹⁹⁶ Pro německy mluvícího čtenáře se jedná o šifru, neboť netuší, že v češtině tato slova opravdu na písmeno J začínají: já / jablko / jaro.

Jednou z nejčastějších forem je i v rakouském experimentu konstelace. Ta v českém prostředí spoluutvářela poetiku Stanislava Dvorského.

Nejzávažnější shodou v literatuře obou zemí je důraz na mluvenost. Český surrealistický okruh 60. let sice nenašel cestu k tvorbě v dialektu, avšak stejným způsobem využívá možnosti moderní techniky k tvorbě magnetofonových nahrávek. Píší se divadelní hry, rozhlasová hra se však v našem prostředí nemohla kvůli cenzurním podmínkám realizovat, a tak zůstává doménou rakouského experimentu. Především pak Ernsta Jandla a Friedericke Mayröcker. Není nezajímavé, že autorkou

¹⁹⁵ Rühm, Gerhard (Hg.): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985, s. 39.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 203.

rozhlasových her v německém jazyce byla i Bohumila Grögerová: *Zweiäugiges Hörspiel* (Saarbrücken 1972), ale to až v letech 70., kdy vznikla i česká rozhlasová hra *Lunovis*, kterou napsala společně s Josefem Hiršalem, ta byla v českém rozhlase poprvé uvedena teprve v roce 1991.¹⁹⁷ Naopak specifickým žánrem české literatury ovlivněným mluveností jsou Effenbergerovy fiktivní scénáře.

2.2.2 Obsahové souvislosti s českým surrealismem

Význam textů vídeňské skupiny je mnohem více soustředěn na efekt. Šokovat, překvapit, zklamat čtenáře či publikum. Je to právě ten typ experimentální literatury, který Stanislav Dvorský nazve umělými demonstrativními akty.¹⁹⁸ Jedno však má rakouský experiment s českým a zároveň i se surrealistickým okruhem společné: zájem o jazyk.

Ten se nejvýrazněji projevuje v diskreditaci klišé a jiných pokleslých forem řeči. Parodovány jsou kupříkladu písně. Forma písně je zachována, je však naplněna neobvyklým obsahem: „*traurig steigt der lift empor / traurig sinkt er nieder*“.¹⁹⁹

Značně rozdílná je ale slovní zásoba, ta nečerpá své náměty z každodennosti, jako je tomu v českém prostředí, je ovlivněna konstruktivismem.²⁰⁰ Pochází často z oblasti techniky, médií nebo reklamy (Lift, Tätowierung, Darling, Kommunikanten). Tyto výrazy jsou uváděny do kontrastu se starořeckou či středověkou slovní zásobou (Kyklops, Der liebe Vogel Nachtigall). V centru ale stojí základní slovní zásoba (Apfel, Baum, Himmel ...).²⁰¹

¹⁹⁷ Podle: *Slovník české literatury po roce 1945*[online]: ÚČL AV ČR, 2006-2008, [cit. 15. února 2010]. URL: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1013>

¹⁹⁸ Srov.: Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu*[online]. Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

¹⁹⁹ Rühm, Gerhard (Hg.): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985, s. 444. (Překlad: Smutně stoupá výtah vzhůru / smutně zase klesá)

²⁰⁰ Podle: Rühm, Gerhard (Hg.): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985, s. 7-36.

²⁰¹ Překlad: (výtah, tetování, dabing, komunikant); (kyklopové, milovaný slavík); (jablko, strom, nebe)

2.3 Recepce surrealismu v rakouské literatuře 60. let

O přímém vlivu surrealismu na rakouskou literaturu nemůže být v 60. letech řeč. Nikdy zde neexistovala surrealistická skupina a zásadní text André Bretona *Manifest surrealismu* je k dispozici v německém překladu až v roce 1968. Ačkoliv Friedericke Mayröcker bývá v německé a rakouské literární vědě²⁰² se surrealismem spojována, jedná se u ní spíše o nepřímý vliv surrealistické poetiky, jež má vliv na obraznost její poezie. Rakouská literární věda 50. a 60. let termín surrealismus používá vágně, má jím na mysli především veškerou literaturu, která neodpovídá tradici literárního realismu, tedy literaturu „nerealistickou“.²⁰³

Přesto se však sama Mayröcker v rozhovoru s J. Siegfried Schmidtem k inspiraci surrealismem hlásí, zná Bretona, zajímá se o Maxe Ernsta.²⁰⁴ Dále je také ovlivněna experimentální poezií vídeňské skupiny.²⁰⁵ Její texty jsou tak zajímavým prolnutím dvou avantgardních směrů, především ale dobrým ilustračním příkladem vlivu myšlenkových proudů 60. let.

2.3.1 Forma textů F. Mayröcker v souvislosti s českým surrealismem

Nejnápadnějším rysem textů Friedericke Mayröcker je její práce s jazykem. Motivika a potažmo také sémantika jejích textů je také velmi často orientována na jazyk. Nejedná se však o montáže spočívající na reálných textech, ale o metatexty, jejichž protexty pramení nejčastěji z podvědomí a zahrnují fragmenty hovorů. Texty se tedy vyznačují převážně metajazykovým stylem, do něhož proniká jazykový materiál nikoliv ze skutečného světa, ale ze světa jazyka samého.²⁰⁶ Jedná se o podobný způsob reflexe řeči a jazyka, který nalzáme například u Věry Linhartové. Velmi často je tak narušený vztah pojmenování a denotátu, rovněž jako u Stanislava Dvorského a jeho „řečových smetí“, kde se v rovině textu neodkazuje k reálným předmětům, do vzájemných vztahů je uváděn jen jejich znakový charakter.

²⁰² Srov.: Beyer, Marcel: *Friedericke Mayröcker*. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Peter Lang Vlg., 1992.

²⁰³ Podle: Beyer, Marcel: *Friedericke Mayröcker*. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Peter Lang Vlg., 1992, s. 69.

²⁰⁴ Srov.: Schmidt, J. Siegfried (Hg.): *Friedericke Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984, s. 273.

²⁰⁵ Srov.: Tamtéž, 261.

²⁰⁶ Podle: Tamtéž, s. 39.

Princip řazení jazykového materiálu a motivů je taktéž převážně asociační. Je založen jednak na fonetické stránce slova, kupříkladu aliterací: „*schlesisch-schlimm; schlieren: schnell*“²⁰⁷, vokální harmonií: „*ausgeklingt! o / herodes Gross herodes ... Bromberg Poses Thorn*“²⁰⁸, dále také na sémantických vztazích slov, synonymity: „*Kommoden, Schränke*“²⁰⁹, lexikum ze stejného sémantického pole: „*Originaldefloration Amsterdams; Mutterschaft; Entkernung; Taufe; („Genesis“)*“²¹⁰ Zajímavým způsobem se v těchto prostředcích přejatých především z experimentální poezie projevuje jazyková skepse. Prostředky jsou za pomoci ironie devalvovány, jejich použití je totiž zcela přiznané. Předsazený vokál O signalizuje, jakým způsobem budou následující slova řazena, stejně tak řada lexémů z totožného sémantického pole je na závěr shrnuta v závorce pojmem nadřazeným: Genesis. Stávají se tak pouze jakousi slovní hříčkou, karikaturou literárního prostředku a vyjadřují tak pochybnosti nad literárním jazykem samotným.

Jednou ze surrealistických metod, kterou Fridericke Mayröcker vědomě používá, je záznam snu.²¹¹ Jedná se však opět pouze o inspiraci surrealistickou obrazností, nikoliv v souladu se surrealistickou teorií o průzkum lidského nevědomí.²¹²

2.3.2 Obsahové souvislosti textů F. Mayröcker s českým surrealismem

Klíčová slova textů Fridericke Mayröcker jsou: měsíc, sen, růže, pták, oči, moře, labuť, hvězda, mušle, les, noc, samota.²¹³ (podle Schmidt 39) Svým slovníkem tak odkazuje spíše k romantismu. Vedle těchto pojmů se však často objevují klišé, banality, triviální výrazy, anglicismy, které stojí v kontrastu s jejich „literárností“. „*o josef-jesus; nun besiegt: you need not do it need not to do it!*“²¹⁴ Devalvovány jsou tak nejen mýty všedního dne, destrukci je podroben také samotný text. Vážné vždy stojí v kontrastu

²⁰⁷ Mayröcker, Friedericke: *Veritas*. Lyrik und Prosa 1950-1992. Leipzig: Reclam Verlag, 1993, s. 30.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 37

²⁰⁹ Tamtéž, s. 31 (Překlad: Komody, skříně)

²¹⁰ Tamtéž, s. 39 (Překlad: Originální deflorace Amsterodamu, mateřství, odjádření, křest, (Genesis))

²¹¹ Srov.: Mayröcker, Friedericke: *Zwei Träume in Briefen*. In: *Tod durch Museen*. Reinbek: Rohwolt, 1966.

²¹² Srov.: Beyer, Marcel: *Friedericke Mayröcker*. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Peter Lang Vlg., 1992, s. 71.

²¹³ Podle: Schmidt, J. Siegfried (Hg.): *Friedericke Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984, s. 39.

²¹⁴ Mayröcker, Friedericke: *Veritas*. Lyrik und Prosa 1950-1992. Leipzig: Reclam Verlag, 1993, s. 37. (Překlad: o josefe-ježíši nyní výtěžíš; you need not do it need not to do it)

s banalitou, celý obsah básně je zpochybněn záměrně triviální pointou: „*rauschschwalbe / bronze-hündchen / kuckkuck*“²¹⁵

Tematizována není jen vyprázdňenost jazyka, boj proti jazykovým klišé, problém samotného tvůrčího procesu, ale také jazyk ve vztahu k mezilidské komunikaci. Především pak v rovině intimních vztahů, kde podobně jako Věra Linhartová problematizuje schopnost jazyka vyjadřovat emoce. U Mayröcker však není motiv lásky postaven do kontrastu s každodenností, tematizována je především láska intimní a erotika. „*wärme-einheit aller warmen Körper*“²¹⁶

Pojetí prostoru a lyrického subjektu v textech Friedericke Mayröcker již předznamenává téma následující kapitoly. Lyrický subjekt je často rozdvojen, pochybuje o své vlastní existenci: „*ich-wer-ich-wessen-ich-wem-VERFALLE!*“²¹⁷ Je si vědom fatality svého bytí, avšak s výsměchem, s nejistým úsměvem na tváři: „*(im astwerk schaukelt gott)*“²¹⁸ Nejistota se odráží také v řeči subjektu, ta je překotná, syntakticky roztržštěná. Narušením stability subjektu je také zužující se prostor. Svět je přeplněn pojmy, promluvami, texty, před nimiž není úniku. Zároveň je prostor individua pevně ohraničen: „*meine ganze Familie in Flaschen abgefüllt.*“²¹⁹ Celkově však není stabilní, může být z cizí vůle kdykoliv přemístěn. Není to však ani osud ani Bůh, co ohrožuje člověka, ale především začínající globalizace a moc peněz. „*Krähen auf offenem Markt gehandelt, ..., aufgespießt Menschen; Scheusale; die / kaufende Menschheit.*“²²⁰ Prostor v básních Friedericke Mayröcker je jako „*eine Muschel-Schale in der Vogel sich selbst einschließt.*“²²¹

²¹⁵ Mayröcker, Friedericke: *Veritas*. Lyrik und Prosa 1950-1992. Leipzig: Reclam Verlag, 1993, s. 40. (Překlad: kouřovalštokva / bronzo-pejsek / kuku)

²¹⁶ Tamtéž, s. 34. (Překlad: tepelná jednotka všech vroucích těl)

²¹⁷ Tamtéž, s. 38. (Překlad: já-kdo-já-čí-já-komu-propadnu)

²¹⁸ Tamtéž, s. 36. (Překlad: ve větroví se houpe bůh)

²¹⁹ Tamtéž, s. 30. (Překlad: Moje celá rodina stočená v láhvích)

²²⁰ Tamtéž, s. 30-31. (Překlad: Obchodovat s vránami na volném trhu ..., nahlodávají lidi; surovci; ta / koupitelná lidskost)

²²¹ Tamtéž, s. 41. (Překlad: jako lastura, do níž pták zavírá sám sebe)

3. Surrealismus a existenciální literatura

V souvislosti s krizí vědomí, jak ji definuje i předmluva ke sborníku *Surrealistické východisko*, která je v období restaurace po druhé světové válce, a ještě intenzivněji v průběhu 60. let (s nástupem médií, reklamy, počínající globalizace; v našem prostředí i zklamání z poválečného vývoje), ve společnosti pocíťována, se jako protipól sarkasmu a černého humoru vynořuje pocit existenciální marnosti. Krize vědomí směřovala „*ke stále pronikavější resignaci, sociální a psychické otupělosti a k drobnému, efemérnímu praktikismu.*“²²²

Společným jmenovatelem těchto dvou poloh uvažování je skepse. Ta má za následek nejen nedůvěru k jazyku (k tomu, co se říká; i k tomu, co se snažím vyslovit já), ale i obrat ke všednosti; k realitě, v níž se chaos, jako prvopočáteční příčina skepse, zrcadlí. Rozdílem je však odlišný přístup k hodnocení reality. Zatímco existenciální imaginace především reflektuje zakotvení já v chaotickém a absurdním systému, surrealistická imaginace má za cíl absurdnost bytí ve všednosti nejen reflektovat, ale se všemi svými postuláty i kriticky, za pomoci černého humoru, hodnotit. Tento přístup plně odpovídá konceptu kritického sledování funkcí konkrétní iracionality. „*Že mezi surrealismem a existencialismem trvá jakási hlubinná, typová protikladnost, která zřejmě odpovídá dvěma odlišným mentálním typům, z nichž odedávna vznikaly tektonické a atektonické slohy, a že vlastní tvářnost a útvarnost surrealismu je patrně tam, kde je možné odhalovat a sledovat nové formy kritických funkcí konkrétní iracionality, kde otázky emocionality a efektivity se vztahují k mimoestetickým hodnotám a kde poesie a výtvarný projev se stávají nepatisovaným monologem, někde mezi kritickou skepsí a vůlí člověka rozbít svou tragickou nebo spíš tragikomickou uzavřenost.*“²²³

Existencialismus, jako životní pocit, je ve společnosti a uměleckých kruzích 60. let silně zakotven. Stanislav Dvorský jej dokonce líčí jako „*módní vlnu*“.²²⁴ Spíše nevědomě, nežli záměrným vypořádáváním se s existenciální filosofií, se tak dostává existenciální imaginace i do textů mladší surrealistické generace 60. let.

²²² Dvorský, S., Effenberger, V., Král, P.: Vědomí krise a krise vědomí. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 8.

²²³ UDS: Tajemství vnitřního smíchu. Symboly obludnosti, katalog, Praha 1966. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 248-249.

²²⁴ Kopáč, Radim: Neurované poznámky na okraj soustředěných myšlenek. Rozhovor se Stanislavem Dvorským. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 39.

3.1 Existencialismus v surrealistické diskusi

Surrealismus vede s existencialismem velmi intenzivní diskusi.²²⁵ Chápe jej jako jeden z protikladných myšlenkových směrů, a tak se vůči němu snaží zřetelně vymezit. A to již v teoretických statích Karla Teigeho²²⁶ i v rámci *Druhé ankety* z roku 1953.²²⁷

Rozsáhlá diskuse s existencialismem se opět vrací v druhé polovině 60. let. Především v anketě *Poloha klacku* (1966), ale také na stránkách časopisu *Orientace*

V souladu se surrealistickou koncepcí konkrétní iracionality je existencialismu vytýkán především pesimismus: „*Pesimismus...je dnes nejpohodlnější cestou pro útěk od skutečnosti, která se stala příliš komplikovanou.*“²²⁸, absence humoru: „*jeho naprostá abstinence, pokud jde o humor*“²²⁹, přílišný estetismus: „*surrealistická iracionalita a humor odlišují od estetického dekorativismu*“.²³⁰

Velmi často je vztah surrealismu a existencialismu reflektován v rámci tvorby Franze Kafky, v níž se ve svém „prapočátku“ protínají oba typy zobrazování reality. „*Franze Kafku zařazují do galerie předků existencialisté i surrealisté; metafyzická povaha jeho díla je existencialismu blízká a surrealismu cizí.*“²³¹

V anketě *Poloha klacku* (1966) je vysloven požadavek na jasné vymezení obou směrů: „*V čem je podle vašeho názoru existencialistické východisko protikladné surrealistickému...*“²³² Zároveň se však projevuje názorová otevřenost a respekt k individualismu surrealistického okruhu UDS, za jehož působení tato anketa vznikla, neboť je zde patrná snaha odhalit i možnosti vzájemného prolínání obou myšlenkových konceptů: „*...v čem naopak spatřujete shodu těchto filosofických a tvůrčích oblastí?*“²³³ Vzájemný vztah je dán především totožným názorovým východiskem, jímž je společenská krize, nikoliv však povahou jeho zpracování: „*Shodné momenty*

²²⁵ Srov: Papoušek, Vladimír: *Existencialisté*. Praha: Torst, 2004, s. 375.

²²⁶ Teige, Karel: Úvodní referát k diskusi u příležitosti výstavy Mezinárodní surrealismus. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 220.

²²⁷ *Otázky a hlediska z let 1947-1966*. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 226.

²²⁸ Tamtéž, 221.

²²⁹ Dvorský, S., Effenberger, V., Král, P.: Poznámky k dialektice tvorby. *Orientace* 2/1967, č. 3, s. 13.

²³⁰ Tamtéž, s. 15.

²³¹ *Otázky a hlediska z let 1947-1966*. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 230. Srov. odpovědi Mikuláše Medka na Druhou anketu.

²³² Tamtéž, s. 242.

²³³ Tamtéž, s. 242.

*těchto názorových oblastí vyplývají ze souhlasného uznání krise mythů...jako jedné z nezanedbatelných příčin většiny společenských a psychologických otrěsů.*²³⁴

3.2 Skepse: odcizení a černý humor

Nejvýrazněji se projevuje skepse ve vztahu k jazyku.²³⁵ „*Je to pasivní, reflexivní a regresivní skepse a ne odcizení, co charakterizuje současné myšlení v jeho stagnantních polohách.*“²³⁶ U surrealismu se vždy spíše jednalo o neosobní děj pozorovaný neznámým médiem.²³⁷ Z tohoto úhlu pohledu má v surrealismu 60. let jazyková skepse spíše povahu popisnou, je hledáním konkrétní iracionality, a snahou devalvovat jazyková klišé a pokleslé výrazy za pomoci ironie, sarkasmu nebo černého humoru, jaký známe z i z Effenbergerových raných básní.

Do značně odlišné polohy se však dostává imaginace, když subjekt začne pochybovat o svém vlastním vyjádření, zkoumá jeho možnosti a nemožnosti. Subjekt tímto odcizením se od vlastní promluvy reflektuje svou vlastní existenci. „*S přesvědčením a nahlas mohu pronést sebevětší nesmysl, ale hned na to se ztratím z jeho dosahu.*“²³⁸ Často v úvahách o možnostech vlastního vyjádření dochází u Linhartové vlivem odcizení i ke štěpení subjektu. „*Stanu se jí samou, budu-li mluvit o ní samotné.*“²³⁹ Další existenciální vlastností subjektu v textech Věry Linhartové je nejistota. Subjekt se dostává do situace, kdy pochybuje sám nad sebou: „*Nenapadlo mě totiž, odkud se ve mně bere ta samolibá jistota, že když se ráno probudím, musím být nezbytně táž osoba, na kterou si pamatují ze včerejška...Kdo člověku zaručí, co jsem byl vlastně včera?*“²⁴⁰ Nemožnost se domluvit, dokonce nemožnost rozpoznat sám sebe a adekvátně se vyjádřit odpovídá nejen skepsi způsobené krizí společenských hodnot, ale ve větší míře i skepsi ontologické, pochybnostem o samém bytí člověka.

²³⁴ Tamtéž, s. 243.

²³⁵ Viz kapitola: 1.2.1. *Diskreditace pokleslých forem řeči.*

²³⁶ Dvorský, S., Effenberger, V., Král, P.: *Vědomí krise a krise vědomí.* In: *Surrealistické východisko 1938-1968.* Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 8.

²³⁷ Podle: Papoušek, Vladimír: *Existencialisté.* Praha: Torst, 2004, s. 385.

²³⁸ Linhartová, Věra: *Rozprava o zdviži.* Praha: Mladá fronta, 1965, s. 50.

²³⁹ Linhartová, Věra: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého.* České Budějovice: Nakladatelství České Budějovice, 1964, s. 179.

²⁴⁰ Linhartová, Věra: *Rozprava o zdviži.* Praha: Mladá fronta, 1965, s. 48.

3.3 Postavení subjektu v prostoru

V rámci existenciální imaginace se v textech surrealistického okruhu projevuje i skeptický vztah subjektu k prostoru, z něhož vyvozuje svojí vlastní existenci. Nemožnost uchopit časové a prostorové relace, snaha o únik z uzavřeného prostoru, to vše reflektuje i v rámci tvorby surrealistů tíživou situací já ve světě.

Jedním z principů, který se uplatňuje i v textech surrealistů, je princip „doupěte“. *„Je to způsob nejvnitřnější sebeobrany, většinou přecházející do imaginativní agresivity, protože vzniká z bezprostředního ohrožení lidského já zkonvencionalizovanými mechanismy vnějšího světa.“*²⁴¹ Zatímco v rámci existenciální imaginace považují surrealisté princip doupěte za formální stylizaci, sami na něj nahlízejí jako na platný a efektivní pouze v rámci psychoanalytického pojetí.²⁴² Přitom v tvorbě mladší generace se princip úniku před světem do „doupěte“ objevuje na mnoha místech. Není to jen čistě uzamknutí subjektu do ochranného štítu sarkasmu, jak by se mohlo zdát z konceptu konkrétní iracionality, ale často je zobrazeno toto „doupě“ jako prostor existenciálního úniku. *„Doposud se mi zdála z toho všeho nepřijatelnější možností vysněná věžeňská věž, obehnaná nevysněnou, vysokou železnou (a samozřejmě ozdobnou) mříží.“*²⁴³ Jenže i v rámci úniku se projevuje skepticismus. Tento únikový prostor je často pouze možností se vyvázat z tíživé situace, subjekt neustále trpí nejistotou, zda tato možnost bude naplněna či zklamána. *„Přál bych si vědět, jestli je ohrada v díře nebo díra v ohradě.“*²⁴⁴

Další možností jak subjekt jednoznačně vymezit v jeho existenci je uzavření ho do ohraničeného prostoru. *„Otázal jsem se jich, kam se chtěli prokopat. Odpověděli, že prý ven z té klece, že prý nebudou do smrti tvrdnout v mém lapáku.“*²⁴⁵ Ještě tíživěji na subjekt působí, pokud je prostor přeplněn a tím i zužován. Není vyplněn pouze předměty, ale i slovy, konotacemi a představami subjektu. *„Připadal jsem si tu stále jako zakopaný v stisňujícím těstě rozkopaných propocených polštářů pod visící lampou. Házeli po mě nicotnostmi, lámali prkna, vyráběli plyny, sbírali brouky, narušovali pokračování. Jako by se nic nedělo. Smáli jsme se poslednímu uniknutí.“*²⁴⁶

²⁴¹ Dvorský, S., Effenberger, V., Král, P.: Poznámky k dialektice tvorby. *Orientace* 2/1967, č. 3, s. 13.

²⁴² Podle: Tamtéž, s. 13.

²⁴³ Dvorský, Stanislav: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006, s. 27.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 27.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 22.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 21.

„*Pokus o vertikální únik se tak odehrává zejména v jazyce, projevuje se experimentem s řečí, jako pokus prostor-řeč proměnit anebo básnický transcendovat.*“²⁴⁷ Je tak zobrazen chaoticky přeplněný a ohraničený prostor, z něhož je možnost úniku nejistá. „*Jediné východisko by bylo: zacpat si nos... jediné východisko a žádná možnost.*“²⁴⁸

3.4 Všednost

Zájem surrealistů o všednost má povahu zkoumání, nikoliv dokumentarismu. Všednost znamená pro subjekt především nevýslovnou nudu a letargii, ulpívání v bezčasní. „*Vzdálenosti se ani neprodložovaly ani nezkracovaly, nejčastěji tu byl můj soustavný žalář zaprášených polštářů, špalír zšedivělých domovních průčelí, kus rozbředlé polní cesty s různými stopami všemi směry. Mohli by tu být všichni nebo nikdo. Nevýslovné suchopárno!*“²⁴⁹ Velmi časté je právě u Dvorského, že se subjekt pokouší nalézt cestu z této letargie ven. Většinou se ale neodhodlává k činu, ale zabývá se tímto únikem pouze v rámci úvah. Veškeré, často absurdní, možnosti úniku shledává marnými.

²⁴⁷ Richterová, Sylvie: Člověk nemá, kde by hlavu složil. In: *Místo domova*. Brno: Host, 2004, s. 110.

²⁴⁸ Dvorský, Stanislav: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006, s. 27.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 19.

3.5 Fragmenty 1963

3.5.1 Stanislav Dvorský: Hra na ohradu I

Jednou z možností úniku ze všednosti je v tomto textu hra samotná. V důsledku hry, která však nemá jasná pravidla, pravidla se neustále mění, stejně tak jako se mění prostor, je subjekt ještě více znejišťován. Nic není stálé, dokonce i znaky si mezi sebou libovolně mění denotáty. Jediné, co zůstává, je letargie.

Ohraničený prostor ohrady je tíživě přeplněn různými předměty, ale i promluvami, které přes jeho vágní, ale přesto neopustitelné ohraničení pronikají. Jedinou nadějí zůstává „díra“.

Podobné pojetí ohraničeného prostoru přeplněného výrazy, které neodkazují na reálné předměty, ale jsou reflexí řeči, lze nalézt i v textu Miroslava Topinky: *Kryší hnízdo*. Vztahování se k realitě promluvy je však na rozdíl od Dvorského *Hry na ohradu* předem naznačeno: *Krysím hnízdem se honí „krysky- / slova, krysky-útržky slov, / krysky-zbytky dialogů. Chrou- / pají torsa textů a slůvka / pro potravu“*.²⁵⁰

3.5.2 Věra Linhartová: Pikareskní průmět na pozadí

Pojetí prostoru v Pikareskním průmětu na pozadí je trochu odlišné než u Dvorského nebo u Topinky. Prostor je naopak širý, otevřený a vyprázdněný. Tak mohou k subjektu ještě naléhavěji pronikat útržky hovorů: *„Pozoruj, že v prázdnotě mého obrysu bloudí kus na kus rozložené hlásky“*.²⁵¹ Zároveň je tento prostor ale nekompaktní a nestabilní, což vyvolává u subjektu nejistotu: *„Pojednou je v jedolitém bloku trhlina, začíná se sesouvat, s rostoucí rychlostí, se sypkým svistem.“*²⁵²

V Pikareskním průmětu je však prostor dvojitý. Tím druhým je řeč. Subjekt je uvězněn v chaotické promluvě, není si jistý tím, co říká, ale hlavně ani tím, jestli to, co říká, sděluje opravdu on. Není si jistý sám sebou. Přesto ve snaze uniknout v promluvě pokračuje.

²⁵⁰ Topinka, Miroslav: *Kryší hnízdo*. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 9.

²⁵¹ Linhartová, Věra: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*. České Budějovice: Nakladatelství České Budějovice, 1964, s. 175.

²⁵² Tamtéž, s. 174.

Poetika Linhartové je v mnohém inspirována texty Richarda Weinera²⁵³, kde se mísí surrealistická obraznost s existenciální naléhavostí. Weinerova *Hra na čtvrcení* je jakousi hrou postav v časoprostoru. Nic zde (jako u Linhartové) není stálé a nemá trvalou hodnotu. Vše kamsi uplývá. Nad touto paradoxní situací se probouzí vědomí subjektu. Ten se snaží poznat své okolí, ale přes veškeré úsilí se mu to stále nedaří. Subjekt je znejistěn. Není si vědom časové kontinuity, odcizuje se mu jeho vlastní uzavřený prostor, do nějž vstupují ostatní postavy, začíná pochybovat o významu slov. „*A hle, úžasné, slovo je jako blín, jako blínový květ, kterým vykvetlo něco, co mělo být; a sotva se ten květ rozestřel, už se překlápí.....*“²⁵⁴ Subjekt si v surrealisticky zobrazeném absurdním prostředí a při konfrontaci s nesmyslnými situacemi začíná být nejistý sám sebou. Klade si otázky po smyslu své vlastní existence. Ptá se, kdo ji řídí? A kam se uhání? Nakonec se dostává do konfrontace s nevyhnutelnou osudovostí lidského bytí.

3.5.3 Milan Nápravník: Předmoucha

V Předmouše Milana Nápravníka je tematizováno existenciální ohrožení. K bezbrannému subjektu pronikají hlasy a ruchy. Jeho jediná motivace jak uniknout před strachem je nalézt „doupě“. „*Polezu dál. Proč bych se bál? Měl bych si zapískat. Bojím se ozvěny. Vrací mi obměny slov, která neřikám, ...*“²⁵⁵ Zároveň je však subjekt zmítán nejistotou. Netuší, jestli v „doupěti“ konečně unikne svému strachu: „*...nejisté, zda je to právě to určité, právě to potřebné, voňavé, stolisté. Kdo mi to zaručí? ... Mám někam dojít. Mám někam dojít a dostanu tuleně. Anebo skutečné poleno. Tuleně...*“²⁵⁶

²⁵³ Věra Linhartová se zasloužila o znovuuvedení děl Richarda Weinera do českého literárního kánonu.

²⁵⁴ Weiner, Richard: *Lazebník / Hra doopravdy*. Brno: Odeon, 1974, s. 213.

²⁵⁵ Nápravník, Milan: *Předmoucha*. In: *Kniha moták*. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 79-80.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 105.

4. Surrealismus a surrealistický okruh 60. let

Jak se ukazuje na základě probíhajících anket v letech 1947-1966, sám surrealistický okruh si je vědom odlišnosti svých poetik od tradičního pojetí předválečného surrealismu. Surrealismus, chápán jako myšlenkový směr, se musí vypořádávat s poválečnou proměnou reality a společnosti. „*Dnešní chaos, který vystřídal uniformitu padesátých let, je jen další fází krize světonázorových soustav, jejíž počátky se rýsovaly už dlouho před poslední válkou.*“²⁵⁷ Celkem proběhly čtyři ankety. V anketě z roku 1951 požaduje Effenberger revalorizaci pojmu surrealismus, jako východisko navrhuje koncept objektivní poezie.²⁵⁸ O surrealismu se diskutuje i v anketě z roku 1953: „*Jestliže surrealismus nenajde sílu k tomu, aby definoval člověka a realitu a člověka v realitě adekvátně ke komplikovanosti situace, ve které se obojí nalézají, nespátřujeme jeho vývoj v ničem.*“²⁵⁹ Nejzávažnější diskuse o surrealismu se však vede až v roce 1965 v poslední anketě s názvem *Poloha klacku*. Anketa proběhla v době, kdy se již mnozí členové surrealistického okruhu od surrealismu oddalovali. Jednotlivé dotazy „*naznačují rozsah a individuální variabilitu aktuální problematiky*“²⁶⁰ Surrealismus je v odpovědích na anketu spojován především s tradicí: Andre Bretonem a psychoanalýzou. Zároveň je reflektována jakási reaktualizace surrealismu v souvislosti s jeho obnovenou recepcí ve společnosti. Zájem společnosti je však omezen jen na surrealistickou estetiku, nikoliv jeho ideologii. V této anketě se pokouší autoři surrealistického okruhu definovat i vztah surrealismu k existencialismu, vůči němuž se surrealismus vymezuje jako směr protikladný.²⁶¹

Ačkoli se objevují intenzivní snahy surrealismus nově definovat, zůstávají i v poměrně různorodé tvorbě autorů surrealistického okruhu jasné konstanty vycházející z tradičně definovaného pojetí tohoto myšlenkového směru. „*I když v ideologickém profilu surrealismu lze zjistit mnoho proměnlivého, i když stanoviska z r. 1924 jsou v mnoha ohledech vzdálená dnešním, je to proměnlivost živých otázek a dobového zabarvení, nikoliv proměnlivost principů.*“²⁶² Mezi tyto přetrvávající principy jsou

²⁵⁷ Dvorský, S., Effenberger, V., Král, P.: Vědomí krise a krise vědomí. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 8.

²⁵⁸ Viz kapitola: 1.2.2 *Poezie přirozená, objektivní či umělá?*

²⁵⁹ *Otázky a hlediska z let 1947-1966*. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 227.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 224.

²⁶¹ Podle: Tamtéž, s. 242-246.

²⁶² Dvorský, Stanislav. cit. převzata od: Dryje, František: Dějiny neosamocnosti (1). *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42, s. 7.

řazeny především: objektivní náhoda, princip analogie, černý humor, sen, psychický automatismus.²⁶³ Ty ostatně již v roce 1942 označil za konstanty i Andre Breton v rozhovoru pro americký časopis View.²⁶⁴ Dalším principem ctěným i v surrealismu 60. let je antiestetismus.²⁶⁵ Důkazem je i název Effenbergerovy stati: *Surrealismus není umění*, ale i vyhraněné postoje surrealistické teorie vzhledem k ostatním uměleckým směrům. Nejvýrazněji se však v diskursu surrealistického okruhu uplatňuje princip konkrétní iracionality, na němž Effenberger postaví i svůj koncept parapoezie. „*Třebaže subjektivní vůle vnášela do hraničních pásem jistých vývojových etap jednotlivých autorů vlivy existenciální filozofie nebo některé prvky absolutismu skladebného a výtvarného řešení, - jako objektivní společná základna se tu trvale projevoval kritický živel konkretizované iracionality: černý humor.*“²⁶⁶

²⁶³ Podle: Dryje, František: Dějiny neosamocnosti (1). *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42, s. 8.

²⁶⁴ Podle: Effenberger, Vratislav: Varianty, konstanty a dominanty surrealismu. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 191.

²⁶⁵ Srov.: Tamtéž, s. 196.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 210.

4.1 Varianty surrealismu

Mnozí autoři ze surrealistického okruhu se v současnosti netají tím, že surrealismus pro ně byl pouze odrazovým můstkem, inspirací. Již v polovině 60. let jsou si vědomi svého vzdalování se od surrealismu. S konstantními surrealistickými principy se mísí dobově podmíněná, aktuální témata. „*Surrealismus se mi vždycky mísil s něčím dalším*“.²⁶⁷ Do textů proniká jazyková skepse, zájem o řeč, promluvu, surrealismus se střetává s experimentální tvorbou, existencialismem, pokouší se vyrovnat s mýtem. „*Předválečná nedůvěra vůči mythům, stavěným do protikladu k vědecké organizaci života s jeho politickým, filosofickým, sociologickým a psychologickým modelem ideálního člověka a lidstva, musela ustoupit před novými důkazy temnot fanatismu, davových hysterií, demagogie, podlosti, bestiality a zbabělostí v rozměrech, které už nebylo možno přejít jako kuriositu a anomálii.*“²⁶⁸ Ovlivňuje ho konkrétní hudba, jazz, absurdní drama, film a fotografie. Všechny tyto variace se však dějí v rámci surrealistické estetiky, nikoliv ideologie. Zvláště naléhavě se v textech surrealistů odráží téma každodennosti. Petr Král i další surrealisté z jeho generace byl přitahován především těmi momenty, které se dotýkají konkrétnosti reálných lidských situací, těch, které se dějí spíše v hospodě než na nějakém kafkovském zámku.²⁶⁹ „*Právě tak mne přitahovaly procházky Prahou, ne už v duchu Nezvalově – byť mnohá místa tu původní atmosféru dosud neztratila –, ale spíš v duchu prostých (trochu i potrhle beatnických) toulek po světě.*“²⁷⁰ S každodenností se surrealismus vyrovnává i koncepčně, když Effenberger přepracovává princip konkrétní iracionality ve smyslu parapoetrie, kterou ponejvíce uplatňuje ve svých pseudoscénářích, žánru pro tradiční linii surrealismu velmi netypickém. Změna vztahu k surrealismu je patrná i z celkového pojetí spolupráce a autorského okruhu.

²⁶⁷ Kopáč, Radim: Místo dortu buřinku. Rozhovor s Petrem Králem. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 81.

²⁶⁸ Podle: Effenberger, Vratislav: Bez hudby. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 223-224. Srov. také: Barthes Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

²⁶⁹ Podle: Kopáč, Radim: Místo dortu buřinku. Rozhovor s Petrem Králem. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 81.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 81.

4.2 UDS: Surrealistická skupina?

Okruh autorů byl víceméně volný. Princip kolektivismu a zkoumání kolektivního myšlení, pro tradiční surrealismus tak typický, je upozaděno. „*Promítal se do toho náš respekt k názorové pluralitě, k desintegračním tendencím, o nichž mluvil Effenberger. Tím je snad dáno, proč jsem se až do určitého momentu nemusel cítit spoutávaný a omezovaný, zvláště ve své tvorbě, spoluúčastí na kolektivních aktivitách.*“²⁷¹

Surrealistická skupina v 60. letech v rámci uvažování surrealistického okruhu autorů neexistovala. „*Ano, existoval tu kontinuálně okruh autorů, malířů i básníků, kteří ze surrealismu každý nějak vyšli, ale ubírali se odtud ve svém díle svou vlastní cestou. K surrealismu se hlásili právě jen jako ke svému prapůvodnímu východisku, anebo už vůbec ne.*“²⁷² Nejčastěji se mezi surrealisty hovoří o „*diskusní základně*“.²⁷³ „*Effenberger se snažil najít označení pro historickou existenci tohoto okruhu, když už začal být zvenku vnímán a rozhodně se při tom vyhýbal jak pojmu surrealismus, tak skupina.*“²⁷⁴ Tato diskusní základna datuje své působení od roku 1963 do roku 1966. Teze autorů surrealistického okruhu byly shromážděny do programového textu označeného jako UDS. Tento název pak následně přijímá i okruh sám. Surrealistická skupina vzniká až s nástupem normalizace, na počátku 70. let. Kolem Effenbergera se utváří zcela nový okruh surrealistických autorů s velkým důrazem na kolektivnost, tradicionalismus a kontinuitu s předválečným surrealismem.²⁷⁵

²⁷¹ Kopáč, Radim: Neurované poznámky na okraj soustředěných myšlenek. Rozhovor se Stanislavem Dvorským. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 44.

²⁷² Tamtéž, s. 43-44.

²⁷³ Srov.: UDS. In: *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001, s. 529.

²⁷⁴ Kopáč, Radim: Neurované poznámky na okraj soustředěných myšlenek. Rozhovor se Stanislavem Dvorským. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 44.

²⁷⁵ Podle: Dvorský, Stanislav: Z podzemí do podzemí. In: *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001., s. 135-147.

4.3 Směřování od kolektivismu k individualismu

Směřování k individualismu je obecně platný společenský trend, související s desintegračními tendencemi, jak je definuje Effenberger ve svých úvahách zařazených do knihy *Realita a poezie*.²⁷⁶ „Postupně zaujímala tato tendence (a pojmy jako dezintegrační nebo otevřené systémy) v interních diskusích přední místo.“²⁷⁷ To se promítá i do tezí programového prohlášení UDS. „UDS je systém, nikoliv skupina nebo umělecký směr, je to rozlišovací a poznávací soustava individuálních názorových, tvůrčích a interpretačních stanovisek, jejichž příbuznost je dána společnou diskusní základnou.“²⁷⁸ UDS se hlásí k výše uvedeným konstantám, zároveň však obhájí názorovou pluralitu a individuální přístup k tvorbě. „UDS se hlásí k surrealistické linii v té míře, jaká odpovídá dobovým modifikacím“²⁷⁹

Otevřenost skupiny umožňuje snazší reflektování dobových myšlenkových proudů a jejich integraci v rámci textů. Postupně se tak většina autorů mladší generace od surrealismu vzdaluje. Jednak myšlenkově, ale především také individualizací poetik. „Já jsem se napřed odchyloval tajně, možná aniž bych si to úplně uvědomoval ... Vzepřel jsem se Effenbergerovi a s ním i surrealismu jako instituci; někdy od osmašedesátého roku jsem stále víc spoléhal na vlastní imaginaci, vstoupil jsem do vlastní krajiny.“²⁸⁰

Desintegrace v podstatě znamená i konec fenoménu skupin. „Pseudozkratka UDS v sobě skrývala zřejmý odkaz k tolik tehdy frekventovanému pojmu dezintegrace, ..., avšak nabízel se i jiné možné čtení – maxima Už dost surrealismu!, pojímaná nejen jako odlehčující sebeironie, ale leckým s ze zúčastněných dokonce jako nejtajnější ze zamýšlených významů.“²⁸¹ Názorový okruh UDS opouští nejprve v roce 1966 Milan Nápravník pro neshody v koncepci sborníku Surrealistické východisko a výraznější odchylování své individuální poetiky od surrealismu. Ve stejném roce se od aktivit okruhu vzdaluje i Věra Linhartová: „Aniž došlo k nějaké roztržce či rozchodu, vytratila jsem se potichu a po špičkách ve chvíli, kdy se Vratislav Effenberger a jeho přátelé začali nečekaně sami prohlašovat za surrealistickou skupinu. Před tím totiž platila mezi

²⁷⁶ Srov.: Effenberger, Vratislav: *Realita a poesie*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 327.

²⁷⁷ Dvorský, Stanislav: Z podzemí do podzemí. In: *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001., s. 136.

²⁷⁸ UDS. In: *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001, s. 529.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 529.

²⁸⁰ Kopáč, Radim: Místo dortu buřinku. Rozhovor s Petrem Králem. In: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003, s. 81.

²⁸¹ Dvorský, Stanislav: Z podzemí do podzemí. In: *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001., s. 140. Srov. také: Dryje, František: Dějiny neosamocenosti (1). *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42, s. 2-12.

*námi mlčenlivá dohoda, že surrealismus je bezpochyby nejvýznamnější duchovní dobrodružství a zkušenost první poloviny století, ale že by bylo absurdní chtít jej prodlužovat či oživovat v dané době.*²⁸² Definitivně se surrealistický okruh rozchází v souvislosti s emigrací Petra Krále a Stanislava Dvorského do Francie.²⁸³ Z okruhu UDS tak vyrůstá řada zcela odlišných individuálních poetik, jejichž kořeny pramení z inspirace surrealismem.

Vývoj skupin v rakouské literatuře směřuje obdobným směrem. Vedle rozpadnuvší se vídeňské skupiny stojí řada autorů ovlivněných experimentální poezií, avšak tvořících svou poetiku dle individuálního plánu. Například Ernst Jandl, H. C. Artmann nebo Friedericke Mayröcker.

4.4 Hledání kontinuity

Problém návaznosti na předválečný surrealismus je spojen především s názorovým obratem Vratislava Effenbergera, ten opouští revizionistické myšlenky z První ankety (1951) a v druhé polovině 60. let se začíná přiklánět k názoru, že potenciál surrealismu nebyl vyčerpán.²⁸⁴ „*Čím hlouběji jsem pronikal do surrealismu, tím víc jsem byl přesvědčen, že renovace jeho imaginativního výrazu je proveditelná v jeho vlastní struktuře, nebo přesněji, právě jeho strukturou*“²⁸⁵

Mladá generace surrealistů se s tímto názorem však neztotožňovala. Považovali surrealismus sice za inspirující, ale také za vývojově uzavřený myšlenkový směr. „*UDS ani jako systém, ani jako určitá konstelace autorů nemá ctižádost představovat avantgardu... Údobí avantgard je uzavřeno.*“²⁸⁶

²⁸² Typlt, F. Jaromír: Zadoslovučinění. In: Meziprůzkum nejbliž uplynulého. Praha: Mladá fronta. 1993, s. 353.

²⁸³ Dvorský se brzy vrací zpět do Čech, ale s Effenbergerovou, odlišně pojatou, surrealistickou skupinou nespolečně.

²⁸⁴ Podle: Dryje, František: Dějiny neosamocenosti (1). *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42, s. 2-4.

²⁸⁵ Stejskal, Martin: Opustíš-li mne, zahyneš. Rozhovor s Vratislavem Effenbergerem. *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42 s. 65.

²⁸⁶ UDS. In: *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001, s. 529.

4.5 Surrealistické východisko (1969)

Sborník Surrealistické východisko (1969) je již jakýmsi z prvních výsledků Effenbergerova hledání kontinuity. Zatímco Nápravníkova koncepce měla zahrnovat především soudobé projevy autorů okruhu a nezacházet do minulosti²⁸⁷, současná podoba sborníku dle koncepce Vratislava Effenbergera je „*jakousi retrospektivou ušlé cesty*“.²⁸⁸ Krom teoretických statí, přednášek a anket, zahrnuje také výběr z tvorby českých surrealistů od 30. let do roku 1969. „*Nejde o celkovou bilanci surrealismu v Československu ani o jeho jediný výklad, ale o sledování vývojové kontinuity, kterou zejména v dnešním chaosu kritérií pokládáme za jediné nesporné východisko k ověřování hodnot.*“²⁸⁹ Zároveň v tomto sborníku ale nejsou zahrnuti autoři Milan Nápravník a Věra Linhartová, kteří se se surrealistickým okruhem rozešli v roce 1966. „*Zaměření k současným otázkám určilo koncepci sborníku také v tom, že v něm nejsou zastoupeni autoři, kteří sice dočasně k tomuto názorovému okruhu v určité fázi patřili, ale později se od něho odklonili a vyvíjeli se jiným směrem.*“²⁹⁰ Jejich vyloučením se sborníku UDS předznamenal Effenberger schizma, které nastane v recepci „surrealistů třetí generace“.

²⁸⁷ Měla zahrnovat i autory svými počiny okruhu víceméně blízké: Bohumila Grögerová, Ladislav Novák.

²⁸⁸ Jiříčka, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu*[online]. Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009]. URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

²⁸⁹ Dvorský, S., Effenberger, V., Král, P.: Závěrečná poznámka. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 289.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 289.

5. Reflexe 60. let z pohledu současné surrealistické skupiny

Současná surrealistická skupina odvozuje svou kontinuitu přes Vratislava Effenbergera. To se odráží i v jejím hodnocení problematiky surrealismu 60. let. Svůj zájem omezují tedy především na osobu Vratislava Effenbergra, jeho teoretické spisy a úvahy. Těm věnuje nejvíce prostoru časopis *Analogon*. Dokonce i ve snaze popsat vývoj v letech 1964-1969, která souvisí s širší koncepcí časopisu mapovat dějiny surrealismu, se autor článku *Dějiny neosamocenosti*, František Dryje, uchyluje k jednostrannému pohledu, který mapuje především obrat v názoru Vratislava Effenbergera směrem k restauraci surrealismu. Nevyhýbá se ani expresivnímu hodnocení, kdy tento Effenbergrův obrat nazve „*osvícením se*“.²⁹¹ Tvorbě autorů mladší generace je věnován minimální prostor. Ostrá polemika je vedena pouze se Stanislavem Dvorským a jeho pojednáním o surrealismu 60. let z knihy *Alternativní kultura* (2001) Současná surrealistická skupina si tímto jednostranným a zaujatým pohledem zajišťuje návaznost na surrealismus poválečný, na osobnost Karla Teigeho. Nereflektuje přitom, že i když se mladší generace od surrealismu v průběhu 60. let odchyluje, jejich individuální poetiky a tvářnost jejich textů vyrůstá na pozadí surrealistických myšlenek, principů (byť v dobovém myšlení ovlivněných modifikacích) a obraznosti.

Dokonce ani výtvarná činnost surrealistického okruhu není teoretiky současné skupiny důkladně zhodnocena. Alena Nádvorníková si v rámci přednášky *Surrealistická skupina a její výtvarný projev* (1989) vystačí s odkazem na sborník *Surrealistické východisko*.²⁹² Tento sborník se však výtvarnému projevu okruhu UDS nevěnuje dostatečně ve všech jeho projevech, a tak by si výtvarné umění surrealistického okruhu 60. let jistě zasloužilo důslednější reflexi.

„Třetí generace surrealistů“ tak zůstává „*pozapomenutou generací*“²⁹³ především v očích samotných surrealistů

²⁹¹ Dryje, František: *Dějiny neosamocenosti* (1). *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42, s. 4.

²⁹² Srov.: Nádvorníková, Alena: *Surrealistická skupina v Československu a její výtvarný projev*. In: *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, s. 173-192.

²⁹³ Tamtéž, s. 175.

ZÁVĚR

Okruh surrealistů šedesátých let 20. století je sice založen na společné surrealistické bázi, surrealismus v jeho literárních projevech je však v tomto období značně nejednotný. Roztříštěný je i jeho teoretický základ. Vede se intenzivní diskuse o revizi surrealismu v návaznosti na změny v uvažování společnosti.

Společným jmenovatelem se tak pro surrealisty 60. let stává právě pocíťování hluboké celospolečenské krize, nazývané jako *krize vědomí*, a aktivní přístup k ní. Z analýz této práce vyplývá, že do textů výrazně proniká skepse, v různých jejích projevech.

Tato skepse je společná nejen surrealistům (Dvorský, Král, Linhartová, Nápravník), ale i dalším myšlenkově-literárním proudům.

V experimentální poezii má povahu především *jazykové skepse*. Ta proniká i do textů autorů surrealistického okruhu. Jejím projevem je zejména diskreditace pokleslých forem řeči, klišé. Existenciální uvažování, jež nalzáme u surrealistů v rovině promluvy subjektu, který je neustále zklamáván vlastní řečí, je samo o sobě důsledkem skepse. Dominantním projevem a reakcí na krizi společnosti zůstává však u surrealistů *černý humor*.(Effenberger)

Tematizována je v 60. letech především řeč. (Věra Linhartová) Svět je často chápán intertextově, není jen souborem denotátů, ale také souborem znaků, útržků hovorů. Do textů tak výrazně proniká *mluvenost*. V souvislosti s experimentální literaturou se i u surrealistů objevují texty, které jsou určené ke zvukové realizaci, ať již formou magnetofonových nahrávek nebo autorských čtení.

Na povahu surrealistických textů má nezanedbatelný vliv *hudba*, především jazz (Petr Král) a konkrétní hudba (Stanislav Dvorský). Neopomenutelný je i vliv *výtvarného umění*, především pak informelu. V hudbě, výtvarném umění i surrealismu je patrný obrat ke všednosti. Objevují se ruchy a šumy v konkrétní hudbě, se užité předměty a nezvyklé materiály stávají součástí výtvarné estetiky. Do textů pak v souvislosti s tím pronikají slova obyčejná, primárně neestetická. Typickým příkladem jsou takzvaná „*řečová smetť*“ v textech Stanislava Dvorského.

Stanislav Dvorský přechází od experimentu s *konstelacemi slov* na počátku šedesátých let až k zobrazení tíživého světa přeplněného všude přítomnými útržky hovorů, nepotřebnými slovy, povalujícími se kolem jako „harampádí“. Letargickému

subjektu ze *Hry na ohradu* však nechybí ani smysl pro hru se slovy a sarkasmus. Výraz Stanislava Dvorského tak kolísá mezi existenciální úzkostí a surrealistickou nadsázkou.

Ačkoliv společným jmenovatelem Dvorského a Linhartové poetiky zůstává jazyková skepse a zájem o promluvu, její pojetí se v mnohém liší. Nic zde nemá trvalou hodnotu. Prostor je sice prázdný a otevřený, ale nestabilní. Je narušován náhlými vpády cizích promluv a ruchů, které vyvádějí vnitřní řeč subjektu z konceptu. Ten se ztrácí ve své vlastní promluvě. V textech Věry Linhartové je tak mnohem větší prostor pro *existenciální nejistotu*, neboť subjekt velmi často pochybuje nad svou vlastní identitou, nežli pro kritickou a nadsazenou reflexi světa, která by odpovídala surrealistickému konceptu *kritických funkcí konkrétní iracionality*.

Třetí, velmi odlišný typ poetiky, získáme z analýzy textů Milana Nápravníka. Za *hravou a rytmičovanou promluvou*, zohledňující principy experimentální poezie, velmi často nalézáme jen úzkostnou přetvářku. Humor jako pasivní rezistenci subjektu, který není schopen uniknout před světem, do něhož opět pronikají neznámé, nic neříkající ruchy a šumy, které tak dobře známe z konkrétní hudby.

Texty českých surrealistů 60. let 20. století jsou tak především polemikou nad přístupem k celospolečenské krizi. Mísí se v nich pesimismus se sarkasmem, hravost s letargií a karikatura s vědeckým přístupem.

Na rozrůzněnost poetik surrealistů 60. let má zásadní vliv i otevřená povaha okruhu. *Neexistuje zde žádná surrealistická skupina*, jen společná diskusní základna. Následkem toho, především po názorovém obratu Vratislava Effenbergera, se surrealisté mladší generace začínají *surrealismu vzdalovat*. Vznikají tak jejich *specifické individuální poetiky* ovlivněné nejen výrazem doby, ale i jejich surrealistickými kořeny.

SEZNAM LITERATURY

Primární literatura

- DVORSKÝ, S.; EFFENBERGER, V.; KRÁL, P: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- DVORSKÝ, Stanislav: *Zborcené plochy*. Praha: Torst, 1996.
- DVORSKÝ, Stanislav: *Dobyvatelé a pařezy*. Příbram: Knihovna Jana Drdy, 2004.
- DVORSKÝ, Stanislav: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006.
- EFFENBERGER, Vratislav: Z Problému skladby. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 97.
- EFFENBERGER, Vratislav: Tlučte hrbaté. In: *Surovost života a cynismus fantasmie*. Praha: Orbis, 1991, s. 91.
- EFFENBERGER, Vratislav: *Básně I*. Praha: Torst, 2004.
- ERBEN, Roman: Uhlí. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 188.
- GRÖGEROVÁ, Bohumila: Fiktivní korespondence s rakouskou básnířkou Friedericke Mayröcker. In: Kotyk, Petr: *Bohumila Grögerová - Josef Hiršal*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997, s. 85.
- HIRŠAL, J. a GRÖGEROVÁ, B.: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993.
- HIRŠAL, J. a KOLÁŘ, J.: *Život je všude*. Praha: Paseka, 2005.
- KOLÁŘ, Jiří: *Prométheova játra*. Praha: ČS, 1990.
- KRÁL, Petr: Basin Street Blues. In: *Arco a jiné prózy*. Praha: Fra, 2005, s. 8.
- KRÁL, Petr: Zpráva z přítmi. In: *Arco a jiné prózy*. Praha: Fra, 2005, s. 43.
- LINHARTOVÁ, Věra: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*. České Budějovice: Nakladatelství České Budějovice, 1964.
- LINHARTOVÁ, Věra: *Rozprava o zdviži*. Praha: Mladá fronta, 1965.
- LINHARTOVÁ, Věra: Pikareskní průmět na pozadí. In: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*. Praha: Mladá fronta, 1993, s. 152.
- MAYRÖCKER, Friedericke: *Veritas*. Lyrik und Prosa 1950-1992. Leipzig: Reclam Verlag, 1993.
- NÁPRAVNÍK, Milan: *Básně, návštějí a pohyby*. Brno: Atlantis, 1994.
- NÁPRAVNÍK, Milan: Předmoucha. In: *Knihota moták*. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 77.
- NOVÁK, Ladislav: Jak se dělá epická báseň. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 207.

- NOVÁK, Ladislav: Josef. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 189.
- NOVÁK, Ladislav: Ptáček v dutinách ocelového města. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 187.
- RÜHM, Gerhard (vyd.): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985.
- ŠVÁB, Ludvík: Předjaří. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 137.
- TOPINKA, Miloslav: *Krýsí hnízdo*. Praha: Mladá fronta, 1991
- WEINER, Richard: *Lazebník / Hra doopravdy*. Brno: Odeon, 1974.

Sekundární literatura

- BARTHES Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.
- BEYER, Marcel: *Friedericke Mayröcker. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Peter Lang Vlg., 1992.
- CULLER, Johnathan: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002.
- DRYJE, František: *Surrealismus není umění*, Praha: Concordia, 2005.
- DVORSKÝ, S.; EFFENBERGER, V.; KRÁL, P.: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- DVORSKÝ, Stanislav: Z podzemí do podzemí. In: *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001, s. 77.
- DVORSKÝ, Stanislav: Autorská poznámka. In: *Dobyvatelé a pařezy*. Příbram: Knihovna Jana Drdy, 2004, s. 73.
- DVORSKÝ, Stanislav: Doslov. In: Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: *Let let*. Praha: Torst, 2007, s. 1003.
- ECO, Umberto: *O literatuře*. Praha: Argo, 2004.
- EFFENBERGER, Vratislav: *Realita a poesie*. Praha: Mladá fronta, 1969.
- HIRŠAL, Josef: *Vínek vzpomínek*. Praha: Rozmluvy, 1991.
- HIRŠAL, J. a GRÖGEROVÁ, B.: *Let let*. Praha: Torst, 2007.
- HIRŠAL, Josef: O poezii přirozené a umělé. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 7.
- HIRŠAL, J. a GRÖGEROVÁ, B.: Z technologie textů. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 283.

- HIRŠAL, J. a GRÖGEROVÁ, B.: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Richard Weiner*. Praha: Aventium 1947.
- KOPÁČ, Radim: *Je tu nejdrahocennější hlava*. Praha: Concordia, 2003
- KOPÁČ, Radim: *Klikyháky paměti*. Rozhovor s Bohumilou Grögerovou. Praha: Concordia, 2005
- KOTYK, Petr: *Bohumila Grögerová - Josef Hiršal*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997
- KRÁL, Petr: Black and Blue. In: *Zborčené plochy*. Praha: Torst, 1996, s. 139.
- LANGEROVÁ, Marie: *Weiner*. Brno: Host, 2000.
- METZLER, J. B. (vyd.): *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2008.
- NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994.
- NÁDVORNÍKOVÁ, Alena: *K surrealismu*, Praha: Torst, 1998.
- NOVÁK, Ladislav: Poznámky k textům. In: *Vrh kostek*. Praha: Torst, 1993, s. 183.
- PAPOUŠEK, Vladimír: *Existencialisté*, Praha: Torst, 2004.
- PAPOUŠEK, V. a TUREČEK, D.: *Hledání literárních dějin*. Praha: Paseka, 2005
- PAPOUŠEK, Vladimír: *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007.
- RICHTEROVÁ, Sylvie: Člověk nemá, kde by hlavu složil. In: *Místo domova*. Brno: Host. 2004, s. 110.
- RÜHM, Gerhard (vyd.): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985.
- SCHMIDT, J. Siegfried (vyd.): *Friedericke Mayröcker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.
- TEIGE, Karel: *Osvobození života a poezie*. Praha: Aurora, 1994.
- TYPLT, F. Jaromír: Zadoslovučinění. In: *Mezipřůzkum nejbliž uplynulého*. Praha: Mladá fronta. 1993, s. 353.
- TYPLT, Jaromír: Smetení ze stolu. In: *Hra na ohradu*. Praha: Torst, 2006, s.118.
- VLAŠÍN, Štěpán: „Lichý člověk“ naší meziválečné literatury. In: *Lazebník / Hra doopravdy*. Brno, Odeon, 1974.

Časopisy

DRYJE, František: Dějiny neosamocenosti (1). *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42, s. 2-12.

DVORSKÝ, S., Effenberger, V., Král, P.: Poznámky k dialektice tvorby. *Orientace* 2/1967, č. 3, s. 12-15.

EFFENBERGER, Vratislav: Z redakčního úvodu prvního čísla časopisu *Analogon* otištěného v roce 1968. *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42, s. 24-28.

JANDL, Ernst: Nové tendence v rakouské poezii. *Světová literatura*, 11/1966, č. 4, s. 118.

STEJSKAL, Martin: Opustíš-li mne, zahyneš. Rozhovor s Vratislavem Effenbergerem. *Analogon*. II-III/2004, č. 41-42, s. 62-65.

Internetové odkazy

FERENC, Petr: Zvuk Textu [online]. *HISvoice*. Praha: Hudební informační středisko, 4/2007 [cit. 5. února 2010].

URL: http://www.hisvoice.cz/his_voice/archiv_casopisu/2007/his_voice_4_2007/zvuk_textu.

JIŘIČKA, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským*. Praha: Občanské sdružení pro literaturu, 2005 [cit. 26. března 2009].

URL: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=17647>.

JIŘIČKA, Lukáš: *Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu* [online].

Sdružení pro Souvislosti, Praha 2005 [cit. 26. března 2009].

URL: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=361>.

KOFROŇ, Petr: *Česká nová hudba 60. let* [online]. Praha: 2HP Production, 1993 [cit. 5. února 2010]. URL: <http://www.arta.cz/index.php?p=kontakt&site=default>.

ŠERÝCH, Jiří: *Výběr z doprovodného textu k výstavě Komplementární svědectví II* [online]. Alois Nozicka, 2006 [cit. 5. února 2010]. URL: <http://nozicka.org/>.

Slovník české literatury po roce 1945 [online]: ÚČL AV ČR, 2006-2008, [cit. 15. února 2010]. URL: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1013>.

PŘÍLOHA – Chronologický přehled (Surrealistické východisko, 1969, s. 283-288)

... Podklady

- v Akčním výboru francouzských intelektuálů proti pokračování války v severní Africe a v orgánu tohoto výboru „Le 14 Juillet“.
- 1959 Mezinárodní výstava surrealismu — „Eros“ v Paříži. Výstavní publikace: Poplašná schránka, Paříž 1959.
- 1960 *Emila Medková — fotografie*, výstava, zahajovací proslov V. Effenberger, Museum v Hradci Králové, 1960.
- V. Effenberger-P. Král: *Nebezpečné domy*, divadelní hra o 12 obrazech a několik manifestačních projevů (ukončeno v r. 1961).
- Objekt 4*, ineditní album. Účast: V. Tikal, S. Dvorský, V. Effenberger, Z. Havlíček, Z. Holubová, J. Istler, P. Král, M. Medek, E. Medková, Praha 1960.
19. 12. 1960 — nevěřejná premiéra frašky A. Jarryho *Král Ubu*, inscenace P. Voskovce ml. (spolupráce P. Král), Divadélko Radar, Praha.
- Mezinárodní výstava „Surrealistické pronikání do pauství kouzelníků“ v New Yorku.
- 1961 V. Effenberger-P. Král: *Nebezpečné domy*, A. Jarry: *Král Ubu*, V. Effenberger: *Neštěstí tlustých žen*, magnetofonové provedení scénických a básnických textů. Účast: V. Effenberger, Z. Holubová, P. Král a P. Voskovec ml., Praha 1961.
- Založení revue LA BRÛCHIE (surrealistická akce), Paříž. — J.-L. Bédouin: *Dvacet let surrealismu, 1939—1959*, Paříž.
- 1962 *Emila Medková — fotografie*, výstava, Krzywe koło, Varšava 1962.
- V. Effenberger-M. Nápravník: *Obraz „ješ“ nepředstavuje kamna*, magnetofonová montáž, střih M. Nápravník, Praha 1962.
- Antologie 1962*, magnetofonové pásmo poesie. Účast: S. Dvorský, V. Effenberger, Z. Havlíček, P. Král, V. Linhartová, M. Nápravník. Uspořádal a technicky zpracoval M. Nápravník, Praha, červen 1962.
- Josef Istler — souborná výstava obrazů*, text katalogu J. Kříž, Museum v Písku (připravená výstava odvolána).
- Objekt 5*, ineditní sborník. Účast: V. Tikal, S. Dvorský, V. Effenberger, Z. Havlíček, J. Istler, P. Král, V. Linhartová, M. Medek, E. Medková, M. Nápravník, A. Nožička a P. Voskovec ml., Praha 1962.
- Surrealistická auketa „Svět na ruby“, Paříž.
- 1963 — 1966 / UDS
- 1963 *Emila Medková — fotografie*, výstava, Dům umění v Kralupech a Oblastní galerie v Liberci, 1963.
- Vratislav Effenberger: *Henri Rousseau*, předmluva k monografii (zkrácený text studie z r. 1957), SNKLU, Praha 1963.

- Bretonovy týdenní „Rozhovory“ ve francouzském rozhlasu.
- 1953 4. 1. 1953 zemřel v Paříži Jindřich Heisler.
9. 1. 1953 zemřel v Praze Karel Hynek.
- Objekt 1*, ineditní album. Účast: K. Teige a K. Hynek in memoriam, V. Effenberger, J. Istler, M. Medek a E. Medková, Praha 1953.
- Objekt 2*, ineditní album. Účast: V. Effenberger, J. Istler, M. Medek, E. Medková aj. Překlady surrealistické poezie. Praha 1953.
- Druhá anketa o surrealismu*; účast: V. Effenberger, E. a M. Medkovi, Praha 1953.
- Nová serie revue MEDIUM, Paříž.
- 1954 Připravován cyklus večerů poezie, věnovaných vždy jednomu z autorů okruhu. První večer byl věnován Karlu Hynkovi (V. Effenberger: *S vyloučením veřejnosti*), ateliér M. Medka, Praha 1954.
- 1955 Vratislav Effenberger: *Tatarská svatá* (1955), čtená premiéra divadelní hry, Praha 28. 9. 1955.
- 1956 Připravována představení: V. Effenberger: *Poslední cesta kapitána Cooka, Stroj na vzdušné zámky*, pantomimy s návrhy scén J. Istlera; V. Effenberger-J. Kurz-L. Šváb: *Kabaret teď a nebo nikdy!*, pro Divadlo Na Slupi, Praha 1956 (k realizaci nedošlo).
- Založení serie sborníků LE SURREALISME, MÊME, Paříž.
- 1957 Vratislav Effenberger: *Přizrak třetí války*, básnický text s fotografiemi E. Medkové, Praha 1957.
- 1958 *Václav Tikal — obrazy a kresby z let 1941—57*, samostatná výstava, zahajovací proslav a text katalogu V. Effenberger, Galerie Čs. spisovatel, Praha, leden 1958.
- V. Effenberger-J. Istler: *Spojování představ*, básnické texty k fokalkům, Praha 1958.
- Objekt 3*, ineditní album. Účast: V. Effenberger, V. Tikal, Z. Havlíček, J. Istler, J. Kurz, M. Medek, E. Medková, M. Nápravník, L. Šváb. Praha 1958.
5. 9. 1958 zahájen cyklus přednáškových a diskusních večerů *Pravidla hry* v sále psychiatrické kliniky na Albertově v Praze. Po prvním večeru (V. Effenberger: *Poklad vidění*, proměny výtvarné skladby) byl cyklus zastaven. Další tři připravované referáty: Z. Havlíček: *Prameny básnictví*, J. Kurz: *Duch vzpoury*, L. Šváb: *Poesie a mythos*.
- Třetí anketa* — o autenticitě tvorby. Účast: V. Effenberger, J. Kurz, J. Kolář (v létě r. 1960 připojili své odpovědi S. Dvorský a P. Král).
- Založení revue BIEF (surrealistické spojení), Paříž. Účast pařížských surrealistů

Mikuláš Medek — 25 obrazů z let 1958—63, společná výstava s J. Koblasou, zahajovací proslov V. Linhartová, Zámek v Teplícih 1963.

Emila Medková — fotografie, výstava, Museum of Modern Art, Miami, 1963.

Vratislav Effenberger: *Karel Teige*, přednáška, Klub výtvarných umělců Mánes, Praha 20. 5. 1963, Dům umění, Brno 11. 12. 1963.

Fragmenty 1963, druhá magnetofonová antologie. Účast: S. Dvorský, V. Effenberger, V. Linhartová, M. Nápravník aj. Uspořádal M. Nápravník, technicky zpracováno v bývalém AR Studiu. Premiéra 18. 11. 1963, úvodní proslov L. Šváb, Klub výtvarných umělců Mánes, Praha.

1964

Vratislav Effenberger: *Okruh pěti Objektů*, přednáška, Klub výtvarných umělců Mánes, Praha 16. 1. 1964.

P. Král a P. Voskovec ml. začínají připravovat pro divadélko Radar inscenaci vlastní hry *Počítání básníků* (přerušeno v r. 1965).

J. Štyrský, K. Teige, Toyen, J. Heisler, V. Tikal, J. Istler, M. Medek a E. Medková zastoupení na veřejnosti nepřístupné výstavě *Imaginativní malířství 1930—1950*, text katalogu V. Linhartová a F. Šmejkal, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou 1964. Část této výstavy přenesena do Uměleckoprůmyslového muzea v Praze na podzim téhož roku (bez katalogu).

Milan Nápravník: *Nástin teorie emocionálního modelu vědomí*, přednáška doplněná expozicí z fotografií A. Nožičky, Klub výtvarných umělců Mánes, Praha 23. 4. 1964.

Stanislav Dvorský: *Obraz a sdělení*, příspěvek k teorii interpretace, přednáška doplněná expozicí Hermetických obrazů J. Hrstky, Klub výtvarných umělců Mánes, Praha 18. 6. 1964.

UDS/1, soubor tří cyklostylovaných přednášek, pokus o formulaci programových thesů a korespondence. Účast: S. Dvorský, V. Effenberger a M. Nápravník. Praha 1964.

UDS/2 — Rozhovory o poesii 1964 (jednotlivé části: Zápas andělů s peřinami, Žádná mladá tvář, Chtěl bych umřít jako docela neznámý bíleec), magnetofonový záznam ze dne 2. 3. 1964. Účast: S. Dvorský, V. Effenberger, E. Effenbergerová, M. Medek, E. Medková, M. Nápravník, A. Nožička.

Emila Medková — fotografie, výstava, Fotografický kabinet J. Funkeho, Dům umění, Brno 1964.

V. Tikal a J. Istler zastoupení na surrealistické výstavě *Phases*, Musée Ixelles, Brusel 1964.

Karel Teige: *Jarmark umění*, recedice 3 statí z let 1933—36, Čs. spisovatel, Praha 1964. Tímto vydáním zahájena opět publikace Teigeova díla.

Vratislav Effenberger: *Absurdnost v umění a povaha dadaismu*, přednáška, Klub výtvarných umělců Mánes, Praha 29. 10. 1964.

Vratislav Effenberger: *Surrealistická základna*, přednáška, Klub výtvarných umělců Mánes, Praha 26. 11. 1964.

1965 *Fragmenty 1964*, třetí magnetofonová antologie. Účast: S. Dvorský, V. Linhartová, M. Nápravník aj. Uspořádal M. Nápravník, technicky zpracováno v bývalém AR Studiu. Premiéra 14. 1. 1965, úvodní proslov V. Linhartová a M. Nápravník, Klub výtvarných umělců Mánes, Praha.

Emila Medková — fotografie z let 1949—64, výstava, Galerie mladých — Alšova síň, Praha 1965.

Emila Medková, monografie s úvodním textem J. Kříže, SNKLU, Praha 1965.

Mikuláš Medek — obrazy z let 1947—65, samostatná výstava, text katalogu A. Hartman a B. Mráz, Nová síň, Praha 1965.

Josef Istler — Hlavy, výstava grafiky 1958—65, Museum v Ústí nad Orlicí, 1965.

Václav Tikal — malířské dílo 1941—65, výstava, texty katalogu K. Teige (úvodní proslov na vernisáži první Tikalovy výstavy v místnostech Fantových závodů) a V. Effenberger (doslov), Museum v Hradci Králové, 1965.

Petr Král: *Teige a film*, přednáška, Klub výtvarných umělců Mánes, Praha září 1965. Vydáno v r. 1966 v rotaprintované edici Čs. filmového ústavu jako úvod k výboru Teigeho stati o filmu.

Alois Nožička — výstava fotografií, text katalogu M. Nápravník, Alšova jihočeská galerie, Dačice, Soběslav, Tábor (připravená výstava odvolána), 1965.

26. 11. 1965 zemřel v Praze Václav Tikal.

Poloha klacku — čtvrtá anketa. Otázky formulovali: S. Dvorský, V. Effenberger, Z. Havlíček, J. Hrstka, V. Linhartová, P. Král, M. Nápravník, K. Šebek, F. Šmejkal, L. Šváb, P. Voskovec ml. Odpověděli: S. Dvorský, V. Effenberger, P. Král, P. Voskovec ml. Praha, prosinec 1965 — leden 1966.

Mezinárodní výstava surrealismu „Absolutní odklon“, Paříž. — Výstavní publikace: Rozetněme to!, Paříž 1965.

1966 *Josef Istler — Insinuace*, výstava 30 monotypů z r. 1965, text katalogu a proslov na vernisáži V. Effenberger, Galerie na Karlově náměstí, Praha, leden 1966.

Pro neshody v koncepci tohoto sborníku se rozcházejí V. Linhartová a M. Nápravník s další činností okruhu UDS.

Josef Istler — grafika z let 1942—65, výstava, text katalogu V. Effenberger, Dům pánů z Kunštátu, Brno 1966.

Mikuláš Medek — 20 dosud nevystavených obrazů z let 1960—65, výstava, Oblastní galerie v Liberci, 1966.

6. 4. 1966 pořádá časopis Plamen v Klubu čs. spisovatelů *diskusi o surrealismu*.

Účast: S. Dvorský, V. Effenberger, Z. Havlíček, P. Král, I. Sviták, P. Voskovec ml.; od původně ohlášené publikace diskusních příspěvků redakce upustila.

Karel Teige — Surrealistické koláže 1935—1951, výstava, příprava, text katalogu a proslov na vernisáží V. Effenberger, Galerie V. Kramáře, Praha, Dům pánů z Kunštátu, Brno, Museum Folkwang, Essen.

Václav Tikal — posmrtná výstava malířského díla 1941—65, výstavní komise V. Effenberger, J. Istler, R. Kalivoda, F. Šmejkal, text katalogu F. Šmejkal, proslov na vernisáži R. Kalivoda, Dům pánů z Kunštátu, Brno 1966. Pražská instalace v Mánesu, proslov na vernisáži V. Effenberger, břez-en-duben 1967.

28. 9. 1966 zemřel v Paříži André Breton.

Symbyly obludnosti, tematická výstava UDS (K. Teige, Toyen, V. Tikal, J. Istler, M. Medek, E. Medková, A. Nožička, J. Hrstka, I. Spanlangová). Příprava výstavy, výběr prací a text katalogu S. Dvorský, V. Effenberger, P. Král. Zahajovací večer 30. 9. 1966 připravili S. Dvorský a P. Král (s použitím vlastní magnetofonové montáže *První záznam o realitě obludnosti*), Galerie D, Praha.

Stroj na skutečnost, večer poesie v rámci výstavy *Symbyly obludnosti*, připravil Z. Havlíček, 4. 10. 1966.

V. Effenberger-K. Hynec: *Aby žili*, čtené a magnetofonové provedení „černého románu současnosti“, z r. 1952, připravili L. Šváb a P. Voskovec ml. v rámci výstavy *Symbyly obludnosti*, 1. 10. 1966.

Symbyly obludnosti ve skutečnosti a v poesii, závěrečný přednáškový večer v rámci výstavy *Symbyly obludnosti*, připravil V. Effenberger, 11. 10. 1966.

Štyrský a Toyen, výstava, katalog F. Šmejkal, Moravská galerie, Brno. Výstava přenesena do pražského Mánesu v r. 1967.

1967

Josef Istler — výstava grafiky, text katalogu V. Effenberger, Galerie Bremer, Berlin 1967.

Avantgarda bez legend a mythů, rozhlasový pořad VKV; účast a spolupráce na pořadech (*Avantgarda bez legend*, *Surrealismus*, *Karel Teige*) S. Dvorský, V. Effenberger a P. Král.

Karel Teige — Od poetismu k surrealismu, tematická výstava, příprava a katalog V. Effenberger, zahajovací proslov P. Král, Dům pánů z Kunštátu, Brno, červen 1967. Přeneseno do Musca v Písku, zahajovací proslov S. Dvorský.

Imaginativní myšlení Karla Teiga, přednáškový večer v rámci výstavy *Od poetismu k surrealismu* připravil S. Dvorský, Brno 30. 6. 1967.

Tvorba Karla Teiga, přednáškový večer v rámci výstavy *Od poetismu k surrealismu*, připravil P. Král, Písek.

Založení revue L'ARCHIBRAS (*Surrealismus*), Paříž.

1968 *Princip slasti*, výstava výtvarných projevů surrealismu, (E. Baj, J. Benoit, J. Camacho, A. Cárdenas, A. Dax, C. Der Kevorkian, F. De Sanctis, H. Ginot, K. Klapheck, R. Lagard, Y. Laloy, W. Lam, R. Matta, J. Miró, M. Parentová, F. Schröder-Sonnenstern, J. C. Silbermann, H. Téliémaque, J. Terrossian, Toyen) připravená pařížskou skupinou (V. Bounoure, C. Courtot, J. Pierre). Tematické části: Porušení zákona, Zákon noci, Automatická pravda, Hra. Texty výstavní publikace P. Audoin, V. Bounoure, C. Courtot, J. Pierre. Přiložený leták *Surrealistický telefon Praha-Paříž*, otázky: S. Dvorský, V. Effenberger, P. Král, odpovědi: vedle komisařů výstavy A. Le Brun, P. Audoin, G. Legrand, J. Schuster, J.-C. Silbermann, H. Téliémaque. Dům pánů z Kunštátu, Brno, Galerie moderního umění, Praha, Galerie mladých, Bratislava, únor - květen 1968.

Surrealismus a Umění, přednáškový cyklus Socialistické akademie. 1. večer: *Historický nárys surrealismu* (Zbyněk Havlíček), 2. večer: *Dialektika surrealistického myšlení* (Stanislav Dvorský), 3. večer: *Poesie a samozřejmost objevu* (Petr Král), 4. večer: *Výtvarné projevy* (Vratislav Effenberger), 5. večer: *Rozpornost divadla a surrealismu* (Prokop Voskovec ml.), 6. večer: *Sny, jež lze koupit* (Ludvík Šváb), 7. večer: *Problematika surrealismu, závěrečná diskuse* (Ivan Sviták a Jean Schuster); Městská knihovna, Praha, března - duben 1968.

Pražská platforma, společné prohlášení pařížské a pražské skupiny, Praha-Paříž, duben 1968.

(Sestavil Stanislav Dvorský)