

V napětí mezi fantomem a fixací

Ke knize Anji Tippnerové *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*

Alžběta Plívová – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Stověžatá Praha
S prsty všech svatých
S prsty klamných přísah
S prsty ohně a krupice
[...]
S prsty ocúnů
S prsty Hradčan a starých harfenistek [...]

(Vítězslav Nezval: *Praha s prsty deště*. František Borový, Praha 1936, s. 7–9, též Tippnerová 2014, s. 202).

„Opakování jednoho prvku struktury, ať už se jedná o slovo, nebo vnější rys, vyžaduje vzpomínku, a tím i schopnost otočit se, zároveň ale předvídavě probouzí očekávání návratu“ (s. 202). Tak Anja Tippnerová popisuje v knize *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze* princip, který Vítězslav Nezval zvolil při výstavbě jedné z nejsymptomatictějších básní českého surrealismu třicátých let. A odkazuje svou poznámkou na princip obecnější, utvářející princip, který se „stává signaturou pražské Surrealistické skupiny“ (tamtéž), v níž „[o]pakování se jeví jako vzorec“ (s. 297). Z jediného bodu, propojujícího Prahu, její historické, geografické i sociální předurčenosti, a opakování jakožto konstitutivní vzorec, je možné naznačit základní obrysy této argumentačně pevné, úsporné a inovativní monografie německé profesorky slovanských studií, která zaplňuje frapantně dlouhou prázdnou místo v reflexi českého surrealismu.

V Praze, pro niž je „charakteristická současnost různých prvků“ (s. 361), vzniká totiž avantgarda, která svou permanentností uhýbá z rámců teorií existence avantgard historických i jejich postmoderního neoavantgardního rozvoje. Zbavuje se zátěží v podobě ideálů šokující originality, utopičnosti, intervenčnosti, provokace a dalších faktorů, které vlivem vývoje, společnosti a umění samotného, i vlivem vlastní vyčerpatelnosti přispěly ke smrti avantgardy. Anja Tippnerová se na Surrealistickou skupinu dívá jako na případ avantgardy permanentní, a aby ji jako takovou mohla zachytit, vytváří obraz, v němž je avantgarda daleko spíše prostorem než pohybem. Namísto modelu evolučního a teleologického tak staví model topologický, ve kterém český surrealismus existuje jako diskurzivní množina možností, jež leží na periférii uměleckého pole. Je to model přejímající do velké míry metaforiku Pierra Bourdieua, a to i ve smyslu dynamiky polí a pozic, jež jsou, mimo jiné, definovány



OPEN ACCESS

relevantním typem kapitálu a strategií vymezení se.¹ I opakování, interpretace a přivlastnění, jež pojmenovává jako konkretizace těchto strategií, tak představují permanentní úsilí o autonomizaci a aktualizaci. Fungují pak nejen na rovině metateorie a umělecké praxe, ale i ve smyslu přejímání pozic historických avantgard, ve smyslu mimetické existence, způsobu socializace, který „skýtá možnost vytvořit si postoj k uměleckým (Breton, Teige), společenským (kapitalismus, socialismus) i vědeckým (etnografie, psychoanalýza) konvencím [...], což se obzvláště zřetelně projevuje v kolektivní práci s klíčovými pojmy klasického surrealismu, jako jsou sen, humor nebo hra“ (s. 129).

V *Permanentní avantgardě* se pak surrealismus jeví jako méně či více hermeticky uzavřený prostor. Jednotlivé skupiny, jako Spořilovští surrealisté, Skupina Ra nebo underground, ale i jednotlivé osobnosti, které sdílejí surrealistickou estetiku, jsou ponechány vně či na okraji analýzy. Velmi omezeně do ní navíc vstupují i autoři, kteří byli přímo členy Skupiny. Pocit uzavřenosti pak umocňuje i eliminace časového hlediska, které hraje jen parciální roli, a to v podobě nutných odkazů na historicko-spoločenskou situaci. Avšak generace i dílčí periody českého surrealismu zde existují paralelně vedle sebe a jejich práce tvoří daleko spíše „[...] skladiště náhradních dílů, jehož jednotlivé součástky lze znovu použít [...]“ (s. 187). Surrealismus zde představuje permanentní proces resemiotizace a nestává se kategorií historickou, ale jakožto noetický způsob chápání světa je kategorií operativní.

Metoda, kterou Anja Tippnerová volí, staví stejnou vahou na perspektivě vnější, převážně socio-kulturní, i vnitřní a opírá se jak o teoretické, tak tvůrčí projevy členů Surrealistické skupiny. Nicméně, jak sama autorka konstatuje, je si vědoma toho, že v daném kontextu byla produktivita ve smyslu produktu upozaděna ve prospěch produktivity ve smyslu poznatku a díla a do jisté míry i tvůrčí osobnosti pak vnímá daleko spíše jako body, jimiž prochází linie vývoje českého surrealismu, která stojí nad nimi a je hlavním předmětem její reflexe. Další cennou rovinu analýzy tvoří četné komparace mezi surrealismem českým a francouzským, díky nimž ještě intenzivněji vystupují do popředí ty lokální rysy avantgardy, které jí umožnily kontinuální existenci.

ČTYŘI KROKY VPŘED

Permanentní avantgarda staví na čtyřech analytických krocích, které odpovídají jednotlivým kapitolám knihy. Část první dekadovitě shrnuje historický vývoj českého surrealismu od třicátých let. Navazuje na ni kapitola zaměřující se na jednotlivé pojmy, jež hrály krucióální roli ve vytváření surrealistických teorií a metateorií, které autorka v textu následujícím obohacuje o tematické komplexy estetické praxe. V zá-

1 Anja Tippnerová sama konstatuje, že kategorie habitu by byla vhodná, ale z praktických důvodů je málo využitelná. „Bourdieuovu teorii habitu lze použít i pro popis uměleckých aspektů surrealismu jakožto životního postoje, který lze následně aplikovat i na zobrazení Surrealistické skupiny. Údaje o surrealistickém ustrojení jsou přitom pouze fragmentární, neboť tento habitus téměř není zdokumentován a často na něj lze usuzovat pouze z vnějšího pohledu a z programových výpovědí, nikoliv na základě skrovné dokumentace“ (Tippnerová 2014, s. 33).

věru své studie pak, stavějíc na předešlých observacích, vytváří zmiňovaný alternativní, topografický model avantgardy.

Přestože je dodnes fenomén skupiny v oblasti sociologie umění jevem spíše méně propracovaným, nabízí Anja Tippnerová v úvodní kapitole rychlý vhled do nejvýznamnějších teorií v této oblasti dostupných. Otevírá zde kategorie, jako jsou kolektivita, interstatalita a interpretace, které bude rozvíjet v dalších částech práce, a upozorňuje na základní charakteristiky Surrealistické skupiny. Ta se etabluje z menšího počtu členů, kteří již navíc vydobyli na uměleckém poli určité pozice, jsou držiteli symbolického kapitálu a mají vlastní zkušenosti se skupinovou dynamikou. To hnutí od prvního momentu předurčuje k menší fluktuaci a větší stabilitě. V porovnání se surrealismem francouzským, jak Anja Tippnerová upozorňuje, avantgarda představovaná Surrealistickou skupinou tíhne spíše ke shodě a argumentaci než ke konfrontaci a skandalizaci. Meziválečná i okupační existence Skupiny pak navíc zakládá možnost kontinuity a pokračování surrealistických aktivit ve stejném prostředí i v době po druhé světové válce. Autorka následně popisuje i přerod hnutí v padesátých letech, kdy dochází k jeho opětovnému utužení a vyrovnávání pozic mezi autory různých generací a zároveň, vlivem politické situace, i k přenesení důrazu z performance a intervence na vnitřní soudržnost, literaturu a teorii. Povaha surrealistické kolektivity je v dalších desetiletích nutně selektivní, neboť se nezaměřuje na interakci vně, nýbrž na interakci uvnitř. Pohyb po ose individuální — kolektivní je tedy v rámci syntetizujícího pohledu na vývoj surrealismu popsán jako jedna z podmínek permanentní existence avantgardy a jako pnutí mezi jednotlivými členy, které udržuje surrealismus na určité pozici uměleckého pole. Dalším důležitým prvkem je uchování stěžejních mytologemat autenticity a imaginace.

Právě konstantám, jako je imaginace, je věnována druhá část knihy „*Hesla a kouzelná slova*“: *pojmy a teoretické strategie českého surrealismu*. Tippnerová se zde ujímá nelehkého úkolu vylovit z kontinuálního sémiotického procesu řetězce tvořící základní úběžníky surrealistické teorie. Jak sama poznamenává, je to úkol o to náročnější, že terminologie materialisticky založeného surrealismu je, právě s důrazem na principy přivlastnění, opakování a interpretace, v základu dialogická i sebereflexivní. Sebereflexe navíc hraje ve vztahu k surrealismu roli dvojí, a to progresivní i konzervativní. Jednotlivé pojmy jsou zde užívány jako nástroje kritiky i historické pojmy.

Přesto se autorce daří na pozadí strukturalismu, psychoanalýzy a marxismu vyabstrahovat základní pojmové komplexy zakládající surrealistickou teorii i estetiku. Realitu a surreality, imaginaci, humor a hru, poezii, revoluci. Nabízí objevné komparace jejich projekcí nejen v českém a francouzském prostředí, ale i diachronní a synchronní komparace pojetí těchto kategorií u jednotlivých členů Skupiny. Jak Tippnerová ukazuje, nepojí je mezi sebou teleologická návaznost, ale kontinuální komplex subverzních kroků opakování a interpretace, produktivního přivlastnění či kreativní reflexe. Surrealismus zde ještě výrazněji vystupuje jako metavěda, uchopující důležité společenské otázky a zaměřující se na zmapování bazálních antropologických konstant spíše než ryzí estetická praxe. I když i v ní, v jednotlivých motivech, ale i v technice montáže, koláže nebo intermediality, nalézá tento princip své opodstatnění. „Surrealisté odkrývají ve známých idejích něco zarážejícího, všeobecně známé přetvářejí na nové a vracejí do povědomí zapomenuté texty“ (s. 126). Nekončící reflexe a autokorekce není jen nástrojem aktualizace surrealismu, ale v době nehybné struktury umělec-

kého pole, jemuž dominuje oficiální kultura, má i roli podvratnou. Metateorie vytváří pro surrealismus hodnotnou alternativu, která je výrazem jeho autonomie a svobody.

Pohled autorky na jednotlivé pojmy je navíc komplexní. Ukazuje tak například kategorii konkrétní iracionality u Vratislava Effenbergera v odkazu na vnitřní model Karla Teigehe, kriticko-paranoickou metodu Salvadora Dalího, neszyzetovou imaginaci Věry Linhartové, „terapeutickou“ poetiku Zbyňka Havlíčka, kolektivní experimenty, černý humor surrealismu francouzského i subverzní groteskno Michaela Bachtina.

Třetí část knihy se již k tématům imaginace, surreality či revoluce vrací jen okrajově. Genným způsobem zde naopak Tippnerová celkový obraz českého surrealismu rozšiřuje o ty motivické celky estetické praxe, které zůstávají v teoretických a metateoretických textech upozaděny. Erotiku, násilí a deformaci, prostor Prahy, sen a hru. Hned v úvodu přitom jako zvláštní přínos českého surrealismu pojmenovává rozpad jazyka a vnímání, jenž otevírá dveře svobodné intermedialitě, umožňující volné propustování obrazových i narativních textů v jediném díle, přičemž vůči sobě tyto složky nestojí ve vztahu zpřesňujícím či ilustrativním, ale rozšiřují své estetické působení. Dominantního postavení v tomto procesu nabývá vnitřní model. A i přes zaměření na konkrétní představitele různých period není ani v těchto částech knihy autorčin pohled diachronní, ukazuje jejich tvorbu, v souladu s praxí permanentní resemiotizace, jako paralelní a rovnocennou. Vedle sebe tak stojí Praha jako pojem u Vítězslava Nezvala a Petra Krále, sen u Jindřicha Štyrského a Milana Nápravníka, hra v dílech Vratislava Effenbergera a Věry Linhartové, násilí u Jindřicha Heislera, Vratislava Effenbergera a Jana Švankmajera a erotično u Karla Teigehe a Jana Švankmajera. Tato část knihy, „Zaplnění bílých míst na mapě estetiky“: o umělecké praxi Surrealistické skupiny, pak dostává svému názvu. Autorčiny postřehy jsou osvěžující a výrazně rozšiřují dosavadní čtení českého surrealismu o nové možnosti.

V první podkapitole věnované Praze se Anja Tippnerová zabývá z Apollinairových textů vycházející specifickou poetikou města, které není dílčím motivem, ale utvářejícím prostorem, antropomorfovaným, decentralizovaným, fragmentovaným objektem, předmětem touhy i snovou krajinou umožňující subjektu splynutí, transgresi i hru. Chůze, propojující její jednotlivé prvky, strukturuje text. Zajímavým momentem analýzy však jsou autorčiny postřehy, vycházející z enumerativní tektoniky konkrétních prací Vítězslava Nezvala,² „[p]rincip opakování“ se podle Tippnerové „ve svém mnohonásobném zaměření na psychické procesy ve formě interpretačního přivlastnění a jakožto utvářející princip stává signaturou pražské Surrealistické skupiny“ (s. 202). Opakováním pak není míněn pouze výčet, návrat slova či figury, ale odkazování na staré, cizí i vlastní pre-texty, čímž takto vzniklé dílo získává mýtotvorný potenciál, „který připomíná Lévi-Straussův koncept ‚bricolage‘“ (s. 203).

K opakování jakožto strukturujícímu principu se Tippnerová vrací i v části věnované fenoménu snu. Zde se předmětem opakování a kreativní interpretace stává narativní předobraz či vnitřní model; v podobě intermediálního komplexu Štyrského Snů, které jsou na figuře opakování postaveny. Určující dialektiku zde tvoří napětí

2 Tippnerová na tomto místě vyjadřuje pochybnost nad Effenbergerovým nařčením, že Vítězslav Nezval přejímá výčet jakožto metodu od André Bretona, přičítá tento odsudek nemiřitelnému vztahu mezi Skupinou a Nezvalem a usuzuje, že se u něj tato forma vyvinula na francouzském surrealismu nezávisle (s. 203).

mezi pólem fixace a pólem fantomu, jež se navzájem vylučují, znemožňují vznik celkového obrazu a vedou k fragmentaci a dalším a dalším tvůrčím pokusům. Opakování je vzdorem logice času a reality, jak ukazuje na příkladu *Snu o otci*³ (s. 224).

Napětí mezi zaznamenaným a nezaznamenaným, jedinečným a opakovaným, stejně tak jako pnutí mezi individuálním a kolektivním, tvoří důležitý motiv také ve zkoumání hry jakožto jedné z významných strategií Skupiny zejména od šedesátých let. Hra byla umístěna již v základech francouzského surrealismu, avšak český surrealismu podle Tippnerové klade daleko větší důraz na její produktivní potenciál. Hra jako nástroj osvobození od logiky, gramatiky nebo literárních konvencí je nahrazena hrou, jejímž úkolem je produkovat smysl, odkrývat skrytá spojení, překračovat autora, snímat z něj individuální odpovědnost. Jak si však Tippnerová správně všímá, moment signace toto úsilí částečně brzdí. I tak však slouží jako nástroj testující hranice individuality jako přechodu ke kolektivnímu aktu. A zakládá v českém surrealismu alternativní formu tvůrčího společenství. Hry Věry Linhartové jsou odlišné, ale rovněž rodí autora nejedinečného, nového, barthesovského autora-skriptora, který vzniká spolu s multidimenzionálním textem, v němž se hlas odpojuje od těla, multiplikuje se, zcizuje.

Zcizující roli má také motiv násilí. Pro český surrealismus je v této souvislosti podle Tippnerové klíčová reakce na prožitou zkušenost války a totality, nejde o násilí erotické, ale násilí deformační. Patří sem dekompoziční prostor Heislerových válečných cyklů, Effenbergerovy imaginativní scénáře nebo Švankmajerovy filmy, které využívají jazykově nepoetickou grotesku, jež nemá potenciál vytvářet úlevný moment. Násilí v těchto dílech postrádá smysl, nemá ani apelativní charakter, je deformační všednosti, již staví do nových symbolických konstelací. „Grotesku lze identifikovat jako jeden z postupů, které utvářely práce Surrealistické skupiny přinejmenším od šedesátých let. Ze surrealistické perspektivy působí groteska esenciálně zvláštním a rozkladným dojmem“ (s. 268).

K motivu Prahy, jímž tato kapitola začíná, se Tippnerová ještě na jejím konci vrací. Když popisuje expozici ženského těla v Teigeových kolážích, vyvolávající dojem pohybu dovnitř i ven, vztahuje jej k motivu průchodů a pasáží Prahy, obecněji k městu, architektuře, snové krajině, a tedy k vnitřnímu modelu. Erotika pro český, stejně jako pro francouzský surrealismus zůstává základním tématem. U Švankmajera pak kód erotiky nahrazuje jazykový kód, je neúlevným hybatelem dějů. A zatímco u Teigeho, kde je sice prostřednictvím motivu pohledu zpřítomněn mužský i ženský prvek, ale „[m]ezi pohlavími zůstává [...] jeden zásadní rozdíl — nepoměr mezi konkrétní ženskostí a abstraktní pozicí mužského pozorovatele“ (s. 281). U Švankmajera femininí toto výhradní postavení ztrácí.

PARALELNÍ EXISTENCE A TOPOGRAFICKÝ MODEL

„Pro český surrealismus je charakteristická jak paralelní existence minulosti a současnosti, tak trvalý zpětný odkaz na ústřední témata a motivy“ (s. 302). To je jedna

3 Štyrský, Jindřich: *Sny 1925–1940: zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů*. Argo, Praha 2003, s. 70.

z prvních vět poslední, konkluzivní kapitoly. Odmítajíc modely avantgardy, jež nabídlí spíše poskrovnou tuzemští autoři, ale i teoretici pokrývající světová i časová teritoria od Borise Groyse po Clementa Greenberga,⁴ v ní Tippnerová buduje alternativní model vlastní. Hlavními východisky jí jsou kontinuita českého surrealismu a specifika českého prostředí, hlavními principy jeho výstavby pak pohyb po osách centrum — periferie, princip kreativní aropriace a strategie vyčlenění.

Český surrealismus, využívající umění jakožto prostředek, nikoli primární cíl, po všechny dekády reflektoval sice různé aspekty společenského bytí, avšak jako červená nit jím prochází neutuchající úsilí o opodstatnění vlastní existence, vlastních metod i pojmové komplexy antropologických konstant. Díky permanentní aktualizaci tak neztrácí potenciál udržet své pozice na okrajích uměleckého pole, které však, zejména v období totality, mají vysoký společenský status. Ani další faktory vedoucí v teoriích postmoderního umění k zániku avantgard nevyhošťují surrealismus představovaný českou Skupinou z kontinuální existence. Utopický prvek se u něj vyvinul jen slabě, podobně jako důraz na šok a originalitu. Ta se v prostředí *Surrealistické skupiny* přetavila v inovaci a interpretaci, nové přivlastnění a uchopení již existujícího pre-textu, přičemž tento kritický moment od šedesátých let ještě více posiloval. Je to také jedna z metod, jež dovolují českému surrealismu vybudovat vlastní historii hnutí, kanonizovat jej, ale ubránit se zároveň vlastní historizaci. I pro neoavantgardu v západním regionu je osvojení, otevírající dialogické a intertextuální prostory, kruciální. Liší se však tím, že neobsahuje významnější konzervační a mytologizující prvek. Tippnerová pak vykresluje rovněž rozdíly, jež nastávají mezi dalšími skupinami, které obsazují marginální pozice, mezi disentem, který je primárně subverzní ve svém politickém postoji, zatímco surrealismus zpochybňuje zákony symbolického jazyka, a undergroundem, který je sice surrealismu částečně blízký svou poetikou, ale je postavený na momentu performance. Toto vymezení vede k dvojí marginalizaci hnutí.

AD:

Anja Tippnerová: *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*, přel. Marie Brunová. Academia, Praha 2014. 450 s.

4 Seznam literatury, z níž Tippnerová vychází, je ohromující a v aktuálním vydání tvoří devětačtyřicet stran.