

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**SURREALISTICKÁ POETIKA A UMĚLECKÁ REFLEXE
SVĚTA SKUPINY RA A LUDVÍKA KUNDERY**

Vedoucí práce: **prof. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.**

Autorka práce: **Bc. Zuzana Havlová**

Studijní obor: **Bohemistika a Anglická a americká literatura**

Ročník: **2.**

2016

ANOTACE

Diplomová práce se v první části zaměřuje na historii a působení literárně-výtvarnické Skupiny Ra, především v letech 1936–1948. Tvorba Skupiny Ra vychází ze surrealismu, umělecké vyjádření jednotlivých členů je jím výrazně ovlivněno, později si však Ra vytváří svou vlastní osobitou řeč, jež udržuje kontinuitu se surrealismem a zároveň ho přesahuje. Tato část věnuje pozornost znakům surrealismu, podobnostem a odlišnostem Ra a předchozí generace, kontaktům mladších surrealistů a také nastiňuje poetiky jednotlivých členů a jejich díla. Druhá polovina práce se soustředí na jednoho z raistů, na Ludvíka Kunderu a jeho rozličnou tvorbu a specifický projev, kterým obohacuje způsob reflexe a zobrazování světa, jež Ra nabízí. Diplomová práce tak představuje nejen skupinu, jež tvořila umění v době okupace a války, ale rovněž ukazuje na přínos Ra a Ludvíka Kundery pro literární avantgardu.

Klíčová slova: Skupina Ra, surrealismus, neosurrealismus, mladší surrealisté, Josef Istler, Miloš Koreček, Ludvík Kundera, Bohdan Lacina, Zdeněk Lorenc, Vilém Reichmann, Václav Tikal, Václav Zykmond

ANNOTATION

The first part of the diploma thesis is focused on the history and activity of the literary and visually artistic Group Ra, especially in the years 1936–1948. The artistic output of Ra comes out of Surrealism and is notably influenced by it; however, later Ra creates its own style following Surrealism and at the same time going beyond it. This part devotes to the signs of Surrealism, similarities and differences between Ra and the previous generation, contacts of the Younger Surrealists and also displays the poetics of the group members and their works. The second half of the thesis is concentrated on one of the Younger Surrealists, on Ludvík Kundera and his various works and specific expression with which enriches the way how Ra reflects and depicts the world. The dissertation thus presents not only a group creating art during the German occupation and war, but also exposes the contribution of the Group Ra and Ludvík Kundera to the artistic avant-garde.

Key words: The Group Ra, Surrealism, Neo-surrealism, Younger Surrealists, Josef Istler, Miloš Koreček, Ludvík Kundera, Bohdan Lacina, Zdeněk Lorenc, Vilém Reichmann, Václav Tikal, Václav Zykmond

Prohlašuji, že jsem svoji diplomovou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

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

České Budějovice 24. dubna 2016

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D., za odborné vedení, rady a ochotnou pomoc při vypracování diplomové práce.

OBSAH

ÚVOD	7
1. PREHISTORIE A HISTORIE SKUPINY RA	9
1.1 Ra osobnosti a jejich poetiky	20
2. SURREALISTICKÉ PODLOŽÍ PRO SKUPINU RA	30
2.1 Surrealistické východisko Ra.....	33
2.2 Osobitost raistů	48
3. RAISTICKÁ TVORBA LUDVÍKA KUNDERY	54
3.1 Možnosti literární inspirace a vlivů pro Kunderu	54
3.2 Kunderova poezie	65
3.3 Kunderovo prozaické dílo.....	71
3.4 Jiná Kunderova tvorba	77
ZÁVĚR	80
PRAMENY	82
LITERATURA	83
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	86
KATALOG	100

ÚVOD

V poslední době je surrealismu, obecně rovněž avantgardním směrům a avantgardnímu umění, věnována větší odborná pozornost. Umění zakázané, označované nacistickou propagandou za zvrhlé, komunistickým režimem za nadbytečné, neproduktivní, se stalo předmětem zájmu mnoha zkoumání. Publicita se dostala v českém prostředí především surrealismu starší generace v předválečném období, tedy Skupině surrealistů v ČSR, a v případě mladších představitelů se literatura zabývá zejména Skupinou 42. Ovšem v současnosti vznikají i četné práce, jež se zajímají o další uskupení, jež před válkou či během okupace přitahoval surrealismus, o tvůrce, již ho pak následně tvořili, a rozvíjeli tak dědictví surrealismu. Mezi takové skupiny patří i Skupina Ra či mladší surrealisté. Publikace mapují historii, působení a tvorbu Ra, neboť si uvědomují důležitost a cenu jejího úsilí. Členové Ra totiž udržují kontinuitu se surrealismem, jenž jim nabízel revoluční myšlenky, kreaci nové reality i naději na radikální změnu společnosti, zároveň ale pokračují v avantgardním umění v době, v níž je tento druh uměleckého vyjádření odmítán a riskantní, navíc propůjčují surrealismu nový rozměr, protože v jejich pojetí ztělesňoval vhodné vyjádření pro všechno, co se dělo okolo nich, protože pro ně surrealismus splynul s úzkostnou realitou 30. a 40. let. Současně tak jejich díla surrealismus přesahují a pomocí jeho nejrůznějších modifikací vytváří zcela osobitou řeč a ojedinelou reflexi světa.

Vzhledem ke komplikovanosti vzniku skupiny se první část diplomové práce zaměřuje na počáteční styky budoucích členů Ra a na její pozdější formální působení, a to především v letech 1936–1948, ovšem nepůjde o detailní rekonstrukci veškerých událostí, ale spíše o načrtnutí kontextu, do kterého Ra vstupuje, o nastínění toho, co formuje její vznik, umělecké vyjádření a jaké externí a interní problémy skupinu provází a se kterými se musí vyrovnávat. Tento oddíl doprovází i medailony Ra osobností a jejich prací, které demonstrují jejich neotřelé poetiky. Skupina Ra bývá řazena mezi surrealistické skupiny (přestože je někdy její surrealismus problematizován, v první řadě kvůli nedostatečnému teoretickému vyhranění a jasnému programu) nebo mezi celky, které ze surrealistických myšlenek vycházejí, proto se tato část zaobírá obecnějšími znaky tohoto směru, také jak rezonují s raisty, popřípadě jak se skupina liší od surrealismu před rokem 1938 a čím se propracovává ke své osobitosti (jedna z podkapitol odráží odlišnost Ra v dobové situaci, ve snaze oprostit se od regulí psychického automatismu a strnulých surrealistických symbolů a dále v zahraničních

kontaktech, jež členové navazují po ukončení světové války). Druhý oddíl práce se pak soustředí na Ludvíka Kunderu (i proto je prehistorie a historie skupiny v první části značně filtrována přes jeho memoáry), neboť představuje jednoho z klíčových zástupců literatury ve skupině, v níž měli zastoupení hlavně výtvarníci či fotografové. Kunderova tvorba je velmi rozmanitá, práce ho prezentuje jako básníka, prozaika, překladatele, redaktora, editora, kunsthistorika, kritika, jako autora prologů ke sborníkům a dílům ostatních členů Ra nebo příležitostného výtvarníka, a signalizuje, že Kundera je jedním z hlavních iniciátorů mnoha eminentních kontaktů pro Ra a soudobé evropské umění. Mimo závěrečného katalogu, jenž předvádí rozsáhlý Kunderův záběr, se tato druhá část koncentruje na interpretaci vybraných rozličných textů, které překládal a které ho podstatně inspirovaly, nebo na jeho vlastní díla, neboť se v nich ukazuje Ra poetika i jeho neobyčejné umělecké vyjádření a také nemalý význam jeho činnosti (tím potažmo odráží i hodnotu existence a tvorby celé skupiny).

Diplomová práce předkládá surrealistickou poetiku a umělecký způsob zobrazování světa Skupiny Ra a Ludvíka Kundery. Jejím hlavním cílem je představit nejednotnou skupinu, která až v posledních letech upoutává vědeckou pozornost, analyzovat její specifický diskurs a rovněž rozebrat díla a činnost vybraného člena Ludvíka Kundery. Takto práce záměrně upozorňuje nejen na individuální poetiku Ra, ale také na širší relevanci tohoto celku mladých neosurrealistů. Ra totiž nejenom udržuje surrealismus v době válečné jako živé umění, které následně proměňuje, neboť musí řešit jiné otázky, vypořádávat se s jinými požadavky a pracovat v rozdílné historické době, čímž vypracovává něco naprosto svébytného, ovšem též svými aktivitami ukazuje interdisciplinaritu umění (raisté spojují literaturu, výtvarná díla, fotografie), svým chápáním surrealismu odkrývá totální propojení umění a života (surrealismus se stal realitou), dokumentuje, že umění je v době nepřízně paradoxně nesmírně produktivní. Navíc díky kontaktům a vztahům se zahraničními umělci reflektují raisté moderní umělecké dění a tehdejší současnou uměleckou produkci. Práce tedy retrospektivně vyzdvihuje cenný přínos Ra a Ludvíka Kundery pro imaginativní umění.

1. PREHISTORIE A HISTORIE SKUPINY RA

Formování Skupiny Ra probíhalo poměrně složitě¹, trefně vystihuje komplikovaný proces Lenka Bydžovská: „Spletitá prehistorie skupiny je podstatně delší než její vlastní existence (Bydžovská: „Skupina Ra“; in: Rousová a kol. 2011: 255), vznik a historie Ra připomíná motiv křivolaké pavučiny (Lorenc: „Na oknech jsou klapky“; in: Šmejkal 1988: 61), jejíž rozmotávání by jistě stačilo na celou práci zaměřenou pouze na toto téma. V této kapitole tedy spíše půjde o nastínění kontextu, některých důležitých událostí, souvislostí a kontaktů, které ovlivnily budoucí členy Ra, zejména Ludvíka Kunderu, a které významně přispěly ke vzniku skupiny, její tvorbě a osobitosti.

Ve 30. letech vstupovalo do literatury mnoho mladých autorů, mezi něž také patřili budoucí raisté. Mladí umělci narozeni před či po první světové válce debutovali v *Mladé kultuře* – 1938 zde Ludvíku Kunderovi vyšla jeho první publikace: „V bezprostředním sousedství na protější stránce 90 debutoval i Oldřich Wenzl²“ (Hoblík 1994: 8), dále také ve *Studentském časopisu* nebo *Útoku*; získávali prostor pro publikaci své tvorby i v almanaších. Současně toužili po vyjádření nejen noví umělci, ale rovněž starší generace, během 30. let totiž docházelo k závažným událostem, jež vyhrocovaly mezinárodní i československou situaci – Ludvík Kundera jmenuje některé z nich: „V litoměřické čítárně jsem sledoval vše, co hýbalo dobou: španělský masakr, procesy v Sovětském svazu, Gide a Anti-Gide, Weilův román Moskva hranice a ohlas na něj, jednotná fronta, fašizace...“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 28). Ke konci 30. let nastaly podstatné změny, Zdeněk Lorenc komentuje rok 1938 takto: „Po osmatřicátém se vše stalo nenormálním“ (Lorenc: „Na oknech jsou klapky“; in: Šmejkal 1988: 61). Mnichovská dohoda, německá okupace a později válka výrazně poznamenaly tvorbu mladých i starších autorů; umění reagovalo na nesvobodu a násilí. Jak uvádí Michal Bauer, literární odezvy na ně se lišily: „Jednu linii představovaly různé návraty

¹ Na složitost upozorňují mnozí badatelé, kteří se Skupinou Ra zabývají, dokladem toho jsou i rozsáhlé memoáry jednotlivých členů skupiny popisující roky před samotným oficiálním vznikem skupiny.

² Kundera nazývá Wenzla spolu s ním a Janem Zuskou „zvláštní buň[ou] na okraji Ra“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 53).

Kromě Ludvíka Kundery i další budoucí raisté uveřejňují svou tvorbu už ve třicátých letech. Vilému Reichmannovi vychází reprodukce prvních fotografií v časopise *Index* v roce 1932, tamtéž o rok později otisknou rané obrazy Bohdana Laciny. V únoru 1936 se Zykmond a Lacina anonymně podílí na některých překladech ve sborníku *Surrealismus* nebo na ilustracích bibliofilského vydání *Máje*.

k tradicím jako česká země, domov, Praha, český jazyk, slavné osobnosti minulých dob“ (Bauer: „Fragmenty horizontu“; in: idem 2011–2012: 7), které se mísí s úzkostí a strachem, dále křesťanská tradice a biblické motivy, návrat k všednosti, symbolistní linie poezie a také surrealismus (ibid.: 8–9).

Kromě Skupiny surrealistů v ČSR, kterou od poloviny 30. let provázely značné vnitřní neshody a rozpory, surrealismus fascinoval celou řadu dalších autorů (surrealismus byl německou propagandou označován za zvrhlé umění, „Entartete Kunst“; stal se tedy uměním v ilegalitě a ohrožení a zároveň uměním, jež ohrožovalo samotné tvůrce, protože bylo oficiálně zakázáno; ovšem umělce, mladé i starší, nesmírně přitahoval, neboť jim nabízel tvůrčí svobodu, možnost vyjádřit nesouhlas, kritiku a protest). Mezi surrealistická seskupení patřili spořilovští surrealisté (Zbyněk Havlíček, Rudolf Altschul, Libor Fára, Robert Kalivoda, František Jůzek), se kterými „byl ve styku zejména Václav Tikal“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 42), dále okruh autorů Sedm v říjnu (malíři Václav Hejna, Josef Liesler, Arnošt Paderlík, Zdeněk Seydl, fotograf Jan Lukas, sochař Jan Rafael Michálek, sklářský designér Václav Plátek; avšak složení skupiny se proměňovalo, oproti první výstavě přibyl malíř František Jiroudek, ale druhé výstavy už se nezúčastnil např. Jan Lukas), karlínská skupina (Otta Mizera, Miroslava Miškovská, Josef Prošek, Jan Řezáč, kteří později vydali sborník *Ochranné prostředky*; s nimi se scházeli budoucí raisté Josef Istler a Zdeněk Lorenc), surrealismus ovlivnil i tvorbu některých členů Skupiny 42 (skupinu reprezentovali malíři František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Bohumír Matal, Jan Smetana a Karel Souček, sochař Ladislav Zívra, fotograf Miroslav Hák, básníci Ivan Blatný, Jan Hanč, Jiřina Hauková, Josef Kainar a Jiří Kolář, teoretici Jindřich Chalupecký a Jiří Kotalík) nebo tzv. lounskou skupinu (Jaroslav Mrnka, Kamil Linhart a Jaroslav Janík). Surrealismus se stal východiskem také pro Skupinu Ra.

Lze říci, že kořeny prehistorie Ra kontaktů a přátelství sahají až do 30. let, začínají setkáním Václava Zykunda a Bohdana Laciny, kteří spolu bydleli v jednom domě. V roce 1937 díky Teigemu, jenž je seznámil s E. F. Burianem, se jejich věci společně s tvorbou Grosse, Hudečka, Háka či Zívra dostaly na výstavu *K otázce avantgardy a nástupu nové generace* v Divadle D 37. Tohoto roku došlo také k vydání prvního svazku edice Ra³, již založili Lacina a Zykund předešlého roku, jednalo se o překlad

³ „Označení Ra vzniklo v Rakovníku v roce 1936, kdy tamní akademický studentský spolek, který intenzivně propagoval moderní umění, založil knižní edici tohoto jména“ (Zykund 1966: 184). Název edice dal poté jméno i celé skupině: „V hodině dvanácté rozhodl už nevím kdo, ale bylo to v Brně,

Bretonovy básně *Vzduch vody* (v roce 1942 vytiskl Zykmond v edici i cyklus svých grafických listů *Květiny a zvony*). Další základ, jakýsi pražský okruh, vytvořili pro Ra Otta Mizera, Zdeněk Lorenc, kteří se spolu stýkali už od gymnázia, a Josef Istler, jenž se s nimi seznámil v roce 1940 a jenž později tvořil nerozlučnou dvojici s Lorencem⁴. V roce 1941 se v pražském knihkupectví setkal Ludvík Kundera náhodně s Ottou Mizerou, jehož znal z přednášek na univerzitě, jenž Kunderu přivedl do okruhu Teigeho a který „vnesl pohyb do [Kunderovy] dlouholeté konfrontace se surrealismem“ (Kundera: „Ra memoáry“; in Šmejkal 1988: 30). Mizera zapojil Kunderu do zásadního počínu mladých autorů, do sborníku *Roztrhané panenky*, který vznikl především z Lorencovy a Mizerovy iniciativy. V době heydrichiády, v červenci 1942, vyšlo čtyřicet pět výtisků⁵ této ilegální publikace antedatované rokem 1937, jež „[v] genealogii Ra měl[a] základní význam“ (Lorenc: „Na oknech jsou kapky“; in: Šmejkal 1988: 62) a jež zažehla přátelství a neuvěřitelně hustou korespondenci Kundery s Lorencem a Istlerem. Na sborníku se podíleli Mizera, Miškovská (kteří ve spolupráci s Proškem a Řezáčem později vytvořili již zmíněné *Ochranné prostředky* a od tvorby Ra se oddělili⁶), Kundera, Lorenc a Istler; „snažili se [jím] jak udržet souvislost posledního vývoje, tak i nalézt v nejasných pokusech podobu svého východiska“ (Lorenc: „Na oknech jsou klapky“; in: Šmejkal 1988: 62). Jejich surrealismus ve sborníku se mísí s hrůzou a úzkostí: „Neukončený křik aniž kdo pochopil hrůzu strachu / a zapomenutou sochu která letí ve vichřici“ (Lorenc: „Stále se vracejí“; in: Bauer 2011–2012: 314). *Roztrhané panenky* nejsou jen protestem a vzdorem, ale také jakýmsi dokumentem šíleného a krvavého světa: „Čadily lampy krev / Pro naši noc / ptáci pouštějí peří / Čeří se jeskyně / aby modrý jed stoupal“ (Kundera; in: Bauer 2011–2012: 272), „Vzduch praskl krvavou škvírou, vylézá chobotnatec, a když si zastřel tvář, aby nebyl poznán, píše tuto závitnicovou báseň“ (Lorenc: „Interview se současnou psychopatologií“; in: Bauer 2011–2012: 264). Surrealismus jako by splýnul v jedno s děsivou realitou, hrůzná přítomnost totiž začala připomínat apokalypsu: „Slova propukají v kanálech a valí se

„převzít firmu“ staré edice, v níž dva z nás debutovali. Tedy: Ra. Od města Rakovník!“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 52).

⁴ Vidali se spolu velmi často, Lorenc téměř obden navštěvoval Istlera v jeho koupelnovém ateliéru na Karlově náměstí.

⁵ Kundera poslal jeden z exemplářů také Nezvalovi a hovořil s ním o sborníku při návštěvě 12. září 1942.

⁶ Mizera se ale ještě podílel na poválečném sborníku *A zatím co válka*.

strouhami / Mezi nimi básníci / sesychají se v okoralý škraloup neboť není co jísti / Kouř je proměňuje v bestie a kolem našich očí vytváří malomocné nádory“ (Mizera: „Sebevědomí děsu“; in: Bauer 2011–2012: 285). V básních sborníku se objevují škvoři, nabodnutí motýly, červi a červotoči, po zdech se pne stravující plíseň. V prostoru leží nebo se vznáší potrhaná těla: „Byla zde rozříznuta běloška“ (Mizera: „Automatická madona“; in: Bauer 2011–2012: 283), jejich fragmenty⁷, údy: „Její ruce jsou průlinčité masakry“ (Mizera: „Voníte kořením, řekl jí ráno. Večer zas konvalinkami“; in: Bauer 2011–2012: 276) a cáry; hlasitě se ozývá rdoušení, chroptění, chrčení a drcení kostí. Podobně je tomu i v kresbách panenkářů⁸; u Mizery i Miškovské mnohé postavy visí, jsou spoutány, zamotány do ostnatých drátů, lidství je brutálně zdeformováno, lidská těla výrazně asociují monstra; postava na Istlerových obrazech zase vypadá jako „přidušená plynem a rozžehlená v mytickém postoji před odchodem“ (Lorenc: „Na oknech jsou klapky“; in: Šmejkal 1988: 61). Roku 1942 namaloval Ister také obrazy *Strach* a *Červen 1942*, jež ostatní členové skupiny často zmiňují ve svých pamětech (zejména *Strach*) a považují je za zásadní, neboť vyjadřují to, co oni sami cítili nebo vnímali okolo sebe (běs, heydrichiádu, Lidice, Ležáky). *Roztrhané panenky* zrcadlí roztrhaný, zmrzačený svět, jsou ale také projevem hledání slov, hledání nové řeči, nového vyjádření a umění a ukazují směr, jímž se budou mladí raisté v budoucnosti ubírat.

Ke konci roku 1942 se zárodky budoucí skupiny sblížily se sochařem Jaroslavem Puchmertlem a v roce 1943 také malířským samoukem Václavem Tikalem, opět přes Ottu Mizeru a Karla Teigehe. Lorenc, Istler i Tikal si velmi intenzivně dopisovali s Ludvíkem Kunderou, jenž byl od ledna totálně nasazen v německé Špandavě:

Čekání na transport. Odjezd neznámo kam, večer za tmy. Kolem našeho transportu, jenž vyjížděl z Brna, se trousily fámy, že pojedou do Norska. Připouštím, že tato exotika zněla dost přitažlivě. Dostali jsme se po dlouhém kodrcání do zadrátovaného lágru kdesi na nejvýchodnějším cípu Berlína, tam pak z továren přijížděli zplnomocněnci. [...] Dostali jsme se do obrovského vojenského skladu ve Špandavě u Berlína. Bylo to úplné město a v něm vše od

⁷ Jistě souvisí s názvem sborníku, jenž vznikl „podle asociace natrhaných figurek z překládaného papíru“ (Lahoda: „Archeologie brutality a ‚simatých emocí““; in: Rousová a kol. 2011: 65).

⁸ Převzato od Michala Bauera z jeho předmluvy *Fragmenty horizontu* k antologii *Automatická madona*.

špendlíku po dalekonosná děla. Největší dřina byla, když jsme na vagony nakládaly balony. (Hoblík 1993: 15)

Do lágru mu posílali dopisy, ale také texty, např. *Romantismus XX. století*, Lorencovu *Fleretovu ženu*, kresby: „Dokonce mi tam [Istler] poslal kresbu, jednu z nejkrásnějších, která věrně vystihovala naše společné rozpoložení. Jmenovala se prostě *Odjezd*⁹“ (Kundera 1993: 61), dále fotografie, grafiky či nápady na nové projekty. Po sérii angín, záškrtu a obrně se Kundera vrátil do Čech: „Jako neužitečnou trosku mě poslali domů“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 36). Jeho tvorba byla pak výrazně poznamenána hrůznými zážitky z Berlína, náletů a bombardování; po návratu vydal tisk s názvem *Stále se vracejíci*: „Do tohoto textu se promítly všechny mé zmatky a krize těch let, byl to deník, byla to poezie, byly to náběhy k eseji, epická jádra se prolínala s lyrikou, zápisy snů se mísily s texty ‚vytaženými z klobouku‘, berlínské básně poznamenané nesvobodou a nálety s postpubertální euforií“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 36). Podobně tomu bylo v dalších textech z let 1943 a 1944 jako *Bezpodmínečný horizont* a *Laviny* nebo prózách *Praodjezd* a *Konstantina*. I do tvorby ostatních raistů se otiskovalo vše, co se jich dotýkalo, co je obklopovalo a co hýbalo jejich životy (viz např. Tikalovy *Promítnuté osudy*). Na přelomu roku 1943 a 1944 začali Lorenc s Kunderou psát společný román, z něhož později zbyl pouze fragment; jeden z nich napsal část a odeslal průklep tomu druhému, který v tom pokračoval. Až do roku 1945 byli takto neustále v kontaktu. V té době se také Kundera setkal se Lacinou a Zykmondem, se kterým v jednom domě bydlel i Miloš Koreček; jejich adresy získal od Teigeho: „Oběma jsem ihned napsal, oba mě ihned pozvali a vznikla nová přátelství. Nebyl jsem už v Brně sám, otevřely se mi dva ateliéry (spíše jen byty), dvě bohaté knihovny“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 40). Kromě pražského okruhu se tedy začal vytvářet i brněnský. Rok 1944 se přes nejrůznější obtíže stal pro preraisty rokem neuvěřitelně produktivním. Stále přetrvávala intenzivní korespondence, také psaní – Lorenc a Kundera dávali dohromady jeden text za druhým, viz Kunderovy sbírky *Rýha smrti*, *Výhružný kompas*, *Fragment fragmentů*, *Živly v nás*, *Hlavy a léta*, Kundera se věnoval překladu: „Já tehdy vychrlil i několik desítek překladů Morgensternových básní“ (Kundera 1993: 87), ostatní se plně zaměstnávali malbou (Istler v té době vytvořil úžasné *Pavučiny* a *Bažiny*, Tikal *Lidice I a II*, *Přistání v*

⁹ Kunderův vlak do Špandavy projížděl v noci přes Prahu, Istler Kunderu na nádraží marně hledal, nenašel ho; na základě toho mu poslal *Odjezd*.

Apokalypsii, Invaze lásky), Koreček pořizoval snímky některých Zykmondových obrazů a objevil fokalk: „Koreček fotografoval na desky, nikoli na film, a při práci s nimi mu jednou roztekla přehřátá emulze a vytvořil fantastické květenství“ (Kundera 1993: 71–72); fokalk tak stvořil mnoho jedinečných, pozoruhodných a fantaskních světů. Pod iniciativou Václava Zykmonda také došlo ke spontánní a improvizované akci, pro niž se ujal název „řádění“. Miloš Koreček dostal nový fotoaparát a v tu chvíli, kdy ve svém bytě fotil předměty v kombinaci s různými částmi těla, se u něj objevil Václav Zykmond, jenž začal horečně organizovat tento impulzivní čin, v té době se totiž „zabýval aranžovanou a inscenovanou fotografií“ a „zajímal se o propojení lidského těla s objektem“ (Bydžovská: „Řádění“; in: Rousová a kol. 2011: 191). Zykmond potom vybral šestnáct snímků, Kundera k nim napsal šestnáct básní a vznikl *Výhružný kompas*. Druhé řádění, jež bylo předem připraveno a jehož se zúčastnil i Kundera, Koreček popsal takto: „Zykmond aranžuje živé objekty (i sám sebe), fotografuje shora, zdola, se stran, za oponou, na podlaze, na skříni, ve skříni, s tetutáží (namalovanou), v poutech a provazech a sám se stává objektem. [...] Celkem pět filmů, 60 snímků“ (Koreček: „Tři poznámky na okraj“; in: Šmejkal 1988: 82). Kromě těchto svých akcí se setkávali rovněž s ostatními umělci, a to v kavárně Westend, ve které diskutovali o surrealismu (Zykmond trval na přehodnocení tzv. starého surrealismu) a kde se také více a více ukazovala touha vystoupit po válce jako celek, jako skupina.

Koncem války se scházeli při veselejších příležitostech, např. na domácích koncertech Miloše Korečka, rovněž ale zažívali neustále ohrožení – v únoru 1945 došlo k náletu na Prahu (v dopise Kunderovi popisuje Istler ten otřesný zážitek¹⁰), mnoho prací bylo zničeno, zejména Istlerových, Kundera byl předvolán na pracovní úřad a obával se opětovného nasazení. Po válce se ale objevovaly na obzoru samé projekty a plány, Lorenc a Istler expedovali *Trojspřežník*, Tikal měl výstavu ve Fantových závodech na Smíchově. Rok 1945 se svou hrůzou přinesl opět paradoxně celou řadu úžasných prací, Istlerovy *Bažiny*, *Objekt* nebo *Květen 1945*, „slavný Istlerův obraz, [...

¹⁰ V *Ra memoárech i Řečišti* Kundera cituje Istlerův dopis, ve kterém Istler komentuje, jak hledal svoji ženu Gerdu a malou dceru:

Ke konci náletu přišel kdosi se zprávou, že byly hozeny bomby v blízkosti a přímo na Karlově náměstí. Můžeš si představit, jak nám s Kotíkem bylo – jeho dvě děti měly být (jako každý den) na procházce v parku na Karláku. Na ulicích bylo plno skla a kouře. [...] Před Kotíkovým domem byl velký kráter. [...] Běžel jsem domů, protože jsem předpokládal, že to stihlo Gerdu v parku a běžela se k nám schovat. [...] Před naším domem – asi tak 2 m – vybuchla bomba. Našel jsem oba rodiče (otec posekaný v obličejí od skla, byl na schodišti, když to bouchlo) úplně zhroucené. [...] Běžel jsem k nám – domů. Běžel jsem hned do Resslovky – obraz hrůzy – v té chvíli stál totiž dům, kde bydlila Gerda, v jednom plameni – zbořený až do přízemí. (Kundera 1993: 62)

jenž] je ojedinělou abstrakcí smrtících dějin, zalykající se existence; nejedná se o vyjádření radosti z osvobození a nějaké úlevy člověka, nýbrž o obraz lidské zkušenosti ze sebe samého, lidská krev jakoby navždy stékala z obrazu – jako z dějin“ (Bauer: „Fragmenty horizontu“; in: idem 2011–2012: 37), Lacinovy *Byliny*, *Mezi stébly trávy*, *Ikarova krajina* (jeho díla směřují postupně k přírodě poklidné i tajuplné, k přírodním námětům), Tikalovy obrazy *Symbioza*, *Konec jedné civilizace* či *Zima a Léto*, na nichž není jasně viditelný rozdíl mezi zimou a létem, na obou jsou jakási chmurná, pobořená a proděravělá dřeva, na nichž jako by nebyla patrná změna okupace v osvobození. Kunderovi a Lorencovi otiskli kousek společného románu a Zykmond pomalu připravoval materiál na sborník *A zatím co válka* (v něm vystupovali ještě Mizera i Puchmertl a už také Vilém Reichmann, brněnský Němec, fotograf a politický karikaturista, s jehož díly se Kundera seznámil během posledních dní okupace), jenž vyšel následujícího roku. Jak komentuje Kundera v úvodní poznámce – jejich sborník (to platí i pro další věci v edici Ra) se ohlíží zpět – ve svazcích jsou díla z předchozích let jako např. *Výhružný kompas*, *Věčné pohyby*, *Živly v nás*, *Fleretová žena*, překlady Hanse Arpa, konkrétně jeho *Černého býlí*, zároveň sborník vyjadřuje touhu po svobodě a díla v něm jsou nejintenzivnějším obrazem války – vystupují v něm opět „nahá hrůza“ (Kundera: „Odjezd“; in: Bauer 2011–2012: 108), děs, krev, smrtelná nebezpečí, zranění, míjení, žena, bludiště, nesmyslnost, nejistota v podobě neustálých otázek, na které nepřichází odpověď: „A tázal jsem se / proč nepřišla / [...] tázal jsem se kam se zahrotila povodeň / [...] tázal jsem se / když hořel déšť / proč nepřišla (Lorenc: „Velká cesta“; in: Bauer 2011–2012: 140).

Další roky se raisté opět s nasazením věnovali tvorbě a organizaci umění po válce (po vynucené odmlce oficiálně vydávat, navazovat kontakty byli všichni lační a vyhladovělí po umění). Na počátku roku 1946 někteří raisté otevřeli v Brně galerii Mansarda, ve které proběhly tři výstavy – Zykmondova, Lacinova, Istlerova (Kundera se při té příležitosti setkal s Mukařovským, jenž se přišel podívat na Lacinovy obrazy). V Brně byl rovněž založen časopis *Blok*, s nímž byla Ra úzce spojena¹¹: „Malíř František Kaláb přišel s myšlenkou vydávat tzv. velký časopis: BLOK. Měla to být skutečná revue, která by zabírala všechna umění, i architekturu. Vymysleli jsme si

¹¹ V *Bloku* vychází frekventovaně Kunderovy a Lorencovy překlady, výtvarná díla Tikala, Lacinovy, Zykmonda (v prvním ročníku a čísle jedenáct kupř. Tikalova *Vzpomínka na Paříž*, Lacinovy *Klávesy*, Zykmondovy *Stínohry*), fotografie Reichmanna (konkrétně v druhém ročníku a čísle šest jeho *Bombardon* nebo *Ke každé příležitosti*) a fokalky Korečka.

konceptu prvního ročníku: po šestileté přetržce konfrontace ve světě i u nás, mapování bílých míst“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 48), Kaláb se stal šéfredaktorem a Kundera tajemníkem redakce a výkonným redaktorem. Kundera byl i členem redakčního okruhu *Mladých archů*, řídil edici Pochod a Lorenc založil edici Pohledy do myšlenek a knih. Díky Adolfu Hoffmeisterovi se toho roku dostali Kundera, Tikal a spolu s nimi i další mladí literáti, výtvarníci a kunsthistorici (kupř. Smetana, Matal, Blatný, Kaláb, Fiala nebo Liesler) do Paříže. Právě zde se Kundera poprvé setkal s Hansem Arpem¹², s autorem *Černého býlí*, a zde započaly značně důležité zahraniční vztahy pro raisty, neboť skrze Goetze a jeho ženu Christinu poznali Francise Botta a ten je seznámil s Ubacem, Hartungem, Domelou a také Picabiou a dalším okruhem Bottových přátel. Navzájem si přinášeli práce, upozorňovali se na další autory a zajímavá díla, korespondovali si a také spolupracovali – díky korespondenci s jihofrancouzskou dvojicí, Renne a Serbanne, se Kunderovi „ozval Asger Jorn, malíř, ale i svérázný teoretik, znalec lidového umění celého světa, [jenž] se stal hbitě naším [...] skandinávským expertem číslo 1, otiskli jsme mu stat’ i reprodukci a měli jsme další plány“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 50–51). Stejně tak se ozvali i rumunští surrealisté (Gherasim Lucy, Dolfi Trost, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu), již chtěli navázat s raisty spolupráci (s Naumem si Kundera později dopisoval ještě během 50. let)¹³. Stále více se začala ukazovat nutnost názvu pro skupinu pražských a brněnských mladých surrealistů, neboť se konala jejich první společná výstava a rovněž tato nutnost vyvstala při vzniku dalšího sborníku. Nakonec bylo rozhodnuto, že podle staré edice se bude nazývat Ra: „V jedné studii o poezii Paula Celana jsem po letech četl s potěšením: ‚Slovní fragment ‚Ra-‘, znamená zmlknutí“ (ibid.: 52). Lze říci, že skupina začala existovat hned po válce (tedy fungovat jako celek, jenž chce oficiálně společně vystupovat): „[po osvobození] začala nepojmenovaná dosud Skupina Ra existovat bez prodlení“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 45). Ovšem až vydáním sborníku *Skupina Ra* dávají členové zřetelně najevo, že fungují jako umělecká skupina, tímto počinem formálně manifestují existenci Skupiny Ra¹⁴. Již

¹² Zdeněk Lorenc se zase po válce setkal s Paulem Éluardem, Louisem Aragonem, s Tristanem Tzarou nebo René Magrittem.

¹³ Kromě zahraničních umělců se ozývali ale také čeští, např. Oldřich Wenzl, Zdeněk Wagner nebo Karel Hynek.

¹⁴ Jak poukazuje Michal Bauer, „[p]ojmenování a existence Skupiny Ra nabízí dvě extrémní možnosti: od roku 1936“, a to v souvislosti se vznikem edice Ra, „(takže by [skupina] trvala 12 let), a od ledna 1947 (což by znamenalo něco přes rok)“ (Bauer: „Fragmenty horizontu“; in: idem 2011–2012: 13). Kromě

v té době se ale začala ukazovat jako velká nevýhoda, že členové jedné skupiny bydlí ve dvou městech, bylo velmi složité se domluvit, zároveň bylo pro ně komplikované vytvořit i teoretickou formulaci a teoretické vyjádření skupiny. Jedním z článků, jenž usiloval o nastínění postoje Ra, byla společná stať Lorence a Kundery *Mladší surrealisté*, ve které se Skupina Ra hlásí k avantgardě, k surrealismu. Na poválečném vývoji ukazují nevyčerpatelnost surrealistické myšlenky, jejich vnímání surrealismu jako myšlenkové revoluce, jež byla největší po romantismu a již v „jiných oblastech odpovídá Freudova psychoanalýza a Einsteinova teorie relativity“ (Lorenc – Kundera 1946: 77). Akcentují zrod nové skupiny, jejímž základem se stal surrealismus a jež však usiluje o další vývoj surrealistické myšlenky (vymezuje se vůči některým starším surrealistům, současně vůči dalším mladým avantgardním skupinám) a k níž se kromě Istlera, Korečka, Kundery, Laciny, Lorence, Reichmanna, Tikala a Zykunda, kteří se představili už ve sborníku *A zatím co válka*, svým uměním přimykají také Wenzl, Zuska, Havlíček, Effenberger či slovenští nadsurrealisté.

V lednu 1947 vyšel zmíněný sborník *Skupina Ra* i s programovým prohlášením, v němž komentují podobné body jako v *Mladších surrealistech*, tedy předválečný surrealismus, některé skupiny mladých umělců (Skupinu 42 a slovenské básníky a teoretiky), a zdůrazňují fakt, že jim raistům nejde o surrealismus jako o úzké hnutí, ale o vývoj umění, o jeho mnohotvárnost a velkolepost (nezáleží jim tedy příliš na tom, zda budou nebo nebudou považováni za surrealisty). Kromě toho, že se tak skupina více formovala, názorově stabilizovala a více vyhraňovala (alespoň dle jejich mínění)¹⁵, raisté nadále pokračovali ve spolupráci se zahraničím. V září 1947 odjel Kundera s Lacinou do Švýcarska na další výstavu (dokonce zde mělo dojít i k výstavě Skupiny Ra), na které opět navázali mnoho kontaktů, např. s rakouskou revuí Plan, s Dány Coldingem a Frediem nebo s maďarskou skupinou Europai Iskolar, jež realizovala v Budapešti Ra výstavu. Kromě Hudečka, Nevana a Janečka jel s nimi na švýcarskou výstavu také slovenský Laco Guderna, s nímž Kundera vymýšlel do budoucna mnohé akce (povedlo se jim uskutečnit Lacinovu výstavu v Bratislavě, společně zredigovali

potenciálních roků vzniku Skupiny Ra 1936 a 1947, je možno uvažovat i o letech během války, neboť mladí neosurrealisté už formulovali svá umělecká stanoviska ve svých dílech (Tomeš: „Účastník manifestace...“; in: *Bohdan Lacina, obrazy 1945–1964* 1964, nestránkováno).

¹⁵ S tím nesouhlasí Jiří Vykoukal: „Existovala mezi nimi jistě řada shodných názorů, ale stejně tak poměrně závažné rozpory. Skupina Ra měla velmi silné osobní kontakty s Karlem Teigem a [...] se spořilovskými surrealisty, naproti tomu skupina v Brně, přestože nebyla vně těchto vztahů, měla tendenci spíše k samostatné existenci“ (Vykoukal 1972: 456).

slovenské číslo časopisu *Mladé archy*). Raisté se tedy dostali do kontaktu se slovenskými nadrealisty: „Jevili se mi tehdá takto: Žáry – gejzír poezie, který určitě bude překračovat hranice; Lenko – ‚surrealista náboženský‘, ať to zní jakkoli; Brezina – zavinutý do lastury; Reisel – stavitel stébelných staveb; Rak – ‚surrealistický impresionista‘, příroda sama; Bunčák – přípravec ohňostrojů a letních slavností; Ivan Kupec – mistr netušeností...“ (Hoblík 1993: 21). Kundera četl Fabryho věci, teoretická pojednání Považana, také si oblíbil Tatarkovu *Pannu zázračnicu* a velmi obdivoval tvorbu Laca Guderny. Z iniciativy Adolfa Kroupy, jenž měl také jako Teige a Halas „dar dávat věci dohromady“ (Kundera 1993: 74), se pak v listopadu 1947 konal cyklus šesti večerů věnovaný tehdy existujícím literárním skupinám, mezi nimiž kromě Ohnice, Skupiny 42, skupiny kolem Rudého práva, dynamoarchistů (okruh kolem Mladé fronty) a katolické skupiny vystupovala i Skupina Ra (sedmý večer Mladé literatury byl pak dedikován umělcům mimo skupiny). Na večeru Ra byly čteny také texty Wenzlovy, Zuskovy, Effenbergerovy, Hynkovy a Schnabelovy a Kundera přednesl řeč *Na okraj*, v níž se opět distancoval od starosurrealistů a kladl důraz na vytvoření společné základny pro progresivní umění. Toho roku raisty pozval Francis Bott na mezinárodní výstavu *Le Surréalisme en 1947* a na podzim se část této výstavy přesunula do Prahy, Kundera píše, že „Praha přímo kolotala surrealismem“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 57), a k té příležitosti měli Kundera a Lorenc do katalogu výstavy přispět svými překlady a Lorenc pak následně mluvil na debatě o surrealismu.

Raisté také navázali spolupráci s revolučními surrealisty, Noëlem Arnaudem (zástupce Francie) a Christianem Dotremontem (zástupce Belgie), kteří stáli v opozici vůči Bretonově skupině, jež se distancovala od komunistické politiky (naopak mladí surrealisté trvali na tom, že spolupráce s komunistickými stranami je možná). Istler a Lorenc odjeli v říjnu 1947 na kongres revolučních surrealistů do Bruselu, kam byli jako zástupci Ra pozváni (projevy z kongresu, mezi nimiž byl dokonce i Lorencův, byly otištěny v *Bulletin International du Surréalisme Révolutionnaire*). Mladí revoluční Francouzi pořádali mnohé akce, které se ale shledaly s ostrou kritikou Komunistické strany Francie, a tak došlo k rozpuštění francouzské skupiny (sama skupina se rozpustila). Ovšem ostatní zahraniční umělci stále udržovali vzájemný kontakt, v listopadu 1948 byla svolána další konference, na níž byla „za participace dánských,

belgických a holandských delegátů založena Cobra¹⁶, důležité mezinárodní centrum výtvarné aktivity“ (Šmejkal: „Ra panorama“; in: idem 1988: 22), Ra se však na této aktivitě nemohla podílet. Události roku 1948 pomalu a postupně začínaly ukazovat, že komunistický režim nebude „mít pochopení pro experimentální umění“ (Hoblík 1993: 26). Ještě v roce 1948 se objevily texty Dotremonta, Jorna a věci Cobry v *Bloku*, 1949 byla Ra pozvána Cobrou na výstavu do Amsterdamu, odjel na ni už ale jen Josef Istler. Dalším průhledným signálem, jenž naznačoval konec svobodného umění, seskupování a svobodné tvůrčí činnosti, se stala i reakce na brněnskou schůzku v listopadu 1948, při které se sešli členové mladých i starších skupin nebo představitelé bez náležitosti k nějaké konkrétní skupině, již se hlásili k socialismu a schůzkou plánovali úkoly pětiletky, zároveň ale stále chtěli obhajovat moderní umění, udělat výstavu českých a slovenských výtvarníků a na základě toho uspořádat s pomocí spisovatelů sborník. V Praze i Bratislavě se setkala schůzka s velkým odporem: „Lidé byli povoláni ‚na kobereček‘, v tisku pak někteří odvolali svůj podpis“ ze setkání (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 58). Dogmatické předpisy umožňovaly tvořit pouze socialistický realismus, regulativní mechanismy vedly k rozpadu skupin (neboť uskupení nemohla uveřejňovat své práce), rovněž k postupnému zániku Ra, který podobně jako její začátek není jasný, jednoznačně vymezený, a připomíná opět spletitou pavučinu: „Zánik Skupiny Ra je pro mě mnohem zamlženější nežli její vznik... Narůstaly tlaky. Praha byla náhle ve velké dálce. Na každého doléhaly existenční těžkosti“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 58). Poúnorové události způsobily změnu v tvorbě raistů, nebo dokonce její přerušení a dlouhodobé odmlčení; surrealismus, avantgarda, moderní či experimentální umění se staly znovu nežádoucí, zvrhlé a ilegální (opět ale, i když v ilegalitě, mohly plnit i funkci úniku, vyjádření nesouhlasu a protestu).

Přestože historie Skupiny Ra není příliš dlouhá, představuje společně s její prehistorií, neoficiálními začátky a uměleckými přátelstvími, jež nakonec vyústí v existenci skupiny, přibližně jedno desetiletí. Přestože formálně její umění nemohlo trvat dlouho, zanechalo výjimečnou stopu v českém, potažmo i zahraničním avantgardním umění. Ra tvorba totiž udržuje svobodné umění během okupace a války. Potvrzuje, že umění je svébytnou potřebou člověka, neboť vzniká všude a za jakýchkoli podmínek; viz sborník *Roztrhané panenky*, jenž je vydán v době heydrichiády, básně Ludvíka

¹⁶ „COBRA je zkratka počátečních hlásek hlavních měst COpenhagen, BRuxelles, Amsterdam“ (Bauer: „Fragmenty horizontu“; in: idem 2011–2012: 52).

Kundera z doby totálního nasazení nebo jeho vzpomínka na některé večery ve špandavském lágru:

Byl mezi námi mládenec z Řezovic, jmenoval se Vladimír Hykl (či Hikl), psal verše, které bychom dnes označili jako naivní nebo inzitní. [...] Udělali jsme mu slavnostní večer. Složili jsme úvodní i závěrečný hymnus, jistě silně přisprostlý, já měl úvodní projev, v němž jsem dikcí i kumulací cizích slov parodoval Arne Nováka. Všichni (malíř Jan Zezula, herec Gustav Heverle i já) jsme recitovali. (Hoblík 1993: 15)

Přese všechno nebezpečí a ohrožení u nich dominuje a neustává touha experimentovat. Navíc válka jako by paradoxně způsobila, že vzniklo mnoho umění (viz zmíněný neuvěřitelně plodný raistický rok 1944), neboť tvorba Ra i jiných na ni reagovala. Zároveň Ra v surrealismu nejen pokračuje, ale také proměňuje surrealistickou myšlenku; jejich umění prosazuje vlastní postupy a svébytnou interpretaci světa. Práce raistů jsou velmi přínosné svými vazbami, navazují nejenom na starý surrealismus český i zahraniční, nýbrž rovněž komunikují se soudobou avantgardou československou i světovou, ihned po válce jsou schopni udržet krok s aktuálním děním a uměním v Evropě. Existence Ra, její kontakty a specifický diskurs se tak jeví jako neobyčejně cenné.

1.1 Ra osobnosti a jejich poetiky

Kromě společných vazeb, fungování a vystupování skupiny jako celku každý z raistů disponuje vlastní nezaměnitelnou poetikou a tvorbou a každý přispívá osobitým způsobem k uměleckému vyjádření Ra. Ve skupině spolupracují výtvarníci, fotografové a literáti. Po válce a po oficiálním ustanovení figurují jako členové Ra Zdeněk Lorenc, Josef Istler, Václav Tikal, Ludvík Kundera, Václav Zykmond, Bohdan Lacina, Miloš Koreček a Vilém Reichmann (viz článek *Mladší surrealisté* nebo prohlášení ke sborníku *Skupina Ra*). Skupina ovšem není pevně ohraničená, přátelstvím s Ludvíkem Kunderou se ke skupině okrajově přimykají Oldřich Wenzl nebo Jan Zuska. S prehistorií Ra také úzce souvisí osobnosti Otty Mizery, jenž byl iniciátorem *Roztrhaných panenek* a jenž také zprostředkoval budoucí skupině mnohé kontakty, Miroslava Miškovská, která se

rovněž podílela na sborníku z roku 1942 nebo pak Jaroslav Puchmertl, který se ke skupině panenkářů připojil na konci roku 1942. Všichni, ať už po oficiálním vzniku skupiny, nebo v jejích začátcích, ovlivňují a formují řeč Ra.

Zdeněk Lorenc patřící k pražské základně raistů představuje s Ludvíkem Kunderou¹⁷ literární část Ra. Inspiruje se Nezvalem, Štýrským a Toyen (rovněž tvorbou Halase a Holana), zcela propadne surrealismu: „Žili jsme surrealismem, přes toto krásné hnutí z dvacátých a třicátých let jsme se snažili proniknout do problematik lidské existence, kulturního vyžití a sociálního uspořádání“ (Lorenc: „Na oknech jsou klapky“; in: Šmejkal 1988: 63). Surrealismus se stane jeho prostředkem, jak vyjádřit protest vůči nesvobodě, dehumanizaci, absurdním zákazům, dogmatickému řádu a jak naznačit reálnou hrůzu okolo sebe, zároveň také přináší volnost (volnost myslí, imaginace, svobodu v názorech) a nabízí možnost hledat; Lorencovy básně pátrají: „Hledal jsem, tebe jsem hledal!“ (Lorenc: „Kůzle se směje“; in: Bauer 2011–2012: 464), hledají novou řeč, nové vyjádření, nový přístup (nemálo se v jeho textech objevuje téma porodu, zrození nebo tvoření). S tím také souvisí jeho zájem o romantismus a propojování surrealismu s romantismem: „Surrealismus je mu romantismem 20. století“ (Bauer: „Fragmenty, torza, úryvky“; in: Lorenc 2008: 114); proto motivy hledání, cesty, poutníka, snu, odkazy na Máchu, touha vzpoury a rebelie, protikladnost: „Viděn, a přeci nespátněn, osvětlen, a přeci ve tmě“ (Lorenc 2008: 55). S jeho surrealismem se také často snoubí expresionistické výkřiky: „Neukončený křik aniž kdo pochopí hrůzu strachu“ (Lorenc: „Stále fragment“; in: Bauer 2011–2012: 314), steny a vzlyky, jež se propojují s všudypřítomnou stísněností a obavou: „Z šílených úzkostí jsem vyloupal oříšky“ (Lorenc: „Až budou naše prsa jako zem“; in: Bauer 2011–2012: 132), „Se štětcem z cedrového dřeva / a s marně zamilovanýma očima / úzkost ze všech věcí a z ničeho“ (Lorenc: „Milenky smutných malířů“; in: Bauer 2011–2012: 365), rovněž velká bolest – v básních stéká v metaforických obrazech krev, objevují se rány a zranění. Důležitými prvky v jeho poetice jsou i erotika, žena, nahota a vysvlečenost, jež se prolínají s rozbitostí (s fragmenty lidského těla, také částmi textů a jejich úryvky). Lorencova básnická řeč je torzovitá, často nedokončená, vystihuje tak nejednoznačnost, chaos a fantasknost surrealismu, ale i okolního světa.

Nerozlučnou dvojici s Lorencem tvoří Josef Istler, malíř a grafik, jenž mimo jiné také přijde s vlastní verzí fokalku. Originalita a vyspělost jeho práce zaujme už v

¹⁷ Poetika Ludvíka Kundery nebude v tomto úseku rozebírána, bude jí věnován prostor v samostatném oddílu, jenž se bude zaměřovat na jeho tvorbu.

Roztrhaných panenkách: „Interní i externí kritikou Roztrhaných panenek prošel bez šrámů, myslím, jedině Josef Istler. Jeho tři grafické listy byly technicky nejdokonalější“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 33). Istler promyšleně pracuje se strukturou a materiálem (např. používá pro své grafiky různé druhy papíru¹⁸), otevírá možnosti surrealismu, k němuž ho váže spíše cit než dogmatičnost: „Mně se na něm líbila citovost, to volné fantazírování. [...] Že mne nic nesvazovalo“ (Istler: „Bez účesu“; in: Šmejkal 1988: 77). Jeho obrazy tedy vystihují pocity, a to ty nejfrekventovanější emoce té doby – život beroucí úzkost, strach, chlad, neutuchající běs, vnitřní otřesy a tlaky (viz jeho obraz *Strach*), „zachycují s drtivou přesností atmosféru vnitřních krajin nás všech, jak je v nás vrstvila válka se svým rojem bled, masakrů a smrtí“ (Kundera: „Obrazy Josefa Istlera“; in: Bauer 2011–2012: 662). U Istlera se podobně jako u dalších raistů objevují dvě linie tvorby. V první z nich najdeme postavy – v prostorech neobydlených krajin se pohybují podivní duchové, fantomové, temné stíny ukazující na prázdnotu, postrádající lidskost a věšticí smrt, viz např. jeho obraz *Postava* (1943) nebo ilustrace k *Romantismu XX. století*. Druhou linii představují především nefigurativní kompozice, na nichž dominují skvrny, holé plochy, tyčící se zdi (*Červen 1942, Kompozice, Objekt*) a oprýskané, popadané omítky, na nichž usychá krev (*Květen 1945*), ponuré periferie a pustiny, ze kterých prýští mrtvé, mučivé a zároveň nebezpečné ticho (v cyklech *Bažiny a Pavučiny*). A později Istlerovo vyjádření výrazně tíhne ke geometrickým liniím a zjednodušení.

Výtvarnický pražský okruh Ra doplňuje Václav Tikal, někdy nazýván jako nedělní malíř, jelikož vyhrazuje ze svého úřednického života nedělní čas právě malování: „Už v sobotu večer si připravoval štětce a barvy a plátno a v neděli brzy ráno začal malovat“ (Kundera 1993: 122), samouk, který propadne malování a zapíše se externě na Akademii a jenž je znám svou poctivostí, pokorou, oddaností, často i nekritickým obdivem (kupř. k Teigemu). Zpočátku tvoří pod velkým vlivem Henriho Rousseaua, Chirica a Dalího; to je velmi patrné na jeho prvních obrazech, viz *Nalezená prehistorie* z roku 1942 (krajin, fantazijní objekty a použití barev připomínají snová prostředí Salvadora Dalího). Později Tikal svým surrealismem, podobně jako Istler svou tvorbou, vyjadřuje hrůzu, zběsilost, krutost všeho, co ho obklopuje, jeho malby zobrazují totální kolaps, vznášející se fragmenty předmětů i lidských těl (viz obraz *Osud*) a zánik (*Lidice*

¹⁸ Pracuje také s pískováním, vrstvením barev a následným prorýváním (*Květen 1945, Rostliny*); Jan Kříž interpretuje tuto techniku takto: „Přes protřhaná pásma struktury jdou šmouhy barvy, jako by bezvládné útvary smáčely pláčem nezhojitelných ran“ (Kříž 1986: 207).

nebo *Konec jedné civilizace*). V jeho poválečných pracích pak lze vysledovat „polarit[u] přírody a civilizace“ (Šmejkal: „Ra panorama“; in: idem 1988: 16), na jedné straně maluje zamořené, či kvetoucí krajiny a rostliny, na straně druhé jsou jeho obrazy znatelně inspirovány technikou (*Přistání v Apokalypsii*), geometrickými tělesy, vymodelovanými stroji (*Plán* nebo *Vzpomínka na Paříž* z roku 1946), na nichž demonstruje víru v ně, fascinaci jimi, ale současně i jejich možnou nesmyslnost a absurditu. V jeho obrazech se tak slučují protiklady, dokladem toho je i častý motiv letu a „ptačího pera“ (Bauer: „Fragmenty horizontu“; in: idem 2011–2012: 39), jež evokuje vzlet k nebesům, k nekonečným výšinám, ale i přicházející pád (viz jeho obraz *Ikarův pád*).

Václav Zykmond, jenž spolu s Lacinou zakládá edici Ra a tvoří jeden z elementů brněnské části Ra, přispívá ke skupině jako výtvarník, fotograf a grafik. Jeho věci jsou rovněž zpočátku výrazně ovlivněny tvorbou Salvadora Dalího. Později do jeho obrazů proniknou kompozice nejrůznějších tvarů a postav (zejména žen, které se stanou jeho fetišem a které jsou pro něj velkým tématem), jež jsou spletené z pouhých linek a obrazců nebo které připomínají změti kostí, šlach a žil (např. jeho *Srdce zemřelých vlaštovek* z přelomu let 1939 a 1940 nebo *Rachmaninovo preludium* z roku 1940). Některé detaily obrazů čtyřiačtyřicátého roku, jmenovitě *Krajina rybářů* nebo *Kompozice*, nápadně připomínají tetování a znaky, jimiž pomaloval aktéry druhého řádění. Podobně jako u jiných raistů se i v Zykmondových obrazech promítá válka, rozklad, pocity stísněnosti a strachu, v rámech jeho obrazů se pohybují nahé přízraky (nejednou bez hlav), části lidského těla, do popředí vystupují předměty, jakési zaoblené meče či terče, čekající na zásah. Po válce směřuje jeho tvorba k výtvarnému lyrismu, jednoduchosti a výrazné abstrakci (Šmejkal: „Ra panorama“; in: idem 1988: 19). Zykmond svou povahou inovátor volí improvizace a nové postupy. Kromě kreseb a obrazů se rovněž věnuje fotografii. Pracuje na aktech, s body artem, portréty i autoportréty a často s aranžovanou kompozicí (viz např. fotografie *Výhružného kompasu*). Jako provokatér a polemik se projeví i ve snaze zaujmout teoretické stanovisko, jež hledá pro celou skupinu; ostře polemizuje se starším surrealisty, kupř. s Teigem, a nejvíce usiluje o vymezení se vůči předválečnému surrealismu. Dokladem toho je i jeho dotazník se třemi otázkami, na něž měli raisté odpovědět a jež měl ukázat jejich surrealistické smýšlení a názory: „Jak se stavíte k surrealismu takovému, jaký jsme poznali těsně před válkou? Jaký je váš poměr k ‚oficiální‘ skupině surrealistů? Jak se díváte na avantgardní umění budoucnosti?“ (Zykmond: „Ze vzpomínek na Skupinu

Ra“; in: Šmejkal 1988: 72). Zdá se tedy, že Václav Zykmond představuje jednoho z velkých iniciátorů akcí ve skupině (to on např. začne sbírat materiál pro sborník *A zatím co válka* nebo organizovat řádění), taktéž reprezentuje propagátora, jenž dává impulzy k odlišení se od starších surrealistů.

Zatímco Zykmond představuje ve skupině temperamentní, zbrklý, někdy nesenášenlivý lidský prvek, Bohdan Lacina svou laskavostí připomíná Kunderovi „v řečišti času [...] ostrov“ (Kundera 1993: 82), jakýsi úkryt a poklidné, tiché útočiště, a tyto jeho vlastnosti, znaky, se projeví i v jeho tvorbě. Lacinovy začátky byly opět výrazně poznamenány Dalím a jeho surrealismem, viz jeho některé ilustrace *Máje*. Později ale formuje ve svých obrazech, rytinách (dřevorytinách, mědirytinách) i plastikách specifický lacinovský řád. Do jeho obrazů se nepochybně promítá strach, např. *Triumf smrti* (1937), válka v podobě fragmentů, roztříštěných objektů, přesto ale stále více dominuje jeho obrazům příroda (byliny, rostliny, stébla, krajiny) nebo tváře a zátiší; maluje vše, co člověka obklopuje – lidi (tváře), objekty (zátiší) a prostor (krajiny). Jeho vyjádření stále více směřuje k harmonii a pronikání do smyslu věcí – Kundera Lacinovu tvorbu popisuje jako „nutkání dobírat se prapodstat věcí a přírody, objevovat utajený pohyb a život mezi věcmi, ztvárňovat podivuhodný život živlů“ (Kundera: „Malíř Bohdan Lacina“; in: Bauer 2011–2012: 668). Lacina překračuje svým uměním to, co je možno vidět pouze na povrchu, proniká za vnějšek až do hloubky – Kundera vystihuje toto Lacinovo hledání podstat slovem „pra“. Lacina maluje prakrajiny, pratváře, prazátiší, neboť jsou „cest[ou] za smyslem objektu i subjektu, cesta za smyslem existence“ (Kundera: „Obrazy Bohdana Laciny“; in: Bauer 2011–2012: 679). Navíc mnohé jeho subjekty a objekty také splývají v celek, viz *Hlava lampa* (1947), *Kytice stavba* (1947), opět tak míří k jednotě a souladu. Podobně souvisí s harmonií i mnohé geometrické obrazce, které se začnou objevovat v jeho tvorbě, viz kruhy, čtverce, obdélníky v obrazech *Samoty II* (1946) nebo *Uility* (1947); geometrie podtrhuje Lacinovu silnou „potřebu kázně a řádu“ (Lacina: „S Bohdanem Lacinou o surrealismu a jiném“; in: Šmejkal 1988: 80). Postupně spěje jeho tvorba k abstrakci, např. *Píšťaly*, *Klávesy*, *Klaviatury* z let 1945–1956 nebo *Nokturno* z roku 1948, a Kundera komentuje, že pod Lacinovou abstrakcí se míní „abstrahování podstaty“ (Kundera: „Obrazy Bohdana Laciny“; in: Bauer 2011–2012: 678). Lacinova tvorba tedy permanentně usiluje o hledání podstaty, hledání a nacházení řádu ve světě chaosu.

Do brněnského okruhu raistů patří také Miloš Koreček. Tento vášnivý Ra fotograf, mimo jiné rovněž profesor matematiky, deskriptivní geometrie a velký systematik, jenž

připravuje fotomontáže, aranžované fotografie (např. je zapojen do spontánního i druhého inscenovaného řádění), bývá ovšem nejčastěji označován jako objevitel a mistr fokalku. Jeho neúmyslný experiment, jenž způsobí rozteklá přehřátá emulze, vytvoří fantastické surrealistické a abstraktní světy, dávající velkou volnost obraznosti a interpretaci, a nahodilé struktury, v nichž se pak Koreček soustředí na vybraný detail. Jak uvádí Antonín Dufek: „Ve výstavním seznamu z roku 1947 jsou Korečkovy fokalky rozčleněny na Prakrajiny, Variace a Postavy“ (Dufek: „FotoRama“; in: Šmejkal 1988: 97), na jeho fokalkách tedy převládají krajiny, jež připomínají bažinaté pustiny, měsíční krajiny plné kráterů, puklin a štěrbin nebo prostory, jimiž se valí horká a ničivá láva, např. *Kompozice* (1947). Jiným fokalkům dominují figury, fantaskní fantomy nebo snové rostliny, např. v jeho *Prakrajínách* (1947), či pouhé skvrny evokující buňky, skvrny křivolakých tvarů, skvrny, jež jako by se šířily, rozlévaly a pohlcovaly. Fokalky výrazně využívají kontrast světla a tmy (kupř. fokalk *Ohňostroje* z roku 1947) nebo jak upozorňuje Lenka Bydžovská, „zpřítomňují procesy vznikání, růstu, plynutí, proměny, [...] zániku“ (Bydžovská: „Strach napíná pavučiny“; in: Rousová a kol. 2011: 269). Korečkovy fokalky představují významný přínos umění, jsou pozoruhodné pro svůj „podmanivý lyrismus“ (Kundera 1993: 1988) a rozmanité prolínání, a to prolínání nejen světla a tmy, ale také tvoření a destrukce, geneze a zániku.

Ke konci okupace se budoucí raisté seznamují s Vilémem Reichmannem, zvaným Jappy. Přibývá k nim tedy německý kreslíř, fotograf, karikaturista, básník, jenž píše své verše německy, a také překladatel (překládá českou poezii do němčiny)¹⁹. Pod vlivem Paula Kleea, Salvadora Dalího a jiných začíná se svými kresbami. Spřátelí se také s okruhem okolo Nezvala, dále s Foltýnem, Blatným či Plevou a později s Ra²⁰ – do jejich tvorby přispívá svými kresbami, ilustracemi (např. doprovodil Kunderovu prózu *Napospas aneb Přísloví pro kočku*) a také fotografiemi. Reichmannovy snímky zachycují především město, jeho ulice, domy, objekty, jež byly ořeseny válkou. V centru fotografie *Do tmy* (1941) je rozbité okno, v jehož průhledu stojí části soch a jež obklopují rozpraskané omítky, na fotografii *Terč* (1947) je zdokumentován rozstřílený reflektor, na *Bombardonu* (1946), jenž se stane obálkou sborníku *Skupina Ra*, visí v popředí potlučené hodiny a v pozadí se tyčí pobořený dům. V souborech jeho pozitivů

¹⁹ Jeho manželka byla česká baletka, která působila v brněnském souboru. Jappy musel během války do vojenské služby, dostal se do sovětského zajetí a onemocněl malárií, vlakem smrti, který jel přes Ukrajinu a Rumunsko, se ale nakonec zázračně vrátil zpět do Brna.

²⁰ Nejvíce je v kontaktu s Václavem Zykmandem.

jako *Raněné město*²¹, *Metamorfózy*, *Dvojice*, *Opuštěná* nebo *Kouzla* tak dominuje zničená, zdeformovaná lidská civilizace, jež je paradoxně výsledkem rozumu, soustředí se na objekty v rozkladu a rozpadající se hmotu, na fragmenty, části staveb, z jejichž pevných zdí zbyly jen sutiny, viz *Ke každé příležitosti* (1946) – zde figuruje i jeho ironie, smysl pro černý humor a absurditu, neboť hned pod rozvalinami domu je otištěno pozvání na koncert. Společně se snímky ukazující ohnuté železné konstrukce, zamotané dráty či rozpukaný beton, např. v *Abstrakci zkázy*, představují jeho fotografie otřesný dokument, protože reflektují každodenní realitu okupace a války, jakýsi ponurý obrázkový film, jenž je zahalen depresivností a tíživostí (stín a tma také významně figurují v Istlerových a Korečkových pracích).

K Ra se také okrajově váže několik již výše zmíněných osobností. Mezi ně patří Otta Mísera, jenž se přátelil už od studentských let se Zdeňkem Lorencem a jenž se svými texty a kresbami podílel s některými budoucími raisty na sborníku *Roztrhané panenky*, mimo jiné také přeložil kupř. Dalího *Dobytí iracionálna* a také části Éluardovy poezie. Mnozí ve svých vzpomínkách popisují Míseru jako člověka velkých, komplikovaných myšlenek, velmi nestálého, rozporného (Kundera 1993: 94), z nich nejvíce znalého surrealismu, schopného organizovat (neboť uvádí lidi do kontaktu, iniciuje sborník), ale také vnášet do diskuzí nesnášenlivost – nejednou podnítí hádky a přestřelky (Kundera např. píše, že některé Míserovy dopisy ho neuvěřitelně rozčílily), ty jsou pak ale zpětně Kunderou hodnoceny pozitivně: „Takzvané rozpory jsou – myslím si – nutným dynamem skupin. [...] Pokud lítají jiskry, tak je naděje, že něco může vzejít“ (Hoblík 1993: 7). Mísera, provokatér podobně jako Zykmond, burcuje k aktivitě, k přemýšlení a k odpovědím (aniž by je on sám dával). V *Roztrhaných panenkách* se objevují Míserovy kresby. V popředí jeho výtvarných prací často stojí obludné postavy s beztvarymi obličejí, tekoucími těly, jež jsou skrouceny do nejrůznějších poloh, prostorem plují přízraky bez hlav, s deformovanými lebkami nebo se vzduchem vznášejí podivné hlavy bez údů podobně jako fantomové smrti Josefa Istlera. Ve sborníku je ale Míserova tvorba zastoupena především básnickými texty. Převažují v nich surrealistický fetiš, části těl, masakry, obrazy hnusu (plíseň, červy, rozsápané mouchy, malomocenství), bezduchost. Uplatňuje v nich automatismus, s nímž spojuje hledání: „V poezii: možnosti automatického projevu, jeho výkladu, jeho vztahu k básni, v širším slova smyslu pak [...] *pátrání po skutečnosti*“ (Mísera: „Nebezpečné klima“;

²¹ Pozoruhodně je i v názvu souboru obsažen slovní fragment Ra.

in: Bauer 2011-2012: 322; zvýraznila Z. H.). V jeho básních ve sborníku se tak často opakuje motiv hledání slov, kladení otázek (viz jeho *Nebezpečné klima*), tím pádem také touha po nalezení odpovědi (a zdá se, že jistou odezvu na otázky nabízí právě surrealismus).

Do odvážného projektu *Roztrhaných panenek* se zapojí také Miroslava Miškovská, díky níž mohl být sborník vydán v tišené podobě. Později už ale s okruhem nevystupuje, po válce přestane úplně tvořit a začne se věnovat výtvarně pedagogické činnosti. Kresby Miškovské charakterizuje jednoduchost (kreslí perem či tuší); na jedné z nich uprostřed jakési pustiny visí prádlo, provazy, kladky, pod nimi je postaveno pár pytlů a v dálce jede maličký vůz – vše působí nevinně, ovšem v atmosféře poprav a věšení nabývá kresba tíživosti. Na jiné zase vystupuje podivná postava s deformovanou velkou hlavou a pahýlovitými končetinami – lidé se opět proměňují v přízraky a děsivá monstra. Ve sborníku se objevuje také kresba s mnoha zdmi, neurčitými bariérami, v nichž je zaklíněna zřejmě lidská figura, jež se pravděpodobně pokusila o útěk z ohraničeného prostoru a jež teď bezvládně, mrtvolně leží mezi zděnými valy. Velmi působivé je rovněž zobrazení skupiny postav, které svazuje ostnatý drát a jež se úzkostlivě tisknou k sobě. V jejich pracích se odráží uzavřenost, uvězněnost, bezohlednost, také spoutanost a strach v protektorátu, reflektuje „svět zraňovaného a ohrožovaného lidství“ a „bezbrannost lidské existence“ (Lahoda: „Archeologie brutality a ‚sirnatých emocí““; in: Rousová a kol. 2011: 66). Podobně jako ostatní panenkáři vystihuje Miškovská všudypřítomnou expresivní a existenciální úzkost.

V prehistorii Ra figuruje i tvorba sochaře Jaroslava Puchmertla, jehož poetika „vyrůstá z rodinné řemeslné kamenosochařské tradice“ (z medailonů raistů Jiřího Vykoukala; in: Šmejkal 1988: 141), jíž později ovlivní surrealismus. Už od roku 1937 se zná s Václavem Zykmandem a po vydání *Roztrhaných panenek* se seznamuje s pražským okruhem, je v kontaktu s Istlerem, Lorencem a dalšími. S raisty se podílí na přípravě sborníku *A zatím co válka*, do kterého také přispívá svými pracemi, a to především tvorbou z cyklu *Hermafroditi*. Mimo jiné také po válce působí v Nakladatelství mladých, ve kterém vydává Lorencovy, Kunderovy vlastní texty i jejich překlady, a zprostředkuje, že Istler, Lacina, Mizera výtvarně doprovází některé tituly nakladatelství. Puchmertl také vytváří koláže, viz *Robur Dobyvatel* (1940), kde v místnosti stojí stroje, vznáší se tyč, nad níž probíjí elektřina, a vzduchem létají vlasy či paruky a jejich fragmenty; je též autorem kompozic, ve kterých pracuje s rozličným materiálem, kupř. s drátem v *Kompozici II* (1941). Ovšem k nejznámějším a

nejzdařilejším náleží jeho sochařské věci, tedy *Hermafroditi* z let 1942 až 1945, zajímaví svou pohlavní dvojakostí či obojakostí, opět zdeformovaností, přeludnými tvary obličejů, očí, nosů a úst, jež obdobně jako postavy v kresbách *Mizery* měknou. V *Hermafroditech* se opět odráží existence, jež teče, jež je beztvarym rosolem nebo jež je znetvořená a pokřivená.

Jak uvádí Zdeněk Pešat a rovněž Ludvík Kundera, s okruhem Ra a poválečným surrealismem lze také velmi volně spojovat Kunderovy přátele Oldřicha Wenzla a Jana Zusku. S Wenzlem se Kundera seznamuje přes Teigeho a Toyen, a už v prvních dopisech jsou patrné Wenzlův typický humor a charakteristická poetika zakořeněná ve hře a ironii: „Kunderynečku drahej, je to vše opravdu veselé. Psal jsem především do Brna a dnes přišel dopis. *Jsmetedy velikými přátely*“ (Kundera 1993: 130); jeho specifický smysl pro humor potvrzuje i fakt, že svou první tištěnou báseň věnuje sám sobě. K Wenzlovým básnickým prvotinám patří sbírka *Yehudi Menuhin*, jež doprovodil ilustracemi Václav Zykmond a již byla dokonce „ohlášena jako svazek edice Ra při večeru Mladé literatury“ (Pešat: „Ra literatura“; in: Šmejkal 1988: 106), ovšem po únoru 1948 k uskutečnění tohoto plánu nedošlo a sbírka v rozšířeném vydání vyšla až v roce 1964. Wenzl v ní kombinuje poetismus, dada, surrealismus, pohrává si s autostylizací, využívá zmíněný humor: „Jsem jako dívka milující prvního hochu / Až na to že nejsem dívka / A žádného hochu nemiluji“ (Wenzl 1982: 31), protiklady: „jemné ocelové ruce“ (Wenzl 1982: 52) či „povídavé velryby“ (ibid.: 52), bizarní situace či absurditu, viz stejnojmenná báseň jako celá sbírka, ve které vypráví o setkání s Menuhinem, při čemž v závěru dodává, že druhá schůzka se již neuskutečnila, ale „na všechny časy zůstanou mi na ni ty nejkrásnější vzpomínky“ (ibid.: 53); je patrné, že v těchto bodech jsou si velmi blízcí s Kunderou. Ovšem ačkoli jeho vyjádření tíhne k zábavným veršům a myšlenkám, nevynechává vážnost: „Zamiloval jsem se v šesti letech / Do své ženy / Nikdy bych nevěřil / Že láska může začít tak pozdě / A skončit tak brzy“ (ibid.: 16), „Nesouhlasím s ní / A udělám co nejrychleji konec / Tomuto rozumnému manželství“ (ibid.: 16). Ani Wenzlova hravá řeč neignoruje tíhu a těžkost, strach nebo nejistotu (avšak markantněji se vážnost projevuje v jeho pozdějších sbírkách).

Okrajově doplňuje literární část Ra i Jan Zuska, který se také zúčastní hromadného vystoupení autorů a skupin v listopadu 1947, avšak s nímž se Kundera stýká už od gymnaziálních let: „Vidím Jana Zusku v sextánské lavici litoměřického gymnázia, jako repetenta ho posadili do první lavice, já seděl přímo za ním“ (Kundera 1993: 132).

Společně propadají poetismu, později surrealismu, vášnivě čtou texty českých i evropských avantgardních umělců a píší první verše. Zuskovy básně okupačních a válečných let, podobně jako verše raistů, prostupuje hořkost, cynismus a „jemný lyrický humor“ (Kundera 1993: 132). *Melancholické měsíce*, jež vydává roku 1942 pod pseudonymem Jan Srp, jsou výrazně ovlivněny poetismem, další sbírka *Potmě* (1948) už ale směřuje k surrealismu, a obálku k ní dokonce vytvoří Ra malíř Josef Istler. Zuskova poetika nese výrazné stopy humoru, hudebnosti (Zuska byl vynikajícím klavíristou), atmosféru války (častými obrazy jsou rakve, smrt, krev) a vyznačuje se neobyčejnou citlivostí a pokorou, ovšem jak sděluje Kundera: „Vinou své téměř absolutní neprůbojnosti se stal básníkem jen pro zasvěcence“ (Kundera 1993: 133).

Členové skupiny, osobnosti významně přispívající k budoucí existenci Ra nebo umělci, jež jsou výrazně v kontaktu s raisty, rozličnými způsoby formují Ra. Řeč některých je poklidnější, nebo naopak více rázná, poznamenaná spíše mučivým tichem, pustinami bez lidí, či protikladně plná úzkostných výkřiků a válečných detonací. Většina raistů tvoří výtvarná díla, Kundera a Lorenc se ovšem věnují slovesné tvorbě (básně také psali Zykmond a Reichmann). Rovněž používají odlišné techniky, rozmanitá vyjádření, různě uchopují surrealismus, někteří směřují svá díla k přírodě, jež život dává, ale i stravuje, jiní k civilizaci (ve většině případů dochází i k pozoruhodnému propojování přírody a techniky), k její vyspělosti, ale zejména k její iracionalitě a absurdnosti. Všem raistům je však společné, že jejich tvorba určitým způsobem svět a dobu dokumentuje, neboť reflektuje, jak události, zběsilost okupace, ničivá válka nebo dennodenní smrt zasahují kolektiv a individuum; jejich díla vyjadřují úzkost, rozbitost, ztrátu lidskosti i lidství, také ale dokazují vzdor, žíznivost po umění, po mnohotvárných modifikacích surrealismu, bytostnou potřebu tvořit a svým uměním reagovat, přestože je tato neuvěřitelná touha vystavuje nebezpečí.

2. SURREALISTICKÉ PODLOŽÍ PRO SKUPINU RA

Skupina Ra bývá často řazena mezi avantgardní uskupení, jež byla ovlivněna surrealismem, a to jak českým, tak světovým, a jež následně surrealismus také tvoří a přispívá k jeho kontinuitě. Přestože raisté namítají v předmluvě ke sborníku *Skupina Ra*, že nesouhlasí s jednoznačným přiřazením jejich skupiny k surrealismu, neboť jejich práce jdou i určitým způsobem za surrealismus a neboť otevřeně konstatují: „Otázka, zda jsme či nejsme surrealisté, zůstala nevyřešena. Řekli jsme, že se neztotožňujeme s předválečným analytickým (destruktivním) surrealismem, a je nám proto lhostejné, je-li naše činnost vinětována jako surrealismus či jinak“ (Kundera a kol.: „Skupina Ra“; in: Šmejkal 1988: 127) a někteří teoretikové polemizují, zda je Ra skupinou surrealistickou²² či komentují její teoretický vztah k surrealismu jako vyslovené trauma (Vykoukal 1972: 461), jejich tvorba nepopíratelně ukazuje na surrealistické zaměření skupiny, na surrealismus jako výchozí bod pro jejich umění či inspiraci jím. Jejich ohrazení vůči čistému surrealistickému vyhranění skupiny spíše reflektuje potřebu vymezit se proti starší generaci surrealistů, vyjadřuje nespokojenost s dogmatismem předválečného surrealismu, také s jeho hlavní metodou, s čistým psychickým automatismem tolik proklamovaným André Bretonem i Vítězslavem Nezvalem, a zdůrazňuje nutnost revize a přehodnocení některých stanovisek. Jejich práce postihují návaznost na surrealistické myšlenkové i umělecké dědictví, avšak rovněž na propojení surrealismu s romantismem, dada, expresionismem nebo výtvarným lyrismem, a i na nové cesty, kterými se Skupina Ra bude ubírat, neboť „jejich cílem je stopovat latentní revoluční síly umění“ (Kundera – Lorenc 1946: 77), jejich úmyslem není ustrnout,

²² Zejména kvůli odmítnutí stěžejní metody uměleckého surrealismu, metody psychického automatismu. Karel Teige zmiňuje v *Úvodním referátu k diskuzi u příležitosti výstavy Mezinárodní surrealismus z roku 1947* „principiální rozdíly mezi surrealismem a tím, oč Ra usiluje“ (Teige: „Úvodní referát“; in: Dvorský – Effenberger – Král 1969: 225), vidí křiklavou protichůdnost surrealistického východiska skupiny a její odstup od psychického automatismu. Podobné rozpaky vzbuzuje Ra i podle Václava Černého, jehož slova Teige ve svém referátu cituje: „Skupině Ra se do surrealismu chce i nechce“ (ibid.: 225). Svým nejasným postojem a nejednoznačným vyhraněním vůči surrealismu vzbuzuje Ra polemiky, neboť jak uvádí, cesty členů směřují neurčitě a nespecificky od surrealismu či za surrealismus; kupř. Jan Grossman ve svém článku *Otázky surrealismu* označil Ra jako skupinu, která se distancuje od surrealismu a „manifestuje proti manifestům“ (Zykmund 1966: 188). Nadto mnoho kritiků považuje teoretické formulace Ra jako vyhýbavé, rozporné, nevyzrálé nebo jako oportunistus (Zykmund 1966: 188).

naopak svým umění chce Ra permanentně reflektovat okolní svět, myšlení, změny a posuny, které nastávají²³.

Ačkoli se Skupina Ra neztotožňuje se starší surrealistickou skupinou, očividně nevstupuje se svou tvorbou do vzduchoprázdna. V českém prostoru existuje již pevné zázemí a několikaletá tradice avantgardního umění. Poetismus, surrealismus či jiné inovátorské umělecké směry jako proletářská poezie, konstruktivismus, futurismus, kubismus, expresionismus zasáhly ať už v menší, či větší míře i české prostředí. Poetismus, jenž hraje důležitou roli v českém kontextu, neboť představuje autonomní umění, později anticipuje český surrealismus. Umění poetismu, „[mající] zálibu ve velkoměstských skutečnostech a rychlosti“ (Nezval 1984: 181), vyjadřuje avantgardní touhu odpoutat se od starého tvoření podobně jako dada nebo futurismus, vyzdvihuje potenciál básně jako estetického konstruktů, tendenci básně být básní, a tím podtrhuje „svébytnost básnických výrazových prostředků“ (Nezval 1984: 181). Chce dát prostor obrazotvornosti, spontánnosti, fantazii a hravosti. Poetistický suverénní projev, jenž je reflektován např. v dílech Vítězslava Nezvala, Karla Teige, Jaroslava Seiferta, v prvních pracích Františka Halase nebo Viléma Závady, se jeví jako významný, protože osvobozuje jazyk, básnické vyjádření a obrazy, otevírá cestu surrealismu. Navíc některé postavy poetismu, kupříkladu Karel Teige a František Halas, se později stávají významnými osobnostmi pro umělce Skupiny Ra, jelikož jim zprostředkovávají kontakty s dalšími umělci, podněcují je k četbě domácích i zahraničních autorů, půjčují jim knihy, diskutují s nimi o umění, a vytvářejí tak tvůrčí zázemí pro mladé debutanty, pro mladší generaci básníků i výtvarníků²⁴.

Pod iniciativou některých poetistů vzniká pak Skupina surrealistů v ČSR, která navazuje kontakty zejména s francouzskými surrealisty (např. Breton s Éluardem přijíždí v roce 1935 do Prahy), překládá je (viz překlady textů Bretonových, Éluardových, Perétových, Tzarových) a rovněž surrealistické umění tvoří. Surrealistická skupina ve složení Konstantin Biebel, Karel Teige, Jindřich Honzl, Jindřich Štýrský, Toyen, Vincenc Makovský, Bohuslav Brouk pod vedením Vítězslava Nezvala přijímá surrealistický koncept André Bretona, podle něhož je:

²³ Ovšem někteří chápou snahu „uchovat to, co je v surrealismu pozitivní a inspirativní a odmítnout strnulé a dogmatické“ (Vykoukal 1972: 461) či snahu část surrealismu přijmout a část nahradit něčím jiným jako něco nemožného, nebo opět jako známku teoretické bezradnosti.

²⁴ Ovšem v době, kdy se setkávají Teige či Halas s budoucími členy Skupiny Ra, netvoří již poetismus. Teige i Halas jsou jim spíše rádci, průvodci a rovněž přáteli, kteří je ovlivňují svou tvorbou a názory v obecnějším slova smyslu.

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

ENCYKL. *Filos.* Surrealismus je založen na víře ve vyšší realitu určitých forem asociací až do jeho doby opomíjených, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Směřuje k tomu, aby definitivně zlikvidoval všechny ostatní psychické mechanismy a zaujal jejich místo při řešení hlavních problémů života. (Breton 2005: 39)

Surrealismus francouzský i český tak klade důraz na umění bez kontroly, akcentuje touhu oprostit se od rozumu, jít za hranice poznání, potenci snu osvobodit člověka – jejich koncept staví sen na roveň bdělému stavu (stírá tak rozdíl mezi snem a realitou, potažmo racionalitou a iracionalitou), snaží se o spojení nespojitelného, pracuje s asociacemi a s kontradikcemi. Nadto manifest poukazuje na aspiraci surrealismu být nejen uměleckým směrem, ale rovněž životním stylem a přístupem, či dokonce jakýmsi průvodcem. Surrealistické umění Skupiny Ra je v mnoha ohledech odlišné, a to viditelně v metodách, jež členové užívají, ale rovněž významně rozdílné v historické situaci, ve které Ra tvoří; kontext německé okupace a války markantně proměňuje surrealistickou poetiku, jazyk a ladění uměleckého výrazu. Přesto ovšem je nutné neopominout fakt, že mladší surrealisté se dostávají do kontaktu s tvorbou starších českých i francouzských surrealistů. Jsou výrazně inspirováni jejich obrazy, čtou náruživě jejich texty, např. Kundera v rozhovorech s ním uvádí, že s Janem Zuskou byli na gymnáziu „okouzleni poetismem, ale surrealismus vše překryl. [...] Už tehdy byly k dispozici tři přeložené knihy Bretonovy, český sborník Surrealismus, Éluardova Veřejná růže“ (Hoblík 1993: 4), rovněž připojuje, že byl uchvácen Nezvalovými sbírkami, zejména *Absolutním hrobařem* a *Moderními básnickými směry*, a zcela ho pohltily básně Hanse Arpa. U Václava Tikala není možné přehlédnout zaujetí obrazy Salvadora Dalího a Giorgia de Chirica, jeho první výtvarné pokusy jsou viditelně ovlivněny dvěma zmíněnými surrealisty. Podobně byl fascinován Vilém Reichmann ranými obrazy Paula Kleea, dále Man-Rayovými fotografiemi nebo Apollinairovým *Písmem* (Reichmann: „Devět otázek Vilému Reichmannovi“; in: Šmejkal 1988: 85). Reichmann byl také ve spojení s Nezvalem a Surrealistickou skupinou, v rozhovoru s ním poznamenává, že se od Nezvala učil, „co je to tvůrčí posedlost a jakou má cenu“ a že „málokterý spis,

včetně teoretických statí surrealistických, měl na [něj] takový vliv jako Moderní básnické směry“ (ibid.: 85). Pozoruhodně se Otta Mizera a Ludvík Kundera poprvé setkávají v knihkupectví právě nad monografií českých surrealistů Štýrského a Toyen, a toto „náhodné“ shledání je jakýmsi „první[m] aviz[em] budoucího cyklostylovaného sborníku Roztrhané panenky“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 30). Skupina Ra tedy vplouvá do bohatého surrealistického prostoru, opírá se o již vybudované myšlenkové zázemí, ovšem debutuje a produkuje v době, která propůjčuje surrealismu a umění nový, naprosto specifický ráz. Ra tvoří umění a zároveň dokumentuje život v totalitě, surrealismus se v podání raistů stává artistickým zrcadlem zběsilého světa, jenž není skrytý, pracně hledaný či objevovaný, ale který se naopak stal běžnou realitou. Na jedné straně je tak možno vnímat surrealismus jako vhodný a přitažlivý prostředek pro umělecké vyjádření, ovšem zároveň je třeba dodat, že umělci se vůči němu nutně ohrazují a proměňují ho, protože v době války se hodnoty, uznávaná stanoviska dvacátých a třicátých let, potažmo umění ocitají v krizi a rozpadají se, a to rovněž „struktury kulturně politické teorie umělecké avantgardy“ (Vykoukal 1972: 461); spolu s tím se tedy automaticky „problematizuje i sama podstata surrealismu, který se na utváření i realizacích těchto teorií významným způsobem podílel“ (ibid.: 461) a ukazuje se potřeba revize.

2.1 Surrealistické východisko Ra

Bylo zmíněno, že starší česká a světová surrealistická generace zásadně modeluje počáteční tvorbu Ludvíka Kundery i ostatních raistů a je jakýmsi odrazovým můstkem k jejich vlastnímu umění. Proto je příhodné se zaměřit také na znaky surrealismu a podstaty, z nichž surrealismus vychází a čerpá a které se potažmo odrážejí v poetice Ra nebo vůči kterým se Ra naopak vymezuje, a více je rozvinout. Tento drobný exkurz²⁵ by mohl kromě nastínění témat, motivů, technik a politického pozadí nabídnout i jistou reflexi generací, jejich podobnosti a odlišnosti, vzájemné propojení, také osobitost, pozoruhodnou komunikaci textů a kontinuitu, či diskontinuitu generačně rozdílných surrealistických diskursů.

²⁵ Exkurz, který ovšem jistě nebude dostatečným vyčerpáním všech znaků surrealismu, spíše půjde o náčrt spojitostí mezi uměním surrealismu a tvorbou Skupiny Ra.

Zajisté stěžejním faktem je, že surrealismus vychází z dadaismu, a proto zosobňuje určitým způsobem revoltu a provokaci, podobně jako dada se snaží šokovat a vyburcovat svým uměním (spojováním nespojitelných věcí, iracionalitou²⁶, absurditou, extrémností, smělostí, vulgaritou), rovněž si hraje s momentem překvapení pro odpoutání se od běžnosti a všednosti, podporuje spontánnost a osvobození umění (dada chce osvobodit „nové“ umění od tradice, od starého světa a svou radikální polemiku s ním a opovržení jím vyjadřuje nesmyslností, parodií, zesměšněním, totální destrukcí všeho minulého), surrealismus požaduje svobodu umění a umělce, jeho uvolnění, a směřuje tak k vytvoření a dosažení nové reality, surreality. V českém prostředí se dadaismus sice neujal tolik jako ve Švýcarsku, Francii, Německu, ale „měl jistý vliv na české poetisty“ (Nezval 1984: 127) a rovněž na Ludvíka Kunderu. *Básně vytažené z klobouku*, jeho „provokace náhody z roku 1942“ (Kundera 1994: 270), jsou zřetelně inspirované dadaistickou metodou, jedná se o vystřižené a následně nalepované řádky z novin. Tyto dada verše jako např. „Duhovými barvami / tišiti mořské vlny / Král Václav III. / Tedy konečně! / 26. května 1938 / líbám“ (Kundera 1994: 46) ukazují na absurditu, náhodu a hru, vybízejí k polemice, provokují totiž otázku, co je a co není umění, kde jsou hranice umění a zda nějaké vůbec jsou. Podobně jako dada naráží svým „absurdním uměním“ na absurditu války, na ten „vražedný nesmysl“ (Nezval 1984: 128), je možné i Kunderovy básně z klobouku číst jako reakci na protismyslnost, nelogičnost a „krvavý déšť“ (Kundera 1994: 55) nejen roku 1942. Navíc jak sám ve *Zlomcích L. K.* uvádí, jeho zaujetí dadaismem neskončilo básněmi z klobouku ani setkáním se spoluzakladatelem kolínského dadaismu Hansem Arpem v roce 1946 v Paříži, jeho „dadabádání“ (Hoblík 1993: 32) pokračovalo dále díky Františku Halasovi, od něhož dostal rukopis přednášky o dadaismu a byl požádán o rekonstrukci tohoto textu. Dadaismus se tedy znatelně otiskl do umění surrealismu i do části díla Kunderova, a tím tak částečně do tvorby jednoho člena Ra.

Kromě prolínání dada a surrealismu je rovněž velmi důležité napojení surrealismu na romantismus, na jeho subjektivnost, imaginaci, spontánnost, emotivnost či mystiku. Surrealismus hledá své kořeny, surrealisty před surrealismem; francouzští umělci objevují Lautréamonta²⁷ a Skupina surrealistů v ČSR nachází Máchu²⁸. Máchův jazyk,

²⁶ Jestliže je totiž válka výsledkem rozumu a racionálního chování, pak se dada a surrealismus rozhodnou pro naprostý opak, jejich odpovědí je iracionalita.

²⁷ Comte de Lautréamont je někdy nazýván otcem surrealismu. Breton vyzdvihuje jeho černý surrealistický humor, jazyk plný arogance, agrese, vulgarity nebo provokaci způsobenou obrazy

jeho obrazy plné kontrastů, paradoxů, fragmentace, motiv snu a zvuková stavba veršů fascinují české surrealisty, již nalézají shodné techniky ve své a v jeho tvorbě. Vědomé spojení českého surrealismu s romantismem proklamuje i vydání surrealistického sborníku *Ani labuť ani Lúna* v roce 1936 ke stoletému výročí Máchova úmrtí²⁹. Blízké pouto avantgardy, romantismu a prožití Máchy, potvrzuje rovněž Skupina Ra, např. Lacinova výtvarná díla, konkrétně cyklus *Hold Máchovi – Meči! Obraze můj!* (1934–1935), bibliofilský tisk *Karel Hynek Mácha a Skupina Ra* nebo pozdější Kunderova divadelní hra *Karel Hynek Mácha* (1983). Celoživotní zájem o romantismus, jeho variace a jeho prolnutí s 20. stoletím představuje také tvorba raisty Zdeňka Lorence. Lorenc přináší v roce 1942 rukopis *Romantismus XX. století*, jenž Josef Istler „doprovod[í] šesti kresbami“ (Lorenc „Na oknech jsou klapky“; in: Šmejkal 1988: 64). Jeho značně komplikovaný text klade spíše otázky, než přináší odpovědi, protože vychází v době německé okupace; splétá (a to konkrétně v částech *První monolog*, *Chirurgie*, *Mytologická alternativa*) obrazy kouzelníka, Ofélie, Hamleta, jenž se nevrací, krajiny, která se bryskně mění, objekty, které se roztékají, motivy snů a přeludů (téma úzkosti, bolesti, vychrtlosti, nesrozumitelnosti či přízraků podtrhují taktéž doprovodné kresby nehmotně plujících postav Josefa Istlera). Lorenc akcentuje neoddělitelnost života a umění, dle něj je romantismus 20. století „dialektickou rovnicí, nazvanou život“ (Lorenc: „Romantismus XX. století“; in: Bauer 2011–2012: 387), propojení doby a umění, propojení lidského pocitu, umělecké tvorby a světa. Již z názvu textu je patrný důraz na reflexi doby, na popis 20. století, jež je dobou přinášející útrapy, „bolestné vředy“ (Lorenc: „Romantismus XX. století“; in: Bauer 2011–2012: 373), dobou rdousící a šklebící, dobou, která nesmírně tíží (Lorencův romantismus je tak velmi existenciální). Ovšem přestože se romantismus, mýtus 20. století „chvěje v hádankách“, „bezesných nocích“ (ibid.: 387) a je věkem bezbřehé skepse, „rodí bolestným útvarem pravidelnou změť poznání“ (ibid.: 391). Ačkoli produkuje

dekompozice lidského těla plného parazitů a živočichů. Jeho román *Zpěvy Maldororovy* si avantgardně pohrává i s formou, neboť rozpouští ostré hranice mezi prózou, poezií či písní. Úryvek *Zpěvů* vyšel v *Bloku-P*, současně Jan Vladislav napsal krátký medailon k jejich autorovi, k „básníku z největších“ (Vladislav 1947: 127).

²⁸ Podobně je vnímán i symbolista Otokar Březina, jehož básně jsou pokládány za automatické texty (Tippnerová 2014: 42).

²⁹ Rok 1936 je ve znamení máchovských oslav, odpovědi na Máchovo dílo. Ludvík Kundera vzpomíná, že „Josef Hora recitoval své kompletní Máchovské variace, pomník odhaloval skvělým řečnickým výkonem Otokar Fisher, vzpomínku u hrobu přednesli Halas, Seifert, Závada“ (Hoblík 1993: 3) a jeho třída na gymnáziu se tohoto roku pokusila deklamovat kus *Máje*.

nesrozumitelnost, hledá ideje, touží po poznání; ačkoli jeho rození způsobuje neuvěřitelná muka, touží vytvořit něco zcela nového (nejde tedy pouze o kontinuitu s romantismem, ale spíše o vytvoření nového umění). Romantismus tak zřetelně ovlivňuje surrealistickou tvorbu. Avšak zatímco starší surrealisté vnímají romantismus jako důležitý bod jejich surrealistické genealogie (Tippnerová 2014: 42), Skupina Ra, nejen Zdeněk Lorenc³⁰, jako romantismus nový, jako mýtus šíleného 20. století (nikoli století devatenáctého), jako adekvátní reakci na to vše, co se okolo mladých surrealistů dělo.

Uvedením definice surrealismu dle André Bretona byla naznačena i klíčová role snu v surrealistickém vyjádření. Surrealismus vyzdvihuje sen a snění, neboť ve spánku se propojují protichůdné koncepty reality a neskutečnosti, racionality a iracionality, protože podporují bizarní, absurdní, nahodilé obrazy a překračují hranice autoritativního rozumu, představují tvůrčí život lidské mysli během noci, jsou to myšlenky nesmírně inovátorské, imaginativní, symbolické, a stanou se tak téměř bezedným zdrojem inspirace pro surrealistickou tvorbu. Zajisté je téma snů pro surrealisty nesmírně přitažlivé, neboť jsou prostorem svobody, individuality, výrazem podvědomí, skrytých tužeb³¹, které ve spánku není možné ovládat či kontrolovat. Breton považuje sny hodnotné natolik, že jim přiznává značný podíl na vytvoření nové reality, surreálna³², sny mají výjimečné postavení právě proto, že skrze ně je možné dojít, dosáhnout poznání. Už romantici věnují pozornost svým snům. Mácha, Sabina, také Erben si o nich vedou záznamy (podobně další čeští umělci, např. Jakub Deml, později i Ludvík Vaculík, jenž zajímavě pracuje s jejich záznamem ve svém díle *Český snář*). Ze starší generace si sny poznamenává Jindřich Štýrský, a to v letech 1925–1940, a ty ho inspirují k řadě obrazů a koláží; téma snu je nosné i pro Toyen (viz její obraz *Sen* či *Spící*) nebo také pro Jindřicha Heislera (viz jeho souborné dílo *Z kasemat spánku*). Mladé neosurrealisty rovněž oslovuje sen, např. Ludvík Kundera se zabýval svými sny,

³⁰ Lorenc naváže na svou prvotinu sbírkami *Prolegomena k Romantismu XX. století* (1988), *Zavazadlo s posledním romantismem XX. století aneb konec* (1992), *Romantismus XX. století aneb Mária od panchartů* (1996). V posledním jmenovaném souboru opět zmiňuje motiv hledání, touhy nacházení, avšak značně ve sbírce převažuje zmar, marnost (zejména díky jménu Máchovy postavy Mária), smrt (sbírka je protkána zvuky smutečních fanfár, obrazy čekajících hrobů, márníc, rakví, fragmentů těla, oběšenců, vražd i sebevražd) a také ozvěny války (pomocí motivů plynu či drátů). Spíše než touha poznávat, převažuje touha vyličit pokřivenost 20. století.

³¹ Zájem o sny rovněž souvisí se zájmem o práci Sigmunda Freuda.

³² Surrealisté používají různé prostředky pro dosažení „vyšší“ reality, někdy velmi extrémní, viz surrealistická skupina Vysoká hra.

dokonce se po přečtení Freudova *Výkladu snů* pokoušel o jejich interpretaci³³ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 27). Avšak válečnou skutečností se dřívější hravé, odlehčené sny dramaticky proměňují v život ohrožující noční můru. Absurdní sny slučující neslučitelné se mění v realitu, lidské trupy protkané ostnatým drátem, fragmenty rozsekaných těl na ulici se stanou skutečností. Potemněnými krajinami raistů se vznášejí děsivé preludy, *Přízraky Botticelliho* (1938) od Václava Zykunda jsou části lidských i živočišných těl s hlubokými šrámy, s děrami uprostřed svých trupů, na Tikalových *Promítnutých osudech* (1943) visí hororově zohavená nahá nebo polooblečená těla, podobně děsivé postavy Josefa Istlera ve sborníku *Roztrhané panenky* nebo fantomové doprovázející Lorencův *Romantismus XX. století* (1943) připomínají pohybující se skelety. Jejich krajiny snů jsou zbaveny života, Korečková *Prakrajina* nebo *Kompozice* (1947) upomíná na svět pod mikroskopem, pouhé vlnící se bakterie či rozváté duny neživého písku nebo pusté prohlubně jezer. Znamky života nejeví ani Istlerovy *Bažiny* (1945). Duch masakru a smrti poznamenal Tikalovy *Lidice* (1944), které se najednou staly tichým prostorem, kde se tyčí jen několik sežehnutých, zdeformovaných objektů. Sen se proměnil v mučivou halucinaci, jak uvádí Lorenc ve své básni: „a spánek se zvrtnul / kohouti chrčí“ (Lorenc: „Pouze iniciálky“; in: Bauer 2011–2012: 309). Sny nejsou raisty spojovány s uvolněným spánkem a odpočinkem, ale se zápachem a hnilobou: „Je poledne a náhle vím: nebyla to noc beze snu. Sen nazvaný ‚Divadlo hnusu‘ byl dlouhý a prostý.“ (Kundera 1999: 14), „Dýchal jsem pach staré krve a hnilotiny ještě jímavější / zajíci s bílými břichy visely jako ve snu“ (Kundera: „Je osm hodin holubi lítají do huby“; in: Bauer 2011–2012: 212). Viditelně Ra na rozdíl od Bretona nechce pomocí snů dosáhnout nové reality, jejich umění opět reflektuje okolní svět, jejich surrealistická tvorba označována německou propagandou za zvrhlou paradoxně zrcadlí zvrácenost doby, zvrhlé touhy nacismu a fašismu.

Při četbě i pozorování výtvarných surrealistických děl nelze přehlédnout zásadní témata erotiky, nahého lidského těla (především ženského), slasti a rozkoše. Surrealisté, jistě významně inspirováni Freudem, jeho psychoanalýzou, výkladem snů a sexuality, rovněž podníceni silou provokace společenského tabu i touhou svobodně se umělecky vyjádřit o čemkoli, se soustředí na „znak ženskosti i na ženu“ (Tippnerová 2014: 276). Žena a její tělo jsou jedním z nejčastějších objektů surrealistického ztvárnění, pozorování a hry. Náznaky se objevují v surrealistickém filmu *Andaluský pes* (1928),

³³ Později „na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let podnikl experiment s takzvanými řízenými sny“ (Hoblík 1993: 10).

viditelně se ukazují na dílech světových surrealistů, na fotografiích Mana Raye (kupř. snímek *Le Violon d'Ingres*, na kterém je žena hudebním nástrojem), obrazech Salvadora Dalího (*Hořící žirafa*, *Sen vyvolaný letem včely okolo granátového jablka*, *vteřinu před procitnutím*), plastiky Alberta Giacomettiho (*Muž a žena*, *Žena s proříznutým hrdlem*), v Ernstových kolážích či jeho *La femme 100 têtes*, v níž spojuje obnažená lidská těla nebo části lidských těl, zejména trupy bez hlav či rukou, se zvířaty nebo s neživými předměty. Estetika erotiky je výrazně přítomná také v díle Hanse Bellmera, jenž deformuje ženské tělo, vytváří z něj mnohohlavá, víceruká či vícenohá monstra, proměňuje ho ve svázané předměty (jeho děsivé panenky³⁴ současně představující nevinnost a dětskost jsou pevně připoutány k sobě a pokrouceny pod silou provazů). Téma slasti se tak mísí s bolestí, násilím³⁵ a perverzí, které se najednou stávají nedílnou součástí surrealistického pojetí erotiky. Podobně se tomu děje u děl starší české generace surrealistů, viz díla Toyen, koláže Teigeho plné obnažených ženských těl, klínů a nader, věci Štýrského i Heislera, na jehož frontispise ke knize markýze de Sade *Filozofie v boudoiru* z roku 1943 je obraz ženy v zrcadle, jejíž tvář nelze vidět, neboť je omotána řetězem (otevřená a brutální sexualita proniká také kupř. díla Čestmíra Kafky nebo Václava Chada). Lidské tělo a erotika se hojně objevuje i v tvorbě raistů, např. v díle Viléma Reichmanna *Osidla* (1940) je centrem ženské tělo, po němž se pne trní, *Kyvadlo* (1937), fotografie Václava Zykunda, zobrazuje tentokrát muže s neoblečenou horní částí těla, s kyvadlem v ruce a klecí na hlavě (tento fakt opět přispívá k propojení touhy a těla, jež je uvězněné, poddané, kontrolované), dokladem jsou také nepochybně již zmíněné Tikalovy *Promítnuté osudy* (1943). Erotika je permanentně přítomna i v Kunderových a Lorencových rozličných verších: „Oddával jsem se až do noci / měnlivosti tvého stínu“ (Kundera 1994: 104), „O nocích plných ryb / a ženách které je laskají“ (ibid.: 161), „vášeň nenasytných večerů náhle propuká“ (Lorenc: „Romantismus XX. století“; in: Bauer 2011–2012: 377), „věk záhad gumových panáčků, líbajících se na periferní lokomotivě“ (ibid.: 385). Ovšem jak už naznačují i

³⁴ I v dalších surrealistických dílech se opakovaně objevují panenky, panny, figuríny a loutky, a to zřejmě proto, že podtrhují němost, bezmocnost, divadelnost, zároveň touhu ovládat, kontrolovat. Také zdůrazňují již zmíněné vnímání lidského těla jako objekt. Toho si lze všimnout i v názvu sborníku *Roztrhané panenky*, který hraje velmi důležitou roli v prehistorii Ra. Panenky symbolizují dětství, nevinnost, téma pannenství (jež se jistě pojí s erotikou). Jejich roztrhanost poukazuje na destrukci, zničenost, zdeformovanost. Sborník svým názvem reflektuje ničivou válku, při které je člověk drcen a tříštěn (Bauer: „Fragmenty horizontu“; in: idem 2011-2012: 24).

³⁵ Násilí se neobjevuje ale pouze ve formě fyzické, je možné ho pozorovat i v textech ve způsobu komunikace, v hrubosti a vulgaritě řeči.

výše jmenovaná výtvarná díla jiných raistů, válka a německá okupace způsobí, že násilí spojené s erotikou si není třeba vymýšlet, neboť není skrytou zvrhlou tužbou, ale naprosto viditelným faktem. Ra reflektuje bezbranné lidské tělo v ničivé válce, která přestože je nepochopitelná a obludná, je reálná. V dílech raistů tedy dochází k značnému propojení ženy, jejího těla se smrtí/válkou³⁶. Kundera na jednom řádku svých *Lavin* (1943–1944) pokládá vedle sebe násilnou smrt a milostné ševelení: „Procházet se podloubím mechanického vraždění a milostným šelestem pleti“ (Kundera 1994: 90), jeho „erotické zátiší“, tělo ženy, je rozsekáno, je zničeno výbuchem: „Nevím, zahlazoval jsem stopy starých explozí, když se vrátila ústa, když se vrátil bok, když se vrátila ňadra tolikrát milovaná“ (Kundera 1994: 94–95), v *Živlech v nás* (1944) je tělo v drátech rovněž erotizováno: „věděl jen to a opadalé dráty / rozechvívaly tvé prsy“ (ibid.: 180). Avšak právě spojení obrazů žen a nožů, olova a rtů produkují stravující úzkost: „vyvolávala pocity strachu, úzkosti, zaujetí i bolesti“ (Lorenc: „Kůzle se směje“; in: Bauer 2011–2012: 470). Jejich texty i výtvarná díla jsou plná spíše než vzlyků slastných, výkřiků tísně. V básních se kumulují výrazy nejistoty, hrůzy a muk. Zdá se tedy, že surrealistické téma erotiky se prolíná různými surrealistickými generacemi. Ra se však opět významně odlišuje od starších surrealistů propojením slasti, rozkoše a těla s válkou a tlakem mocenských režimů, které se skutečně dějí okolo nich: „drolící cyankali do olejnatých polévek se neohlíží ani nespochá, tak jak tak dosáhne křečovitě rozkoše“ (Kundera 1994: 90). Ra tak přidává stěžejnímu surrealistickému tématu erotiky existenciální rozměr. Navíc je nutno k tématu těla dodat, že surrealisté i neosurrealisté se na něj nesoustředí jako na celek, ale jde jim spíše o jeho části³⁷, o hlavu, oči, ústa, nosy, prsty, ruce, nohy či prsa, kupř. na Tikalově obraze *Invaze lásky* (1944) se vznášejí desítky rtů, na fotografii Viléma Reichamanna *Ecce homo* (1947) visí na stěně utrhané končetiny. Lidské tělo je svých částí zbavováno, zejména hlavy, a doplňováno o jiné díly, nebo naopak fragmenty lidského těla se stávají součástí důvtipných montáží a koláží, ve kterých se provokativně a inovativně spojuje nespojitelné. Zároveň tak vznikají deformované objekty a odporná monstra, viz Bellmerovy panenky, postava Velkého Mima v tvorbě Zdeňka Lorence: „Měl jednu nohu ženskou, druhá patřila nějakému uniformovanci, jedna ruka se zdála být rukou

³⁶ Je pozoruhodné, že v češtině jsou slova smrt, válka, žena či země feminina. Proto mohou v textech nastávat jazykově zajímavá prolínání ženy a války.

³⁷ Fragmentárnost, a to nejen lidského těla, přispívá k pocitu neucelenosti, nejednoty a tíživého chaosu. Svět a věci v něm už netvoří celek, ale zmeť nesourodých částí.

kominíkovou, druhá byla čistá a pěkně upravená, trup měl vojenský a na dětském hrdle sedělo něco skleněného se zvláštními otvory“ (Lorenc: „Velký Mim“; in: Bauer 2011–2012: 475) nebo hermafroditi Jaroslava Puchmerta. I v tomto ohledu je tvorba Ra nesmírně působivá, protože zrcadlí skutečné fragmenty domů, předmětů, těl, jež jsou kolem nich: „Dole jsou kaluže srdcí, plic a jater“ (Kundera 1994: 85).

K ústředním pojmům surrealismu dále patří hra a humor (Tippnerová 2014: 155), které jdou často ruku v ruce a při kterých se pracuje inovativně s jazykem i tématem. Francouzští surrealisté provozovali mnoho her, nejenže experimentovali s lidskou myslí, vědomím, podvědomím nebo vlastním tělem, ale pomocí her se snažili tvořit své texty a koláže; k těmto technikám patřila hra otázky a odpovědi (umělci vytvořili odpovědi na určité otázky, načež tyto dvě části byly pomíchány, a tak vznikaly komické kombinace dotazů a reakcí na ně), dále hra jestliže/pak nebo když/pak, a podobně *cadavre exquis*, při níž umělci společně tvořili věty, následně texty nebo kolektivní obrazy. Tyto zajímavé pokusy viditelně podporují zábavu, humor, náhodu i kolektivnost (Tippnerová 2014: 155). Ze Skupiny Ra tímto hravým způsobem začínají psát společný román Kundera a Lorenc: „30. dubna 1944 mi píše Zdeněk Lorenc: „Máš-li náladu na román dvou autorů, střídavě pokračující a navazující jeden na druhý – můžeme začít““ (Kundera 1993: 85), rozhodnou se začít náhodou, Lorenc Kunderovi píše:

„Jsem pro to, aby začátek i konec toho, co začínáme psát, byl svěřen náhodě. To jest: vezmi libovolnou knihu, otevři ji na libovolné straně, nalezni tam odstavec a v něm prvou větu. Dvě prvá slova této věty: je-li prvé slovo kratší než druhé, začínám já – je-li tomu opačně, začínáš ty.“ (Kundera 1993: 85)

Jejich společné psaní trvá až do roku 1945, postupně se během tohoto roku z jejich korespondence vytrácí, společný román nikdy nedokončí. Ze společných experimentů raistů je rovněž důležité dvojí „řádění“. Miloš Koreček uvádí, že první řádění začíná, když dostává nečekaně fotoaparát: „Začal jsem tehdy horlivě zkoušet, kolik vydrží a co dokáže. První oběti – manželka, rodiče, děti, neteře, bratr, tetičky, kamarádi z Ra. [...] Jednou nás při aranžování perlového jabloneckého náhrdelníku a ženské ruky na tmavém koberci přistihl Václav [Zykmund]“ (Koreček: „Tři poznámky na okraj“; in: Šmejkal 1988: 82). S účastí, fotografováním a aktivitou Zykmanda proběhlo „improvizované, spontánní, impulzivní, živelné řádění“ (ibid.: 82). Po prvním řádění vzniká další společná práce *Výhružný kompas* (1944), a to kooperací Kundery a Zykmanda (jednalo se o spojení Kunderových básní a Zykmundových fotografií).

Později došlo ještě k opakované akci, tedy k druhému, ovšem tentokrát více připravenému, řádění, na které Kundera vzpomíná takto: „[Zykmund] nám pomaloval tváře ve stylu svých tehdejších kreseb a byli jsme podrobena všelijakým torturám. Zykmundovo fotografování fotografoval navíc i Miloš Koreček“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 45). Kolektivní experimenty, ale i individuální práce provází rovněž humor. V podání surrealistů (ať už starších francouzských i českých, nebo mladých raistů) jde často o spojení tragična, tíživých okolností s nevážností. Společenská tabu jsou provokována, předkládána groteskním tónem, např. obrazy, texty srší nahými těly v ponižujících pozicích, v bizarních situacích nebo také ve spojení se zvířaty, mnohé z nich šokují náboženské představy a hodnoty, viz např. dílo Maxe Ernsta *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Éluard et le peintre*, na němž trestá Panna Marie neposlušného malého Ježíše. Surrealisté opakovaně propojují humor, parodii a satiru; jejich humor je absurdní a černý (Kunderova díla jsou charakteristická právě pro jeho osobitý černý humor, kde jsou patrné jeho sympatie k dada) a také nesmírně tvůrčí:

Z groteskního humoru pramení smích, který je někdy nakažlivě čistý, jindy říznější, posléze černý – vždy však ponouká, rozhýbává, vede k asociování, k prudší činnosti fantazie. Tedy žádné jen lechtání bránice, ale vždy i hlubší ponoření, podrýpnutí, exploze. Je to koneckonců odpověď na věčnou otázku z praktické filozofie: Co zbývá? (Kundera 1983: 69)

Zajímavé ale také je, že vždy nejde o bodrý smích, ale rovněž o hořký škleb, o úsměv a pobavení, které drhnou v ústech (zejména v případě Skupiny Ra), neboť texty i obrazy jsou komentáře absurdity, hrůznosti světa, jsou důkazem existenciální tíhy (na druhou stranu může být absurdní a černý humor surrealistů též vnímán jako druh reakce, obrany, pomoc k překlenutí situace či k pocitu uvolnění napětí): „Smát se hrůze a ocasům potkanů / [...] Ocasům zim červů dopisů / Smát se ocasům zimy a smrti“ (Lorenc: „Smát se“; in: Bauer 2011–2012: 361).

Podobně jako všechny ostatní avantgardní směry surrealismus propojuje kolektivitu³⁸ a individualitu. Klade důraz na kolektiv, který je součástí avantgardního programu, ale je v něm silně zakotvená i existence individuí a elit (surrealismus je plný silných

³⁸ Na tento fakt mohlo upozornit též téma humoru a hry, jež vyžadují přítomnost více než jednoho člověka, jež potřebují kolektiv.

osobností, okolo kterých se další umělci shromažďují, např. okolo Bretona, Dalího, u nás v okolí Nezvala, Teigeho). Ve starší generaci českých surrealistů³⁹ i mladých raistů také dochází k prolínání „individuálního autorství a kolektivní estetické produkce“ (Tippnerová 2014: 96). Potřebu skupiny, nutkání a snahu vytvořit ji a patřit do ní dokazují mnohé články, např. článek *Mladší surrealisté, stať Skupina Ra* (předmluva ke stejnojmennému sborníku), *Na okraj*, ve kterých se raisté nazývají skupinou: „Utvořila se však nová skupina osmi výtvarníků a literátů, nazvaná kdesi, (záměnou s názvem edice) „skupinou Ra““ (Kundera – Lorenc 1946: 77), ve kterých jmenují své jednotlivé členy, v nichž vyjadřují skupinové stanovisko. Dokladem toho jsou předmluvy k jejich sborníkům i sborníky samotné, neboť jsou vždy výsledkem práce minimálně osmi umělců⁴⁰, dále jejich společné výstavy, dvojí „řádění“ a kolektivní práce (např. již zmíněný *Romantismus XX. století, Výhružný kompas*, ale také *Krajiny ve tváři* opět ve spolupráci Lorence a Istlera). Navíc většina literárních textů je doprovázena fotografiemi nebo výtvarně (Kunderovy a Lorencovy věci provází Lacinovy, Zykmondovy, Istlerovy, Korečkovy, Reichmannovy, Tikalovy malby, kresby či snímky). Skupina a potřeba seskupení v pojetí raistů souvisí významně i se vzdorem (např. *Roztrhané panenky* vznikají v době zákazu jakéhokoli shromažďování, jistě i myšlenkového a tvůrčího, a navíc si autoři sborníku dovoluují produkovat umění německým fašismem zakázané). Dobové okolnosti je vedou k touze nebýt sám, být neustále v kontaktu – ve vzpomínkách na totální nasazení Ludvík Kundera uvádí: „Istlerovy a Lorencovy dopisy mě v té Špandavě držely nad vodou. Rozháněly, rozrážely rosol melancholie, do něhož jsem se zhusta propadal. Někdy něco připsal i Teige a Tikal“ (Kundera 1993: 61), Istler mu dokonce posílá k Berlínu svou kresbu *Odjezd*. Kunderova korespondence s ostatními naznačuje, že společenství je pro ně v tu dobu zdrojem síly a naděje. Přesto je důležité rovněž zdůraznit, že každý člen Ra tvoří sám za sebe, každý z nich má svou specifickou poetiku, nezaměnitelný otisk v umění. Mnozí z nich jsou solitéři: „Zdeněk Lorenc byl solitérem, po celou dobu existence sebe jako básníka byl sám“ (Bauer: „Surrealismus ve stínu romantismu“; in: Lorenc 2000: 11), obdobně tedy jako u starších surrealistů v centru jejich tvorby nefiguruje „my“, ale

³⁹ Nejedná se však pouze o starší surrealisty, s tímto faktem lze celkově spojovat avantgardu. Česká publikace *Praha avantgardní* (2015) naznačuje toto prolínání skupiny a individua, když mapuje prostor hlavního města a jeho jednotlivá místa, kde se rodily avantgardní myšlenky Děvetsilu, kde se umělci setkávali, kde společně diskutovali, společně pracovali a tvořili.

⁴⁰ Kromě preraistického sborníku *Roztrhané panenky*, na němž se podílí pět umělců.

naopak individuum, které je jakýmsi zrcadlem či filtrem, neboť právě jedinec všechny dané okolnosti bolestně prožívá, protože jeho život je strastně zasažen.

S ustavením Ra jako umělecké skupiny souvisí i potřeba teoretického vymezení. Tippnerová zmiňuje, že například „francouzští surrealisté byli v trvalém kontaktu s myšlenkovými systémy psychoanalýzy, etnologie a marxismu“ a pro starší surrealistickou skupinu a její diskurs sehrál klíčovou roli český strukturalismus (Tippnerová 2014: 106). Řada kritiků vyčítá Ra nedostatek teoretického propracování: „Jestliže v práci Skupiny 42 lze konstatovat diskrepanci teorie a tvůrčí praxe, skupina Ra trpí teoretickou podvýživou. Leonardo i Lenin ukázali, že jednota teorie a praxe je zárukou před ztroskotáním, a chce-li se Ra vyvarovat přemíře teorií, je to zjevně ctnost z nouze⁴¹“ (Teige: „Úvodní referát u příležitosti výstavy Mezinárodní surrealismus“; in: Dvorský – Effenberger – Král 1969: 225). Teige dále kritizuje, že skupina nemá žádného teoretika⁴², Vykoukal kriticky poznamenává, že programová prohlášení Ra provází „nedůslednost a pojmová nejasnost“ (Vykoukal 1972: 457). O jisté teoretické vymezení se snaží Václav Zykmond, jenž „vehementně usiloval o přehodnocení tzv. starého surrealismu. Prvý razil termín ‚formování skupiny‘, která by byla s to vystoupit s přehlídkou své práce i s programem hned po válce“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 42) a jenž „byl už tehdy rozený polemik, [...] zrál v něm teoretik, jímž se později (když předsedal na dějiny umění) i stal“ (Kundera 1993: 136), a také Ludvík Kundera: „Takzvané programové vyhraňování s koncem války nestačilo. [...] Napsal jsem např. devět obširných ‚glos‘ do Pochodu“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 46). Je však pravdou, že skupina nemá osobnost, jež by pracovala výhradně na společném programu a jež by se soustředila na vypracování otázek spojených s uměleckou praxí, a samotní členové si tuto nedostatečnost uvědomují (Zykmond 1966: 189). Některé jejich články, konkrétně *Mladší surrealisté*, se pokouší ozřejmit podstaty jejich tvorby, tendence v jejich umění, vztah k ostatním skupinám, např. ke Skupině 42 a skupině Mladá fronta, i ke starším básníkům (zatímco raisté odmítají poslední práce Nezvala, respekt mají k Holanovi a Závadovi a ve svých pracích a u Halase nacházejí podobného postsurrealistického ducha). V článku *Na okraj* (1947), který je přednesen na šestém večeru Mladé literatury, Kundera určuje i přes rozličnou tvorbu jednotlivých

⁴¹ Tím Teige reaguje na předmluvu ke sborníku *Skupina Ra*, v níž raisté poznamenávají: „Zatímco surrealisté zdůrazňují teoretickou a experimentální stránku, snažíme se praxí a prací vyhýbat apriorním teoriím a přemíře teorií vůbec“ (Kundera a kol.: „Skupina Ra“; in: Šmejkal 1988: 126).

⁴² Ostatní skupiny teoretickou oporu v členech měly, Jindřich Chaloupecký a Jiří Kotalík formovali program Skupiny 42, ve skupině Sedm v říjnu se teoretiky stali Lev Nerad a Pavel Kropáček.

členů, složitost určit jmenovatele jejich práce několik společných bodů, a to „nedůvěr[u] v apriorní programy, dialektický materialismus, protináboženský postoj; nevír[u] v automatismus, zdůrazňování tvárného úsilí, požadavek naprosté svobody umělecké práce“ (Kundera: „Na okraj“; in: Šmejkal 1988: 127), kromě toho neosurrealisté odmítají ztotožnění se starosurrealisty. Raisté naznačují své přístupy, ale přesto více než na jednotné a určující teorii (je tedy možné souhlasit s Teigem o nedostatečnosti teorie u Ra) usilují o tvorbu samotnou, spíše než o umění mluvit jím chtějí žít a chtějí umění prakticky tvořit. To, co je všem raistům společné a co je pro chápání jejich prací zásadní, je fakt, že surrealismus, myšlenka a dědictví surrealismu, je oslovuje svou imaginací a svobodou, kterou jim nabízí, neboť díky němu „v době nesvobody vznikaly věci velmi svobodné“ (Hoblík 1993:10).

Avantgardní umění je rovněž často v úzkém kontaktu s politikou (a to nejen surrealismus, ale také kupř. italský a ruský futurismus). Bretonovo pojetí surrealismu se zakládá na dosažení nové reality, surreality, odhalování tajemna⁴³, a to pomocí nejrůznějších technik, které by vedly k osvobození mysli, odpoutání myšlenek od neproduktivních a svazujících stereotypů, s vidinou toho, že právě nové myšlenky povedou k revoluci, nové společnosti a jejímu lepšímu uspořádání, a surrealismus, jeho prožití a aplikování, tak může způsobit společenskou, politickou přeměnu. Z toho pramení značné sympatie surrealistů k levici⁴⁴ (o tom svědčí některá jejich revue, Bretonův zájem o marxismus a materialismus), které se týkají i Skupiny surrealistů v ČSR (ovšem paradoxně politické záležitosti a z nich vyvěrající názorové neshody způsobí její rozpuštění). Tvorba Ra se během války vyznačuje silnou protireakcí na fašistickou ideologii, vzpourou jejímu způsobu uvažování a chování⁴⁵. Až po válce mladí evropští surrealisté, kteří se nazývali revolučními, „prosaz[ují] úzkou spolupráci s komunistickými stranami“ (Šmejkal: „Ra panorama“; in: idem 1988: 21), jejich podmínkou je však naprosté zachování umělecké svobody, jež se později ukáže být

⁴³ Surrealismus se do určité míry propojuje s vědou, touží po vědeckém poznání světa.

⁴⁴ Později se však francouzští surrealisté v čele s Bretonem distancují od levice v souvislosti s moskevskými procesy, rovněž pak i po válce.

⁴⁵ Ještě před válkou mnohé pozdější raisty surrealismus a myšlenka revoluce nesmírně oslovily, Zdeněk Lorenc popisuje sebe a Ottu Mizeru: „My dva, zelení snivci, propadli do Lautréamonta proti Bohu, za Revoluci, za průhlednou a čistou podobu člověka. Jednotná fronta socialistických stran, nevím už v kterém roce, živila představy našich zjitřených nadrealit“ (Lorenc „Na oknech jsou klapky“, in: Šmejkal 1988: 62). Během války si ale uvědomují, že „čistý“ surrealismus *musel* přestat stačit, protože sama skutečnost byla surreálná“ (Bauer: „Fragmenty horizontu“; in: idem 2011–2012: 28), šílená, bizarní a nepochopitelná.

utopickou ideou. Tento postoj zastávají mladí umělci v Rumunsku, Belgii, mladí surrealisté ve Francii, již se tak odlišují od starší generace francouzských surrealistů, která po válce „ustupovala z levicových pozic“ (ibid.: 21), umělci v Dánsku nebo i Ra z Čech, jež se stala také „součástí revoluční avantgardy“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 55). Pořádají společné akce, výstavy nebo kongres revolučních surrealistů v říjnu 1947 v Bruselu, avšak už tehdy „byly jejich aktivity kritizovány francouzským komunistickým tiskem, pro nějž byl experimentální charakter práce revolučních surrealistů nepřijatelný“ (Šmejkal: „Ra panorama“; in: idem 1988: 22). Postupně se začne ukazovat, že komunistická strana nebude mít pochopení ať už pro avantgardní, nebo jakékoli svobodné umění. Surrealismus se opět stane oficiálně nechtěným, nesmyslným a zakázaným uměním a ideály o spojení mezi moderním uměním a politikou se rozplynou; hořce komentuje kterýkoli náznak družby s komunismem Zdeněk Lorenc: „rdící se historická řiť / jako známka o československo-sovětském přátelství“ (Lorenc 2000: 26).

Jestliže jsme se dotkli některých ústředních témat, motivů, kterých surrealismus užívá (v souvislosti se starším surrealisty, ale také raisty), je třeba věnovat větší pozornost i další podstatné složce surrealismu, tedy fundamentální roli svobody v tomto uměleckém směru. Surrealismus již od svých počátků vyniká touhou po svobodě, nezávanosti a uvolnění, po „osvobození obrazotvornosti z pout rozumu a společenských norem“ (Tippnerová 2014: 141). Pro všechny starší i mladší surrealistické⁴⁶ umělce je tento rys surrealismu, popřípadě umění celkově, klíčový, protože znamená svobodu nejen pro umělce, ale zároveň i pro recipienta, např. Josef Istler považuje za cenné, že „každý si tam může najít, co chce“ (Istler: „Bez účesu“; in: Šmejkal 1988: 76). Kromě oproštění se od rozumu a jeho svazující kontroly, od pravidel, požaduje surrealismus volnost v tématu a jazyku, již Teige naléhá, aby moderní umění, poezie, bylo „osvobozeno z pout gramatiky“ (Tippnerová 2014: 151). Surrealismus tedy představuje „antitradicionalismus“, a nepochybně i „odpor vůči autoritativnímu systému“ (Čolaková 1999: 10). Právě proto se stane nesmírně atraktivním pro mladé umělce žijící v době nacistické okupace a světové války – raista Tikal uvádí, že k surrealismu ho přivedly události světové politiky a války (Tikal: „Chvilé s Václavem Tikalem“; in: Šmejkal 1988: 79). Surrealismus tedy tvoří klíčové východisko pro Ra,

⁴⁶ Jistě ale i nesurrealistické umělce.

neboť znamená „dobrodružství svobody uprostřed spoutaného, zotročeného světa“⁴⁷ (Šmejkal: „Ra panorama“; in: idem 1988: 9), je pro ně opakem fašismu, dogmat a totalitárního umění, rovněž imunitou. Přestože ztělesňuje nebezpečí a velké riziko, musí ho tvořit, protože se vzpírá nesvobodě, Lorenc hovoří o *Roztrhaných panenkách* takto: „[Byla to] sabotážní akce svého druhu v oblasti kultury, [...] podařilo se nám tasit na tuto dobu svou zbraň“⁴⁸ (Lorenc: „Na oknech jsou klapky“; in: Šmejkal 1988: 62), v předmluvě ke sborníku *A zatím co válka zazní toto*: „[D]okázali [jsme] tak životaschopnost tohoto umění, [...] žhoucí a revoluční touhy po svobodě“ (in Bauer 2011–2012: 107). Jako u starší generace se surrealismus rodí jako reakce na něco, tak i umění Ra vzniká jako odpověď na okolní svět, ale i vnitřní otázky.

Již několikrát byly zmíněny specifické techniky⁴⁹ a metody surrealismu. Surrealisté jimi provokují předchozí tradice, podněcují jimi své představy, vytvářejí „novou“ realitu, ale také tak odhalují opomíjené aspekty života (věnují pozornost zejména jevům všedním). Výrazně pracují s překvapením, šokem čtenáře, pozorovatele, posluchače (a to spojováním protichůdných myšlenek, konceptů, dotýkáním se řady společenských tabu), inovují pomocí principu náhody, také prostřednictvím nejrůznějších her. Surrealismus jakož i jiné avantgardní směry tvoří koláže, montáže, fotomontáže, frotáže, dekalky, při kterých se kombinují nejrůznější materiály (výtvarné, literární, umělecké, neumělecké), různé druhy postupů a technik – ať už jsou to např. koláže Maxe Ernsta, Karla Teigeho, nebo raistů (např. gratáž), tyto práce stírají jasné hranice mezi materiály, mezi jednotlivými druhy umění, vytrvale se snaží o interdisciplinaritu⁵⁰, boří pevné a zažité definice žánrů nebo umění vůbec⁵¹. V jejich dílech se neumělecké předměty či náměty najednou stávají uměleckými, v rozhovorech Ludvík Kundera uvádí: „Trvale mě bavilo dolovat poezii ze zcela nebásnických textů: z novin, reklam nebo vědeckých knih“ (Hoblík 1993: 10). Velmi důležitým objevem – neboť jím Ra

⁴⁷ Např. Kunderovy básně vznikající během totálního nasazení ve Špandavě v tamějším lágru, ve kterém denně prožíval strach z náletů a bombardování, jsou současně výrazem svobody a výsledkem nesvobody.

⁴⁸ Protest a vzpoura reprezentují sukus Lorencovy tvorby. Revoltuje vůči čemukoli věznicímu, manipulujícímu, násilnému, ale usiluje i o revoltu v poznávání (Bauer: „Surrealismus ve stínu romantismu“; in: Lorenc 2000: 14).

⁴⁹ Mezi nejznámější nebo nejčastěji zmiňované patří psychický automatismus, automatický záznam podvědomí.

⁵⁰ Příkladem toho je právě Skupina Ra, která představuje symbiózu literátů a výtvarníků.

⁵¹ Boření a rušení nejrůznějších hranic v umění se objevuje také výrazně v tvorbě Jiřího Koláře (viz jeho slepecké, destruované, rouškové básně, zvukové koláže, apod.).

obohacuje umění – je fokalk Miloše Korečka, jenž vzniká jakoby náhodou⁵² na rozhraní let 1943 a 1944, jak uvádí sám Koreček; jedná se „o otisk s použitím fotografického procesu, nebo světelný otisk, ale bez fotoaparátu. Fotografická deska se normálně exponuje, vyvolá [...], ustálí, vypere, ale neusuší. Místo toho se zahřeje tak, aby se emulze roztekla a původní obraz se maximálně zdeformoval“ (Koreček: „Tři poznámky na okraj“; in: Šmejkal 1988: 82). Ostatně i jiní evropští mladí surrealisté experimentují s metodami; Kundera hovoří ve svých pamětech o některých rumunských pokusech:

Luca vymyslel techniku kubomanie: rozstříhal staré rytiny nebo nové fotografie na přesné čtverce, které pak šachovnicovitě řadil podle ‚zákona náhody‘. Nejednou vycházely obdivuhodné věci. [...] Trost vynášel techniku vaporizace – řídicím prvkem tu nebyla ruka, nýbrž dech: rozfoukával různými směry tušové kaňky, takže vznikaly ježaté, rozsochaté fantomky. (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 52)

Zároveň užíváním uvedených technik docilují jak raisté, tak ostatní surrealisté podstatného bodu avantgardního programu, tedy propojení umění a života (všimají si všeho, co je obklopuje). Nové a rozličné způsoby práce ale také působí na vícero recipientových smyslů, kombinací myšlenek či materiálů vytváří komplexní obraz světa, ve kterém nejsou jednoznačně definované hranice, dávají prostor recipientově imaginaci, kreativité, též svobodě, jak dílo interpretovat, otevírají se subjektivnosti, protože jejich díla jsou mnohoznačná, a recipient se dokonce podílí na jejich významu, který není dílu předem daný⁵³.

Ra tedy zřetelně vychází ze surrealistického zázemí světové i české předchozí generace. Jejich afinita se projevuje v napojení na dadaismus či romantismus, v tématech erotiky, hry, humoru, politických ideách, pojmání snu a svobody v jejich umění nebo v objevování a používání nových uměleckých technik. Očividně raisty podobně jako starší surrealisty oslovuje touha experimentovat a inovovat (a to na úrovni jazyka, výtvarných a fotografických postupů či myšlenek), obě generace vyjadřují svým surrealismem revoltu, provokaci, výsměch a zároveň distanci. Surrealismus nutí mladé

⁵² „Zdá se, že metoda dokonale vyhovuje hledání autorů Skupiny Ra: je zde přítomen princip náhody, jak je u surrealismu žádoucí, a zároveň pracuje se [...] zaměřením“ (Bauer: „Fragmenty horizontu“; in: idem 2011–2012: 32). Nadto fokalk pracuje s destrukcí, deformací, která je důležitým tématem pro raisty. Kromě Miloše Korečka využívají vynalezenou metody i ostatní členové skupiny, např. Josef Istler.

⁵³ Tippnerová poznamenává, že v přiznání se k subjektivnosti surrealismu a subjektivnosti umění celkově spočívá jeho objektivita (Tippnerová 2014: 120).

umělce ke konfrontaci svých postojů (uměleckých, společenských, politických i lidských). Tvorba Ra ale rovněž propůjčuje surrealismu specifickou podobu a existencionální náhled na něj, a to opět právě v tématech erotiky, snu, svobody a útlaku, motivech těla a ženy, jimiž právě vyjadřují pocity strachu a úzkosti.

2.2 Osobitost raistů

Zmínění principů surrealismu a jak s nimi pracují starší, mladší, francouzští či čeští surrealisté naznačuje tedy i odlišnosti mezi Ra a uvedenými umělci, jež mají svá opodstatnění. Francouzský i český surrealismus literáty, výtvarníky a fotografy po válce ustavené Skupiny Ra bezpochyby inspiruje a je pro ně důležitým východiskem, ale jejich umění je nutně jiné a osobité vlivem dějinné situace a dobových událostí. Válka a fašismus mění český surrealismus; tíživá, ohrožující a stravující atmosféra se projeví jak v tematice, tak v oblasti jazyka. Úzkost, bolest, válka a smrt provází raistické obrazy i básnické sbírky: „Smrt neustále zvoní / mezi hvězdami“ (Kundera 1994: 74), „válka znovu řadí ubité symboly k cestě popraviště“ (ibid.: 85), „slunce nepadá / a výstřely houstnou“ (ibid.: 107). Viditelně Ra zaujímá rozdílné stanovisko k surrealismu, přistupuje k němu s jinou motivací, s jinými pohnutkami: „[Surrealismus] se ukázal být jedním z nejshodnějších prostředků k vyjádření hrůz, hlubokých traumat, které do lidských životů vnášela válka“ (Šmejkal: „Ra panorama“; in: idem 1988: 10). Surrealismus se stane zrcadlem odrážející šílenství a fantasknost, něčím, co je schopno vyjádřit zběsilost a „všechnu hrůzu té doby“ (Tikal: „Chvilé s Václavem Tikalem“; in: Šmejkal 1988: 79). Zároveň surrealismus nejen reflektuje, ale také uvolňuje; z daných skutečností vyplývá, že mladí umělci tvoří z vnitřního přetlaku a vnitřní potřeby, jejímž katalyzátorem je surrealismus.

Dále se raisté výrazně liší již mnohokrát vzpomínanou nedůvěrou v psychický automatismus: „Během vývoje jsme došli nejen k omezení automatismu, ale dokonce k jeho popření, jdouce tak opačnou cestou“ (Kundera a kol.: „Skupina Ra“; in: Šmejkal 1988: 126). Danou nespokojenost komentuje i Zdeněk Lorenc: „Stávalo se mi často v posledních dnech, že když jsem napsal nějaký text, přesně řečeno nějakou báseň, byl jsem jí nespokojen“ (Lorenc 2008: 50). Neosurrealisté zdůrazňují tvůrčí úsilí, ovšem neodmítají náhodu, její hravost a magičnost (např. všichni jsou fascinováni Korečkovým fokalkem), nepopírají zároveň ale možnost proměny, nebo dokonce negaci

původní myšlenky či prvotního impulsu při tvorbě díla. Také nesouhlasí s názorem Teigeho, že „surrealismus dovoluje vyjádření tzv. ‚bezrukým Raffaelům‘“ (Zykmund 1966: 186) a že kvality uměleckého díla jsou nedůležité. Během války i po válce jde Ra především o svobodu, a to v kterékoli oblasti, nevnímá surrealismus jako dogma, ale jako otevřenost a volnost. Proto na rozdíl od starší generace, jež byla velmi autoritativní a rovněž uzavřená, nepřijímá strohý diktát myšlení, chce vědomě pracovat s jazykem, otevírat se opět novým věcem, dalším možným zdrojům inspirace, a dokonce překračovat hranice samotného surrealismu. Metodu automatismu tedy vnímají nanejvýše jako „podnět ke vzniku díla“ (Zykmund 1966: 186), jeho projevy nepovažují za hotová a přísně uzavřená umělecká díla. Navíc si uvědomují zásadní rozpor mezi požadovaným automatismem a „zřejmou chtěností a racionálností symbolů“ (ibid.: 186) v obrazech starších surrealistů, neboť ti používají surrealistické symboliky „nikoli jako něčeho, co relativně samovolně vyplývá z principů automatismu a může být tak a posteriori takto interpretováno, ale bezmála jako ilustrace k psychoanalytickým popularizačním učebnicím, tedy záměrně“ (ibid.: 186). Poukazují na potenciální hranou nezáměrnost. Kritikou automatismu a s tím souvisejících vyjadřovacích prostředků či surrealistických symbolů otevřeně vyzdvihují pro ně důležitou dialektičnost, tedy jednotu významů a současně výrazné proměny počátečního podnětu během tvůrčího procesu v jejich umělecké praxi.

Podstatné jsou pro Ra i kontakty s rozličnými zahraničními umělci. Zpočátku jsou raisté výrazně ovlivněny texty i výtvarnými a fotografickými pracemi starších francouzských surrealistů⁵⁴ nebo jiných avantgardních umělců (viz Lorencovy překlady Tzary, Péreta, Soupaulta, Tikalovo nadšení obrazy Dalího, Reichmannova inspirace Kleem, Dixem, Groszem, Loosem, apod.). Po válce se s některými z nich dokonce osobně setkávají, kupř. Zdeněk Lorenc s Tzarou, při příležitosti výstavy v Paříži v roce 1946 se Ludvík Kundera a Václav Tikal seznamují s Hansem Arpem a Francisem Picabiou⁵⁵ (při setkání Picabia vypráví Kunderovi nejen historky z mládí, ale daruje mu také dada knížky *Ježíš Kristus hochštaplerem* a *Ucha eunuchu*, letáky nebo časopisy, jež jsou pro Kunderu velkým zdrojem podnětů k jeho vlastnímu tvoření). V poválečných letech se ale stýkají především se současnou mladou evropskou

⁵⁴ Ovšem např. v Kunderově díle je spíše patrný vliv německého umění, viz níže.

⁵⁵ Některé Picabiovy básně jsou následně otištěny v brněnském *Bloku*, konkrétně *Vzpomínka* v překladu Zdeňka Lorence: „Jako milostné očekávání / měsíc ulehl do moře / jed v mém mozku mi řekl / Co žádáš? / Pomalu hodina po hodině / Moje štěstí / zachycuje se na perech štěstí / Tvé oči jsou strašlivé“ (Picabia 1946: 43) nebo *Baccara* v druhém čísle druhého ročníku stejného periodika.

avantgardou. Právě díky možnosti zúčastnit se cesty do Paříže poznávají Kundera a Tikal pofrancouzštělého Američana, malíře Henriho Goetze, jenž za okupace spolu s Christianem Dotremontem a Raoulem Ubacem vytvořil surrealistickou skupinu a stejnojmennou publikaci *La Main á plume*, a jeho choť holandského původu Christine Boumeesterovou, autorku pozoruhodných abstraktních kreseb, akvarelů a technik (např. uplatňuje techniku leptání). S oběma si pak raisté hojně korespondují, vyměňují si navzájem své věci a kontakty – v prvním ročníku *Bloku* se objeví jejich věci jako Goetzova *Neobratnost v boji* (1945) a *Kresba* (1943) od Boumeesterové (na stejných stránkách jsou i malby Francise Botta a Jacquese Herolda). Goetz dokonce sestaví z Kunderových „textů – aniž znal jediné slovo česky – jen na základě zvukově libých vztahů“ báseň, jež zní: „V pavučiny sláma peří / Tolik míhej a bažiny / Ptáci do bažin / Zvolna lesy se voda / Zvolna domy se voda / Zvolna pyl / Ryla jejich kam stíny / Léto pozvolna dále / A vjedeme mizela / Dopoví cest“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 50). Goetz s manželkou upozorní raisty na dva mladé básníci kritiky, dvojici Renne a Serbanne, a na pařížské výstavě je seznamují rovněž s pofrancouzštělým Němcem Francisem Bottem, malířem, autorem abstraktních maleb, ve kterých kombinuje geometrické a nepravidelné tvary, jež připomínají trhliny, někdy jakési snímky země z letecké perspektivy a jež také nápadně ukazují zalíbení v různých odstínech modré, dále tvůrcem akvarelů, plastik a objektů. Bott je ochotně provádí po ateliérech dalších ve Francii žijících malířů, představuje je např. Césarů Domelovi, jenž se nechal výrazně ovlivnit kubismem (jeho díla experimentují s fotomontáží, s výstřižky z letáků, novin a jsou plny geometrických a harmonizujících tvarů) a jenž užívá v „kompozicích rozličného a vzácného materiálu, jako jsou např. tepaná měď, plexiglass, sklo, chrom, nikl, sametové látky, a to různým způsobem“ (Renne – Serbanne 1947: 259), a dalším abstraktním umělcům, kupř. Hansi Hartungovi, Gérardu Schneiderovi nebo Henrimu Nouveauovi. Toho roku v Paříži se díky Bottovi střetávají ještě s okruhem jeho přátel, Raoulem Ubacem, surrealistickým malířem, sochařem, rytcem a také tvůrcem kamenotisků, jenž před válkou přispíval do časopisu *Minotaure*, se sochařem a malířem Jacquesem Héroldem, který se stal součástí Bretonovy surrealistické skupiny (jeho výtvarná díla reprezentují zajímavé koláže skládající lidská těla, lidské hlavy s trupy zvířecími, s rostlinami apod.), Francisem Bouvetem, básníkem a esejistou Yvesem Bonnefoyem a také Yvesem Battisimim. Záslouhou těchto setkání získávají raisté četné mezinárodní publikace z dob okupace: „Od té doby chovám v knihovně jako vzácnosti třeba sborník ze srpna 1943 *Le surréalisme encore et toujours*

nebo volné listy členů skupiny La Main á plume“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 49–50) a mohou sledovat podobnosti mezi svou a jejich tvorbou: „Obrážel se v nich stejný proces, jímž jsme procházeli i my v protektorátu“ (ibid.: 49). Později se s raisty spřátelí také dánští umělci, např. malíř a teoretik Asger Jorn⁵⁶ nebo Steen Colding. Podobně jako Francouzi, tak i Dáni seznámí mladé české neosurrealisty se svou tvorbou, severským enfant terrible vznikajícím za nacistické okupace (posílají jim věci Jornova bratra Nashe, dále věci Billeho, Alfetové, Heerupa nebo Pedersena, časopis *Hellhesten* nebo knihu básníka Ole Sarviga). V čísle *Bloku*, jež konfrontuje českou a internacionální tvorbu, vychází stať o dánské lyrice, ve které autor Frederiksen uvádí stěžejní jména dánské starší i mladší lyrické poezie jako Tom Kristensen, Jens Schade nebo Grethe Heltbergová. Na oplátku vychází v surrealistické antologii z dánského Aarhusu díla většiny členů Ra. Raistům chodí od nových přátel z Francie, z Belgie, Holandska či Dánska dopisy, katalogy, fotografie a knihy, práce těchto zahraničních umělců pak otiskují v *Bloku*, *Mladých arších* nebo *Kvartu*. České časopisy, očividně především *Blok*, se stanou „vítanou filiálkou zprostředkující rychlý a spolehlivý styk mezi umělci celého světa“ (ibid.: 50). O něco později se raisté dostávají do kontaktu s rumunskými surrealisty: „V létě 1946 jsem měl jednoho rána v rukou dopis nezvyklé úpravy: krasopisně bělobou napsaný text na černé škaretce, v záhlaví nalepený výřez jedné z krásných rytin z verneovky Dvacet tisíc mil pod mořem. Podepsán Gherasim Luca“ (Kundera 1993: 96). Dolfi Trost, jenž používá automatické psaní a jenž v kooperaci s básníkem a teoretikem Lucou vydá *Dialektiku dialektik*, básník Gellu Naum, malíř a iniciátor časopisu *Alge* ve 30. letech, Paul Păun a Virgil Teodorescu spolu s Lucou navrhují Ra spolupráci. Rumunská skupina vzniká v prvních letech války a výrazně experimentuje – Rumuni kolektivně píší, pohrávají si s technikami, s malbou poslepu, praktikují kubomanií, vaporizaci, koláže apod. Posílají raistům také anketní otázky, jakýsi pokus o živý dialog o surrealismu a umění. Tato zahraniční součinnost však končí velmi záhy rokem 1947, kdy ustane aktivita rumunské skupiny. Roku 1947 odjíždí Kundera s Bohdanem Lacinou na výstavu do Švýcarska, kde opět „poznali mnoho pozoruhodných lidí, z nichž se pak někteří objevili v *Bloku*

⁵⁶ Jorn je „zakladatel dánské ‚abstraktně-surrealistické skupiny‘, která se utvořila za války a shromáždila velký počet skandinávských malířů, navazujících na Joana Miró a Paula Klee a chtějících ‚automatismus vise‘ nahradit ‚automatismem tvoření‘“. Jornovy obrazy „tíhnou k primitivistickým útvarům (lidové masky, schemata zvířat a rostlin), někdy napolo folkloristickým“ (Renne – Serbanne 1947: 29).

(Max Bill⁵⁷, Hans Erni, Walter J. Moeschlin, Walter Bodmer ...)“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 54) a později se realizovala výstava celé Skupiny Ra v Budapešti. Dále prostřednictvím Viléma Reichmanna naváže Ra spolupráci s rakouskou revuí *Plan* a „na základě toho spojení vznik[ne] třetí číslo druhého ročníku věnované českému umění“ (Zykmund 1966: 189). Mimo jiné se raisté dostanou do užšího kontaktu se slovenskými nadsurrealisty, básníky a překladateli Michalem Považanem, Štefanem Žárym, Vladimírem Reiselem, Pavlem Bunčákem, Jánem Brezinou, Júliem Lenkem, Jánem Rakem⁵⁸, jejichž poezie plnila v době války a okupace „odbojovou, protinacistickou funkci“ (ibid.: 54) a jejichž překlady se věnují často avantgardnímu umění (Bunčák překládá kupř. Éluarda, Apollinaira), a výtvarníkem Ladislavem Gudernou⁵⁹, jehož malířská díla vnímají raisté jako obzvláště povedená. Kundera má k dispozici všechny sbírky slovenských přátel, píše o některých z nich referáty do *Mladé fronty* nebo *Rovnosti* nebo esej o jejich tvorbě do *Listů* Chalupeckého, a také uvádí, že společně prožívají nejen poklidné výstavy, ale i jiné akce:

Styky [...] houstly, jednou večer měl kdosi bláznivý nápad jet do Budmeric, vyklubala se z toho věru divá noc, malíř Viliam Chmel, bývalý partyzán, střílel revolverem na měsíc a pak vášnivě soutěžil ve hře na fujaru s prozaickým bardem, jehož jméno jsem zapomněl. Diskuse byly vášnivé, až křesla praskala, Považan se ráno koupal v kašně – a kolem šel lid do práce. (Hoblík 1993: 22)

Ke spolupráci vyzývají raisty také revoluční surrealisté Noël Arnaud a Christian Dotremont, kteří je pozvou na Mezinárodní kongres revolučních surrealistů v Bruselu (na němž je ustanoven výbor, mezi jehož členy patří Zdeněk Lorenc za Ra). Později však po rozpuštění francouzské skupiny vzniká již výše zmíněné mezinárodní centrum Cobra. V posledních číslech *Bloku* jsou tedy otištěny texty Dotremonta (v překladu Zdeňka Lorence vychází jeho článek *Moje čtvrt*), Jorna (ve stati *Realismus ve švédském lidovém umění* rozebírá historii a situaci lidového umění, a zřejmě díky jeho spolupráci je celé první číslo třetího ročníku *Bloku* věnováno právě tomuto umění) a rovněž Cobry.

⁵⁷ Jmenovitě jeho články *Je fotografie uměním?*, *O výstavnictví* a *O dnešních uměleckých výstavách*.

⁵⁸ V *Bloku* v druhém ročníku a sedmém čísle je otištěna poezie některých zmíněných slovenských umělců – *Demänovská jeskyňa* Breziny, *Pri odlete vtákov* Lenka nebo Rakův *Prelud*. V pátém ročníku *Kvartu* vychází Fabryho *Na väčšiu slávu země*, *Strieborny vietor* Raka či *Postilión* Žáryho.

⁵⁹ Guderna se jako Lacina účastní výstavy ve švýcarském Lucernu v roce 1947. S Kunderou si dopisují a udržují přátelství a kontakt v 50. a 60. letech a i po Gudernově emigraci, přestože se „hned prvý večer [jejich] setkání pobili a teklo i krapet krve“ (Hoblík 1993: 22), jak vzpomíná Kundera.

Osobitost raistů se tudíž odráží především v dobovém kontextu jejich tvorby, historické události tvarují jejich díla, neboť mění i jejich vlastní životy. Surrealistická témata nabývají existenciálního rozměru a bizarní surrealistická řeč se stane vhodným prostředkem pro vylíčení skutečnosti a pro vyjádření postojů raistů. Umění funguje jako výpověď, dokument, ventil, jelikož tvoří „z vnitřního přetlaku“ (Hoblík 1993). Svéráz raistů se dále jasně ukazuje v jejich kritice psychického automatismu a důrazu na vědomou a tvůrčí práci. Nadto se však výrazně odlišují od starších surrealistů spoluprací s generačně rozdílnou zahraniční uměleckou avantgardou, dostávají se do kontaktu především s mladším uměním v Evropě. Tato osobitost upozorňuje i na neuvěřitelný přínos Ra, členové skupiny jsou schopni nejen udržet krok s tehdejšími aktuálními evropským uměním, ale rovněž zprostředkovávají českému recipientovi obrovské množství zahraničních děl. Tento přínos lze pozorovat zejména v rámci činnosti *Bloku*, kromě literatury a výtvarných prací se zabývají jednotlivá čísla filmem, tancem, televizí, rozhlasem, divadlem, fotografií. Po vynucené několikaleté odmlce *Blok* či jiná periodika s pomocí raistů významně přispívá ke konfrontaci českých a mezinárodních děl nejrůznějších typů. Kontakty a činnost Ra poukazují na podobnosti v dílech většiny mladých evropských avantgardních umělců za okupace a války a paralely ve vývoji jejich vyjádření a současně mapují dříve jim neznámá či nepřístupná díla a zaplňují jakási prázdná místa v umění.

3. RAISTICKÁ TVORBA LUDVÍKA KUNDERY

Ludvík Kundera sehrál ve Skupině Ra velmi důležitou roli. Jako literát obohacuje sborníky poezí i prózou, věnuje se překladům, jež opatřuje svými doslovy, úvahami nebo rozbohem daných textů, dále psaní esejů, rovněž redakční činnosti a okrajově se pokusí i o výtvarné vyjádření. Zabývá se kunsthistorií, ediční činností (kupř. se stane editorem díla Františka Halase, sestavuje výbor Demlových *Šlépějí*) a později dramatem. Velmi výrazně také napomůže k sepsání informací o historii Skupiny Ra a jejich jednotlivých členech (viz jeho mnohokrát citované *Ra memoáry*, *Řečiště* či *Zlomky L. K.* nebo spolupráce s literárními historiky, již se snažili zachytit fungování Skupiny Ra a vzpomínky na ní). Kunderova tvorba a aktivita ve skupině tedy představuje jeden z neodmyslitelných lístků „osmiplátkov[ého] květ[u]“ Ra (Lorenc: „Na oknech jsou klapky“; in: Šmejkal 1988: 61), a zároveň i specifický hlas mladých neosurrealistů. Proto bude následující část práce věnovat pozornost zdrojům inspirace pro Kunderu, rozboru témat, motivů v jeho dílech, která vznikala v době formování a existence Ra, jejich interpretaci a kontextu, popřípadě souznění či rozdíly s tvorbou ostatních raistů.

3.1 Možnosti literární inspirace a vlivů pro Kunderu

Na rozdíl od Zdeňka Lorence, jenž se zajímá zejména o francouzskou literaturu, kterou pak také následně překládá, kupř. Tzarova *Aproximativního člověka*, kterého získal od Karla Teigehe, dále texty Soupaulta či Péreta, inklinuje Kundera spíše k německy psanému umění. Ovládal perfektně němčinu (jeho matka pocházela z rakouskouherské rodiny), studoval germanistiku spolu s bohemistikou na Filozofické fakultě v Praze a pak v Brně, četl a překládal mnohé německé a rakouské spisovatele – Hanse Arpa, Christiana Morgensterna, Alfreda Kubina, Georga Trakla, ale také Brechta, jehož tvorbou se celoživotně zabýval, dále Kafku⁶⁰, Rilkeho, Schwitterse a další. Vliv

⁶⁰ Kundera překládal ukázky z Kafkova díla, úryvky z jeho deníku nebo próz, konkrétně byl v poválečné době „jeho nejdůležitějším překladem *Ortel*, jenž byl publikován v *Kvartu* v září 1947“ (Bauer: „Fragmenty horizontu“; in: idem 2011–2012: 47). Jako jiné Kafkovy povídky provází *Ortel* ponurost, neveselost, nejasnost a nerozum, stejně tak také anonymita, bezejmennost (viz nikdy nepojmenovaný Jiřího přítel z Petrohradu), disharmonie a komplikovanost vztahů (konkrétně mezi Jiřím a jeho otcem), jež

germánské literatury se tak znatelně projevuje i v Kunderově poetice, jeho vyjádření tíhne k dada, expresi a jejich propojení se surrealismem. Někteří německy píšící přispěli k osobitému Kunderovu stylu, jejich věci zřejmě na Kunderu silně působily, a lze je tedy vnímat jako stěžejní zdroje inspirace pro jeho tvorbu v době raistických let (o některých z nich sám Kundera hovoří jako o důležitých literárních objevech).

Kunderovu tvorbu poznamenává dílo dadaisty, surrealisty, zakladatele skupiny Abstraction-Création Hanse Arpa, který se ve svých pracích soustředí na formu, její prostotu, přírodní tvary, harmonii či metamorfózu ženského těla. Jak již bylo zmíněno jakousi „surrealistickou“ náhodou se setkávají na výstavě v Paříži v roce 1946, po které pak společně diskutují a po návratu do Čech také korespondují, avšak „písemný kontakt je v první půli 50. let násilně přerušen“ (Kundera 1993: 11), poté už se nikdy neviděli. Ovšem už daleko dříve, ještě před osobním setkáním, se Kundera dostává k Arpovu textu *Gedichte: Weisst du schwarz du. Fünf Klebebilder von Max Ernst* (1930), o němž říká: „Ta poezie mě fascinovala“ (Kundera 1993: 9); sbírku velmi rychle přeloží, pojmenuje ji *Černé býlí*⁶¹, každý strojepis získá do čela „původní kresbu Josefa Istlera“ (ibid.: 9) a spolu s jeho překlady Morgensterna vychází v černých tiscích. Text promlouvá v dadaistických nelogičnostech: „vyprázdni se voda“ (Arp: „Černé býlí“; in: Bauer 2011–2012: 607), „cylindrům je vrozen bůh / z uší hvězd padají ateistické růže“ (ibid.: 613), je plný navzájem se popírajících veršů. Řádkami plují obludná dvojpohlavní a trojohlavní těla, jež jsou asymetrická a deformovaná: „nahore velká a rozpuklá jako světadíl / dole malá a masitá jako nadtrpaslík / mají na sobě kouřící mozolnaté košile“ (ibid.: 609). Arp také pozoruhodně pracuje s počty, jednotlivé básně jsou očíslovány a řádky překypují čísly: „čtyři roční doby / a sedm týdenních dnů / šestistopé jamby / stlouká všechno dohromady / a ono to souhlasí a vychází jedna“ (ibid.: 614). Spíše než srozumitelné počítání se zde ale projevuje absurdní, nesmyslná matematika podobná patafyzice Alfreda Jarryho nebo Duchampově novému způsobu měření v jeho *3 Stoppages Étalon*. Provokující je rovněž permanentní pohyb, který ovšem nikam nevede, který nepůsobí žádný pokrok; po všech akcích objekty setrvávají na místě: „střed zůstává stát“ (ibid.: 607), k ničemu nedochází, nic se nemění: „dva

nejdou čtenáři zcela objasněny, šílenost, nebo jen zdánlivá pomatenost (viz chování otce Jiřího). Nepochopitelný závěr (kletba a zároveň ortel nad Jiřím), předpověděná a ihned vyplněná smrt, podtrhuje téma nevyhnutelnosti, osudovosti, ovšem též i iracionality a nepochopitelnosti (podobně absurdita, iracionálnost, šílenost figurují v tvorbě i denní realitě mladých neosurrealistů, včetně Kundery).

⁶¹ Verše: „je-li toto zde / je-li ono onde“ (Arp: „Černé býlí“; in: Bauer 2011–2012: 607) dají také základ pro vznik pozdější Kunderovy sbírky *Onde* (2008).

ptáky ubere / dva ptáky přidá“ (ibid.: 611), nesmyslné příkazy k pohybu se vylučují: „jdi nahoru a vrážej dolů / jdi dolů a vrážej nahoru / jdi dopředu a vrážej dozadu / jdi dozadu a vrážej nahoru“ (ibid.: 617). Arpovské dada se vysmívá a zesměšňuje, „prokresluje úšklebky do vzduchu“ (ibid.: 611), k čemuž přispívají i motivy šaška a osla. Nonsensy v *Černém býlí* nejsou jen hrou, ale také zrcadlem daleko většího nonsensu světa a civilizace. Obdobu můžeme spatřit v Kunderových *Básních vytažených z klobouku* (1942).

Dalším zdrojem inspirace a vlivu je Christian Morgenstern, německý literát a překladatel, jenž svou tvorbou předjímá řadu moderních směrů, dada, expresionismus, surrealismus (jež představují stěžejní body v Kunderově umělecké práci). Kundera se zajímá o Morgensternovy básně⁶², neboť experimentují s veršem, rýmem, především pak s jazykem celkově a se samotnou podstatou lidské řeči a jejím smyslem, či naopak nonsensem; viz jeho báseň *Jak si šibeniční dítě zapamatuje názvy měsíců*, ve kterých si dítě pomáhá při výčtu kalendářních měsíců názvy zvířat (zajímavé, vtipné a vynalézavé je např. pojmenování měsíce prosince, jež Kundera překládá jako prasinec). Morgenstern pracuje se humorem, groteskou, absurdnem a parodií a propojuje je s tématem komunikace a řeči. Kundera zprostředkovává české literatuře kupř. Morgensternovu báseň *Trychtýře*, která zaujme svou grafickou stránkou, protože napodobuje tvar trychtýře:

Dva trychtýře jdou nocí tmou.

Tělesnou jejich úžinou

protéká měsíc

neustále

na jejich

cestu

a t.

d.

(in: Bauer 2011–2012: 622)

Báseň se vyznačuje krátkostí, odlehčeností (viz závěrečné atd.), žertem (středem jsou dva trychtýře, jež si vyrazily do lesa), hrou (úžina jako jedno ze slov básně se projeví i v grafickém zúžení na konci textu pro vystižení tvaru trychtýře, pozoruhodně má ale také

⁶² Kundera přeloží např. jeho sbírku *Palmström*.

shodný kořen se slovem úzkost), zároveň se propojuje s tmou, nocí a tělesností, které už mohou protikladně nastínit spíše vážnost než hravost. Předmět trychtýře a verš: „protéká měsíc“ (ibid.: 622) naznačuje motiv tekutosti, jež může asociovat rychlost, rovněž ovšem nezachytitelnost či nepostižitelnost, může souviset s pomíjivostí věcí, s nestabilitou, metaforickou „tekutostí“ jazyka. Tekutost se také vyskytuje v Kunderových verších, viz „tekutá tvář“ (Kundera 1994: 108) v *Rýze smrti*, „dny hučí / tekutými těly“ (Kundera 1994: 134) ve *Fragmentu fragmentů* nebo „krev jež vytékala / byla bílá“ (ibid.: 118) ve *Výhruzném kompasu*. Ukazuje se, že nejen groteska a specifický druh humoru Morgensterna se zdatně otiskuje do Kunderových prací.

K dalším osobnostem, jež musí být v této souvislosti zmíněny, patří rakouský básník Georg Trakl. Kundera překládá jeho texty, např. zprostředkuje české literatuře Traklovy *Básně* v roce 1965 a později ještě sbírku *Šebestián ve snu* v roce 1998, zabývá se jimi, a i na něho samotného Traklovy expresionisticky laděné texty působí. Traklův básnický svět provází pesimismus, pochmurnost, melancholie, trýzeň a smrt (jež je trvale přítomná v postavách démonů a andělů, v metaforách spánku, noci nebo přichází v podobě zvířat); viz názvy některých jeho básní *Sen zla*, *Zasmušilost*, *Lidský žal*, *Samotářský podzim*, *Zánik* nebo *Sedmizpěv smrti*. Mimoto ale hrají důležitou roli v jeho poezii žena (v jeho básních se často objevují postavy řeholnic, také sestra, matka apod.) a náboženství. Traklova poetika tragičnosti, pustoty či strachu se projeví i básni *Spánek* právě v překladu Kundery, jež nabízí antalogie Skupiny Ra. Jako mnoho Traklových textů, jež zahlcují vzlyky, skřeky a nejrůznější tísnivé, hrozivé zvuky, i tato báseň se otevírá zběsilým výkřikem, prokletím: „Proklaté temné jedy, bílý spánek!“⁶³ (Trakl: „Spánek“; in: Bauer 2011–2012: 623). Vše je zahaleno temnotou nebo potemnělostí: „tato podivuhodná zahrada / soumračných stromů“ (ibid. 623), „vzlétají bílí ptáci na lemu noci“ (ibid.: 623) a trápením: „chmurný korzár / v solném moři hoře“ (ibid.: 623). Prostor tajemné zahrady je obklopen děsivými hady, pavouky, můrami a netopýry, kteří společně s názvem básně, dvojitým oslovením spánku poukazují na centrální téma smrti a zániku. Záhada uzavírá celou báseň – ptáci letí nad hroutícími se městy z ocele. Traklova exprese, prolínání života a smrti, blízkost zániku jistě výrazně působí na Kunderu, ovšem nejen na něj, v předmluvě k *Básním* se Kundera pokusí o nastínění širšího vlivu Trakla na českou literaturu.

⁶³ Na tomto verši a rovněž u verše „vzlétají bílí ptáci na lemu noci“ (Trakl: „Spánek“; in: Bauer 2011–2012: 623, tučné písmo Z. H.) se také ukazuje, že Trakl dovedně pracuje s barvami a jejich spojením s určitými obrazy, např. se spánkem, smrtí či neštěstím, jak je vidět i v jeho dalších básních.

Kundera se zajímá i o tvorbu Alfreda Kubina, opět rakouského básníka, ale i ilustrátora, jenž se stýká s expresionisty; při zmínce o Kubinovi ve svém *Řečišti* říká úvodem: „Na stopu tohoto rakouského kreslíře mě přivedl Karel Teige. Počátkem roku 1944 [...] mi po komsí (Istlerovi?, po Tikalovi?) poslal Kubinův fantastický román *Die andere Seite. Vzplál jsem nadšením*“ (Kundera 1993: 75–76). V době, kdy se formuje a vzniká Skupina Ra, překládá Kundera Kubinův román a jeho překlad pod názvem *Země snivců*⁶⁴ v češtině vychází v roce 1947. Toto podobenství o zániku a hrůzostrašné vyprávění zajímavě propojuje Evropu s Asií – Snová říše, které vládne Klaus Patera, jenž je nazýván Mistrem, Vládcem, Jeho Excelencí a na jehož žádost do této země přijíždí hlavní postava, leží v Asii, avšak většina obyvatel se přistěhovala z Evropy – žijí tu Němci, Rakušané, Holanďané, Italové, apod.; vypravěč líčí toto záhadné místo takto: „V hrubých rysech se to tu podobalo Střední Evropě, a přece to tu bylo tak jiné“ (Kubin 1997: 40). Jinakost spočívá zejména v šeru, jež obklopuje celý uzavřený a utajený stát: „Ano, bylo tu město, byly tu vesnice, velké usedlosti, [...] ale nebe, které se nad ním klenulo, bylo věčně kalné; nikdy nesvítilo slunce, nikdy nevyšel za noci měsíc, nikdy nevyšly hvězdy“ (Kubin 1997: 40), hlavní město Perla i celá zem tak působí vybledle, šedě, kalně a chmurně, v závěru knihy hrdina dokonce sděluje, že po děsivém pobytu ve Snové říši si bude muset dlouhou dobu zotavovat a zvykat zejména na sluneční světlo. Téma tmy, šera a mlhy dominuje i u dříve zmíněných německých či rakouských autorů, ale také u Kundery, např. ve verších *Bezpodmínečného horizontu* se neustále objevuje noc: „Zda zpívaly jeřáby / udali sklo poprchávající z rozryté noci“ (Kundera 1994: 69), „Budou bloudit ještě půl noci / houštinou nožů“ (ibid.: 73), „Jenom tak MÍJÍ rozkymáčená noc“ (ibid.: 74). Kubinův příběh dále významně naráží na prolínání skutečnosti a klamu, po zabydlení se v zemi si hlavní postava i jeho žena uvědomují: „Kdo vstoupil do Snové říše, ani si v prvním okamžiku příliš nevšiml toho věčně klamného dění. Letnému pohledu se zdálo, že se tu prodává a kupuje tak jako všude jinde. To však bylo jen zdání, směšné zdání“ (Kubin 1998: 48), paradoxně představy se zde stávají realitou: „Konečně i bez peněz to šlo docela dobře. Jenom musil člověk předstírat, že něco dává“ (ibid.: 49). Navíc vše je zahaleno neuvěřitelným tajemstvím a záhadou, často hlavní hrdina při vyprávění pronese větu: „Co se nyní událo, nebude mi nikdy dokonale jasné“ (ibid.: 96), události nelze racionálně vysvětlit

⁶⁴ Kubinova *Země snivců* je často srovnávána s Kafkovým *Zámkem*, neboť mezi nimi mohou být nalezeny určité podobnosti. Kromě *Země snivců* přeloží později Kundera také Kubinovo dílo *Z mého života a z mé dílny*.

(později v příběhu si hrdina všimne, že se lidé z jeho okolí ztrácí a on neví proč) anebo nelze přesně říci, co se stalo. Nadto ještě mu jeho přítel Anton radí: „Máte pravdu. Jsou zde samá tajemství, ale jsou nevysvětlitelná. Kdo je příliš zvědavý, spálí si nejspíš prsty“ (ibid.: 74), z důvodů, jež mu Anton nikdy neobjasní, není záhodno se tajemstvími v říši zabývat. Kubin v jeho díle tak vykresluje touhu rozumově uvažovat a na věci přicházet, zároveň nemožnost toho dosáhnout. Klam, představy a taje jistě souvisí i s tématem snů (jež je rovněž důležité pro Kunderu a Ra), které naznačuje nejen český překlad názvu Kubinova vyprávění. Po setkání s delegátem Snové říše je hrdina nadšen a je pln očekávání a vizí o zemi. Říše je opředena sny a snovostí, je zemí snivců, snového lidu, v níž je snové hlavní město (dokonce název časopisu, pro který bude hrdina pracovat jako ilustrátor, se jmenuje *Snové zrcadlo*). Ukazuje se ale, že snové není synonymum pro báječné, úžasné či vysněné. Už v prvních dnech pobytu ve Snové říši vyplouvají napovrch stinné stránky života v ní – dům, ve kterém bydlí, jim působí hrůzu a úzkost. Denně se manželé střetávají se svárlivou starou ženou, život jim ztrpčuje i další nájemník: „Náš soused – vysloveně noční pták – se pokaždé zmýlil ve dveřích, když zpitý na mol hledal své obydlí. Téměř každou noc jsme se vyděšeně probudili jeho kletbami a boucháním“ nebo neuvěřitelné chování jiných lidí: „Jednou v pět hodin ráno zazvonil u nás zedník s kbelíkem malty a tvrdil s neomylnou jistotou, že má příkaz zazdít v našem bytě okna“ (ibid.: 64). Sny jsou spojeny s běsem; kapitola Zmatení snu popisuje sen hlavní postavy, v níž mlynář s deformovaným tělem, s neustále rostoucím plnovousem, který byl poté, co snědl noviny, raněn mrtvicí a jehož vnitřnosti okamžitě vyhřezly a řítily se vpřed na něj (podobně sny u Kundery a raistů představují děsivé noční můry). Muž i jeho žena už při vstupu do říše cítí strach a smrtelnou tíseň, prožívají konstantně skličující a obavy nahánějící setkání (jeho žena se z úzkostných stavů nezotavuje, její stav se neustále zhoršuje a končí smrtí). Hlavní hrdina později trpí neklidem, podléhá hrůzostrašným zvukům, představám i reálným (či smyšleným?) událostem, jež ho dohánějí na pokraj šílenství. Život ve snové zemi se mění příjezdem Američana, jenž se snaží obyvatele země přimět k uvědomění si, v čem žijí, a k protestům vůči všemocnému Mistru a vládci, zároveň ale i on sám je despota a diktátor jako Patera. Říše se pak rychle řítí ke svému konci. Perlu zachvátí krysy, myši a šváby, postupně ji naprosto ovládnou zvířata, která způsobí, že život pro lidi se stane ve městě nesnesitelný a nemožný. Obyvatele země postihnou řečové a zrakové poruchy, zdi domů se začínají drolit, všude se objevují mrtvolky plné červů, „stvůry obsypané hmyzem, s užranými nosy, [...] s vředy jako pěst“ (ibid.: 157) a hlavního hrdinu

pronásledují bizarní a hororové příhody. Šílenosti se stupňují a vše spěje k zániku (téma konce, smrti a zániku je rovněž společné Kubinovi a Kunderovi). Kubinova *Země snivců* dokonale prolíná skutečnost a zdání, rozum s absurditou a nevysvětlitelností, smrt a život, zachycuje strach, jenž stíhá člověka, šílenost, která hýbe jeho životem. Mnohé z pocitů vyjádřených v Kubinově díle mohly rezonovat s těmi Kunderovými; výrazná exprese, motivy strachu, smrti, destrukce a ničivých okolností poznamenávají i jeho dílo.

Mimo německy mluvících či píšících autorů je třeba ale také zmínit české literáty, kteří ho významně ovlivnili nebo jejichž texty četl, a které se tak staly inspirací pro jeho vlastní poetiku. Nepochybně mezi ně patří Jakub Deml, František Halas a Vítězslav Nezval a ve svých vzpomínkách se rovněž zmiňuje o Kolářovi a jeho dílu *Křestný list*.

Z českých spisovatelů ho tedy výrazně zaujal a podnítil Jakub Deml, český expresionista, někdy označován též jako předchůdce surrealismu (skrze jazyk, motivy či sen) nebo jako protoexistencialista (a to tématem smrti), sám Kundera o Demlovi říká: „Jakuba Demla považuji odedávna za moravského světového básníka“ (Hoblík 1993: 6). Dostal se k němu a jeho textům přes jeho zápisy snů, vytrvale sbíral Demlovy *Šlépěje* (dělal i jejich výbor), dokonce měl pronést řeč na jeho pohřbu. *Šlépěje* (1917–1941) jsou pro Kunderu fascinující z mnoha důvodů. Z hlediska žánru se jedná o jakousi surrealistickou koláž – Deml kombinuje periodikum, prózu, poezii, korespondenci, záznamy snů, polemiku, recenze (hravě tak překračuje literární hranice), jeho *Šlépěje*⁶⁵ jsou navíc nesmírně intertextuální, prezentuje v nich úryvky z Bible, ze svých vlastních textů i z děl jiných autorů (Březiny, Durycha, Weinera, apod.). Češtinu prolíná jazykem německým: „Jakob, die Mutter ist schwer krank.“ Více nepamatuji. Dal mi přečíst lístek. „Mutter gestorben““ (Deml 1998: 23), latinským: „Uvažte laskavě na těchto slovech Kristových: Dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris“ (Deml 1998: 25), někdy francouzským, dále pracuje i s různými stylovými vrstvami jazyka – důslednou spisovnou češtinu mísí s vulgarismy. *Šlépěje* jsou tedy výrazně nejednotné, fragmentární, chaotické (např. v tématech často přeskakuje), Demlův projev je dynamický až „chrlivý“. Vyznačují se nedokončeností a otevřeností. Zároveň také ale velkým důrazem na individuum, na sebe sama, ve *Šlépějích* najdeme mnoho recenzí Demlova díla vybraných Demlem, viz slova F. X. Šaldy z časopisu *Kmen*: „Deml jest nadto pozorná duše, pozorné srdce, básník milosti

⁶⁵ Mnohé z charakteristických znaků Demlových *Šlépějí* jsou jistě typické i pro jeho předchozí práce.

v celém širém smyslu tohoto vzácného slova“ (ibid.: 30), také v nich nalezneme mnoho Demlových pochvalných slov o vlastní osobě: „A on věděl předobře, že by nenalezl takového odborníka, jako jsem já!“ (ibid.: 13), „Za svitu jitřních červánků vidím se, vesel na venek i v sobě, vidím se na zeleném ostrově. [...] Stojím na něm vzpřímen se svým Géníem“ (ibid.: 169). K nosným tématům, která oslovovala Kunderu, patří smích – ten otevírá hned první svazek *Šlépějí*: „Můj úžas, jako vždy, projevil se výbuchem smíchu. Jestli má duše opravdu přebývá v každé části mého těla (a mně se tak skoro zdá!), tož mé tělo a jeho části přebývají v smíchu“ (ibid.: 12); často se však jedná o smích ironický, hořký, někdy hysterický. Klíčové je pro Kunderu nesporně téma snu a nejrůznějších vizí: „Milý pane Richarde Weinere, dnes v noci se mi zdálo, že vidím na nebi slunce a měsíc, na nebi nočním, slunce a měsíc; [...] včera v noci se mi zdál sen ještě horší. Všechna tělesa nebeská zhasla a na vždy kamsi zmizela“ (ibid.: 99). Zaznamenává ovšem především sny, jež ho děsí a působí mu úzkost. V jeho *Šlépějích* se tedy podobně jako u Ludvíka Kundery neustále promítá téma bolesti, strachu, tísně spojené s nicotou a samotou; jedna z recenzí, která je součástí *Šlépějí*, uvádí: „Jeho zápisky nejsou ničím jiným než zápisky jeho dní, trávených v samotě [...], že neunesou tíhu nesdílení“ (ibid.: 54). Kromě tíhy řeči i odmlčení, nepochopení, nedorozumění je v jeho díle centrální role smrti: „Vidím mrtvoly, studené mrtvoly. Vidím závěje, násypy. [...] A vidím znovu mrtvoly“ (ibid.: 83), jinde: „Prosím Boha, abych brzy umřel“ (ibid.: 102). V této souvislosti představují Demlovy *Šlépěje* úzkostný výkřik (čemuž napomáhá i interpunkce, velká frekvence vykřičníků, otazníků a pomlček): „Ježíši! Zase jsem si na něco vzpomněl!! Ó, co ve mně z mrtvých vstává!“ (ibid.: 78). Podobně jsou Kunderovy texty plné zvuků, vřeštění, výstřelů a ohlušujících detonací: „Kosti nahrazují oblaka / Duté děsivé zvuky“ (Kundera 1994: 63), „Byly odchody / Byly exploze / Slunce nepadá / a výstřely houstnou“ (Kundera 1994: 107), „Na tvůj výkřik / zmátly se mé stopy“ (ibid.: 118). Očividně se kloní Deml i Kundera výrazně k expresi. V Demlově případě se expresionismus spojuje s náznaky surrealismu (skrze sny, fragmentaci, deformaci) a existencialismu (motivem úzkosti), Kunderův surrealismus se prolíná s expresionismem, osobními i válečnými výkřiky, a je tak propojen i s existencionální tísní.

František Halas byl mimořádně důležitou persónou v životech mnoha českých literátů, výjimkou se nestali ani mladí raisté⁶⁶. Podobně jako Teige dokázal Halas

⁶⁶ Např. v díle Zdeňka Lorence se kromě Máchova romantismu projevuje inspirace Halasovou poetikou. V jeho básních *Romantismus XX. století aneb Mária od panchartů* (1996) nelze nezaslechnout Halasův

intuitivně seznamovat lidi, kteří se ubírali podobným směrem, dokonce se kolem něho vytvořilo několik skupin a volných kroužků umělců (v jednom z nich byl také Ra fotograf Vilém Reichmann), navíc pro ně nepředstavoval jen umělecký vzor, byl pro ně také přítelem: „Pomohl nejednomu z nás i v existenčních svízelních, sledoval naše knihy a výstavy, lakonicky je komentoval, obdarovával nás v pravou chvíli pravou knihou“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 47). Ludvík Kundera se s ním setkává po válce v roce 1945 v Kunštátu, v té době se už Halas znal s Bohdanem Lacinou i Zdeňkem Lorencem. Začínají se spolu vídat, ať už v poklidném Kunštátě, nebo Praze a Brně, daleko více intenzivně však poté, když se Kundera rozhodne psát o něm doktorskou práci (a později se Kundera stane editorem Halasova díla). Pro Kunderovy tvůrčí začátky hraje podstatnou roli Halasova sbírka *Dokořán* (1936): „Četl jsem ji tak náruživě, že dodnes mnohé básně znám nazpaměť“, v tento máchovský rok vydává sbírku, v níž Máchova postava zaujímá náležité místo, ale jež se také v mnohém „dotýká surrealismu“ (Hoblík 1994: 4). Kromě svého typického neologizujícího jazyka: „Nikde bezhlesé a Nikde ohvězděno“ (Halas 1936: 28), „v nic nicotou vešlé v prostor Unikdeno“ (ibid.: 32) a zvukově výrazného verše se jako v surrealistických i Kunderových textech ve středu básni objevuje žena, žena nahá, slastná, ale také „[ž]ena s vyhrnutou krví“ (ibid.: 45), žena, z níž zbyly jen torza, její oči, ústa a kosti, jejíž tělo je: „rozemknuté v prstech furiantů“ (ibid.: 29). Jeho básně jsou plné strachu podobnému raistické úzkosti, smrti, výkřikům a mlčení: „Zas nářek výkřik střídá / zní zvony mrtvých těl / [...] kdo mlčí je nepřítel“ (ibid.: 22). Jeho sny se obdobně jako u Kundery proměňují v hrůzu a konec: „V košíku snu do smrti vtékám“ (ibid.: 14). Halasova sbírka je pro Kunderu nesmírně oslovující a podněcující, jeho básnické *Dokořán*, ale i lidské dokořán uchvacují Kunderu a jeho Ra společníky – Kundera ve vzpomínkách shrnuje, že Halas je pro něj „ztělesněním trvalé mladosti a charakteru“ (Hoblík 1993: 36).

Pro Kunderu jsou z české literatury také stěžejní Nezvalovy práce, ve *Zlomcích L. K.* zmiňuje především sbírku *Absolutní hrobař* (rovněž i její sémantický rozbor od Jana Mukařovského). Už v době svých studií je Kundera okouzlen surrealismem a *Absolutního hrobaře* vnímá jako pozoruhodný, „náročný experiment“ (Hoblík 1994: 4) a text, jenž je hoden pozornosti a docenění. Jazyk této sbírky je velmi bohatý na přívlastky: „S břichem lanýžů v postrouhaných kaštanech / S levou rukou rosolem

halasný hlas: „abych unikl duchovním **kostižerům** / do zátiší hrobů pod mostem života“ nebo „romantického hnutí **rakvismus**“ (Lorenc 1996, nestránkováno; tučné písmo Z. H.). Nelze si nevšimnout jazyka prosyceného halasovským skřípáním, chrčením a zvukově propracovaným veršem, viz jeho neustále se opakující slova Mária, zmar, máry, marný či márnice.

plněné jaternice / S pravou rukou rozteklého sádla z něhož vyčnívá tříška / [...] S ňadry dvou lojovitých pudinků (Nezval 2012: 306). Za další excelentní rys knihy považuje Kundera i to, že kromě volného verše používá Kundera také rým, konkrétně v oddílech *Větrný mlýn* a *Stínohry*, viz např. báseň *Mucholapka*: „Zrcadlo / Obráží / To hrůzoplňné divadlo / Jež se zdá býti miráží“ (ibid.: 345). Jan Mukařovský poukazuje, že Nezvalův text je protkán přirovnáními: „Mimo dosah šilhavých očí absolutního hrobaře / Zdánlivě spícího / Jako je jeho nos zdánlivě mrtev / A jako je osel zdánlivě živ“ (ibid.: 313), synekdochami či personifikacemi: „Stín za stínem pokleká / [...] Ty stíny uprostřed ustavičných změn / Se laskají a hladí“ (ibid.: 354). Jako i v jiných surrealistických textech se objevují v *Absolutním hrobaři* ženy, nejrůznější fragmenty lidského těla (oči, uši, nos, rty, ruce, nohy) nebo rukavice, tradiční surrealistický fetiš. Text je zajímavý svou hádankovitostí, pro Kunderu (popřípadě i pro ostatní raisty) může být navíc oslovující tématem destrukce a smrti, a to zejména v básni *Absolutní hrobař*. Smrt zpřítomňuje postava hrobaře, prostor hřbitova, hrobu, symbol kosy, mrtvolný pach, „umrlíci garderoba“ (ibid.: 309), udušené dítě, „kadeřnice která umřela na souchotiny“ (ibid.: 308) nebo „škvor vraždící slunéčko sedmítečné“ (ibid.: 310). Rozklad se odráží ve zborcených pantoflích, nahnílé podlaze, hnoji, ve zvířatech vzbuzující hnus: „Mušími larvami vysmaltovaného oka / Vyletí občas masařka velikosti knoflíku“ (ibid.: 306), „slimák rozkladu / Který se postříbřuje“ (ibid.: 311) nebo v „Útrob[ách] / Ztuchlých v příškvár“ (ibid.: 309). Centrální postavení a moc smrti jsou podtrženy veršem: „Absolutní hrobař je veliká budoucnost“ (ibid.: 306), podobně se i v jiných básních sbírky objevují šibenice, drtiče, zborcenost, larvy nebo červy. Smrt se také permanentně vyskytuje v básních Kundery, kupř. v *Bezpodmínečném horizontu*: „Smrt neustále zvoní / mezi hvězdami“ (Kundera 1994: 74), řádky překypují mordy, oběšenci, skelety, vražděním, násilím (dokladem toho je i samotný název sbírky *Rýha smrti*). Zdá se, že smrt ztělesňuje děsivou přítomnost pro Kunderu a jistotu pro budoucnost u Nezvalova *Absolutního hrobaře*.

Jako zdroj inspirace a impuls pro vlastní tvorbu zmiňuje Kundera i Kolářův *Křestný list*, jenž vyšel v Halasově edici První knížky a jenž byl pro něj v roce 1941 jakýmsi „zjevení[m] z čistého nebe“, silnou „poezi[i], která [ho] rázem vyrazila ze sedla poklidné obrazivosti“ (Kundera 1993: 69). V tomto Kolářově debutu, který tolik oslovil Kunderu, se již objevují některé konstanty jeho tvorby, a to zájem o řeč, hra s jazykem, touha po experimentu, po svobodě, téma neustálého hledání či psaní poezie. V první básni *Přespolní dělník* nelze přehlédnout nejrůznější části těla: „Vím to Sůl tvým očím“

(Kolář 1992: 9), „S červánkem přes ústa / Kůzlátka st'atá“ (Kolář 1992: 11), „Tu mi počaly vyrůstat nové nohy / Paže / Hlavy paprika žhavá / Co počnu s dvěma srdci“ (ibid.: 17), jako u raistů jeho básně také prostupuje smrt (prostřednictvím šibenic, nožů, oběšenců a krve) nebo bolest: „Hle bolest / Vycmrdlé parte noci / [...] Hle bolest / Kolena monolitů / [...] Hle bolest / Štípaná pusa coury“ (ibid.: 41). Jeho verše se permanentně vrací k řeči: „**Řekni** mu / [...] Za žebřík Jakubův že považují nohy kterékoli / z žen“ (ibid.: 13), „**Povídám** stará ta holka se nám nevdá / **Kuš** ta dobře ví že na ni nečeká princ“ (ibid.: 23, zvýraznění Z. H.), volají po naslouchání a slyšení (některé Kunderovy verše jsou rovněž trýznivým zvoláním) a do jeho veršů proniká inovativně nespisovnost či hovorová mluva. Básně *Křestného listu* se vyznačují hledáním, nacházením nových cest a propojováním, které předznamená mnoho neobyčejných slučování zažitých protikladů nebo přijímaných ohraničení v jeho budoucích dílech, viz verš: „Próza s poezií jsou sestry“ (ibid.: 15) či báseň *Poezie*: „Jsem obraz pro sluch / A hudba pro oči / [...] Jsem ústa bez rtů / A ruka bez prstů / [...] Jsem živá mrtvá voda“ (ibid.: 20). *Křestný list* byl pro Kunderu velmi objevný a silný, v *Řečišti* vzpomíná: „Báseň Přespolní dělník jsem uměl brzy skoro nazpaměť a psal jsem ‚básně-komentáře‘ i ‚básně na popud J. K.‘“ (Kundera 1993: 69) a ponouká ho také k jeho vlastní tvorbě (i později je s Kolářem v kontaktu, čte jeho věci 50. let, též zná jeho koláže, roláže a jiné –áže).

Jistě na Kunderu nepůsobili jen výše zmínění autoři a jejich vybraná díla, nepochybně se setkával se širším okruhem textů, českých i zahraničních, jež mohly mít na jeho tvorbu vliv (v antologii Skupina Ra se objevují Kunderovy překlady Francise Picabii nebo Giuseppe Ungarettiho⁶⁷, ve vzpomínkách Kundera mluví o četbě francouzských textů Tzary, Éluarda, Peréta, slovenských autorů, kupř. Rudolfa Fabryho, českých starších umělců – kromě Halasových sbírek čte Vladimíra Holana a i celou řadu děl svých současníků, zvláště pak ostatních raistů). V tomto oddíle byla však uvedena především díla německy i česky píšících literátů, jež se jeví jako důležitá pro Kunderovy literární začátky a tvorbu v době formování nebo existence Skupiny Ra (mnoho z nich sám jmenuje ve svých pamětech a věnuje jim pozornost i v budoucnosti, ať už editorskou či překladatelskou) a která ho také určitým způsobem odlišují od jiných raistů, protože směřuje k uměleckým vyjádřením, v nichž lze najít expresionismus, dada a surrealismus. Kontakt s danými texty se otiskl do Kunderova

⁶⁷ Na nichž spolupracoval s Gerdou Istlerovou.

jazyka, do témat a ladění jeho vlastních textů (zajisté však čtení výše zmíněných textů a podobnosti mezi nimi a Kunderovými díly nemusí nutně znamenat výhradní inspiraci jimi, spíše poukazují na možné spojnice, zajímavé paralely a podobné prožívání Kundery a jemu blízkých autorů) a zajisté ve styku s rozebíranými rozmanitými texty krystalizovala Kunderova poetika, jeho dada i černý humor, exprese a básnická řeč.

3.2 Kunderova poezie

Poezií se zaobírá Kundera již na gymnáziu: „Úžeh poezií jsem utrpěl v Litoměřicích roku 1936“ (Hoblík 1993: 3). Výrazně ho k psaní inspiruje surrealistický sborník *Ani Labuť ani Lůna*, vzpomíná, že po jeho přečtení se „snažil vynalézavě rýmovat a asonovat [...]. Současně však vznikaly pokusy o automatické texty“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 27), poprvé své verše veřejně publikuje v roce 1938. S pražskými budoucími raisty se pak podílí na sborníku *Roztrhané panenky*, ve kterém byly otištěny některé básně, jež pak zařadí do sbírky *Vybileno* (poezie z let 1941–1942). Už zde se objevují konstanty jeho tvorby jako volný verš, hra s jazykem: „dosti ran dost rán“ (Kundera 1994: 12), „proč vory orají spáleniště“ (Kundera 1994: 15), slabikami, opakováním hlásek: „Kácení štěpovaných stínů / Uštěpačné kácení“ (ibid.: 17) nebo „sadistické sady“ (ibid.: 40). Jeho první básně už prostupuje žena, ať už oslovením Panny orleánské, Venuše, nebo obrazy dívčího těla, také bodnutí nože, jed, dále krev, která vše potírá, která jako by křtila kosmos, a všudypřítomný strach – v básni *Středověk* ukazuje svět vedoucí do pekel, moderní svět ve válce, svět bez milosti připomínající středověkou mučírnu plnou nebezpečí, úpění a tísně, vyspělou civilizaci, jež ve skutečnosti nedospěla.

Zmíněné charakteristiky stále více pronikají jeho následující sbírky, zejména válka se nápadně otiskuje do jeho veršů. *Bezpodmínečný horizont* (1943–1944) představuje krajinu olova, stěpin, kovových stěn, vyvrácených stromů, smrtícího dýmu, prostor, v němž duní odosobněné exploze, jež dominují i v *Lavinách* (1943–1944), které jsou právě s některými básněmi z *Bezpodmínečného horizontu* poznamenány Kunderovým traumatickým zážitkem z totálního nasazení u Berlína: „Co chvíli vybuchuje bezbarvý kosatec nad polem miniaturních hřbitovů“ (Kundera 1994: 80), „V té chvíli se ozvala střelba. Historie tvého dětství vyvstávala nad městem, naznak padali mrtví“ (ibid.: 92).

Kromě ohlušujících výbuchů objevujících se rovněž v *Živlech v nás* (1944) nebo *Pozorných očích* (1945–1946), ve kterých „Bezprostřední smrt detonovala před zrakem dětí“ (Kundera 2000: 45) a ve kterých řičí minová pole, se ze všech stran ozývají hrůzyplné výkřiky: „V noci / padly také poslední zkornatělé stromy / a tráva křičela / a kůra řvala / [...] A stromy řvaly / a vykotlané domy také“ (ibid.: 14), podobné úzkostným skřekům expresionismu. Válka ovšem působí nejen strach, ale především smrt. Smrt nepřetržitě obklopuje básnický subjekt, kolem něj létají „olovnatí ptáci“ (Kundera 1994: 60), hoří lesy, v *Živlech v nás* k němu promlouvají „tolikeré hořlavé rty“ (ibid.: 156), v *Rýze smrti* ho dusí kouř, pach a chlorofyl, slyší drcení kostí⁶⁸, vidí ostnatý drát a krev, jež stéká po nebi jako po Istlerových obrazech a která jako by nahradila i vodu v řekách, které se vlévají do moře: „Bez lávy / vlévá se krev do krve“ (ibid.: 104). Smrt je obsažena i v samotném názvu sbírky *Rýha smrti*, ve které se smrt, jejíž šrapnely pohlcují a dáví, střídá s rýhou života, v níž puká nový život. Avšak rýha smrti, jež prorývá zem a chystá hroby, vítězí, neboť uzavírá celou báseň a připravuje si další místo pro své oběti: „Zahlazujeme stopy / Je to nadarmo / praví nová jáma“ (ibid.: 109). Kunderovy verše reflektují, jak válka činí ze světa a jeho věcí pouhé zříceniny, pouhá torza, viz verše cyklu *Prámy* (1944–1945): „Plavily se cáry zbylé z mých příběhů / [...] vracely se děti / a plely až do tmy skloněny nad troskami domů“ (ibid.: 216), v *Živlech v nás* a *Fragmentu fragmentů* (básně z let 1944) tříští člověka do bezcenných, neživých částí: „nehty na rtech“ (ibid.: 131), „opadávající víčka“ (ibid.: 135), „A zatímco hráli / skutálela se tvá zardoušená hlava do mé náruče“ (ibid.: 125). *Fragment fragmentů* odhaluje lidské tělo zasažené dynamitem, rozsápané explozí, titul sbírky naznačuje, že i samotné fragmenty jsou rozbíjeny ještě do menších částí, že neexistuje celek, nelze dosáhnout celistvosti, vše je okleštěné, vysvlečené, viz verše *Písků* (1945): „padaly šupiny z noci a zbývaly nahé větve nad nahou krajinou“ (Kundera 1994: 229). Rozkouskovanost a úsečnost se projevují dokonce i v řeči *Pozorných očí*: „Slunce ptáci ústa vlak a keř / ocel sláma stromy a krev a křik“ (Kundera 2000: 69). Torza pak převládají zejména v souvislosti se ženou, jež tvoří střed jeho promluv a představ, viz *Klínopisný lampár* (poezie roku 1945): „Tak rozevři už vrchovaté boky / ať noc je obtěžkána / nedonošeným blátem“ (Kundera 1994: 258), po které touží, ale již permanentně mívá a jejíž nahé tělo je rovněž jako domy, města a příroda roztrženo:

⁶⁸ V *Rýze smrti* Kundera podivuhodně pracuje se souhláskou „r“, neboť „r“ navozuje zvuky drcení, ale také smrtelného chroptění. „R“ ve verších chrčí, tak jako na řádkách básně ryje svým drápem smrt (zajímavě se r objevuje ve stěžejních slovech básně, a to rytí, rýha, smrt).

„Dole jsou kaluže srdcí, plic a jater. Kaluže, do nichž nahlíží prvá večerní planeta i poslední ranní stín ženy, jež přes noc ztratila oči“ (ibid.: 85). V jeho básních v době válečné i poválečné se frekventovaně objevují pouze její oči⁶⁹, řasy, ústa, ruce, ňadra nebo klín. Její tělo je předmětem slasti, ale i bolesti, erotika se mísí s násilím, deformací, hrubostí i smrtí. Válka způsobí, že surrealismus a jeho imaginace se prolnou s realitou, v *Různých truchleních*, v básních z let 1945–1946, se objevují děsivé obrazy, ne nadreálné, ale blízké skutečnosti, již byli Kundera a všichni raisté svědky: „mozek [jenž] protéká průplavem“ (Kundera 2000: 34) či „horká srdeční kaše“ (ibid.: 38). Svět se podobá „archív[u] hrůzy“ (ibid.: 12) a pomatenosti, neboť „Je noc / uprostřed níž náhle zešíleli [nejen] kohouti“ (ibid.: 105). Kundera svou poezií pomyslně fotografuje zvrhlost války a natáčí dokument o její krutosti, o živlu vyrobeným lidskou myslí a lidskýma rukama, o živlu v lidském srdci⁷⁰, viz jeho *Živly v nás*: „Brzy nerozeznáme kouře od obzoru od kouřů v nás“ (Kundera 1994: 156), „Tolik slámy pro ohně v nás“ (ibid.: 189). Válka se promítá do mnoha vrstev Kunderových básní, spolu s okupací tak jednoznačně poznamenává a cejchuje tvorbu i životy Kundery a raistů – jak píše v básni *Živý* z cyklu *Cesty*, válka způsobila „provždy cejchy v nás“ (Kundera 2000: 19).

Avšak válka, spolu s ní žena, fragmenty, úzkost, děs a smrt, různými způsoby zasahuje díla všech raistů, je to jakýsi společný jmenovatel jejich literární, výtvarné či fotografické tvorby (k naznačení došlo v oddílu pojednávajícím o podstatách, východiscích či tématech starších a mladších surrealistů). Kunderovy texty se také ale nutně odlišují, přinášejí jiné básnické obrazy, promlouvají specifickou řečí. Podobně jako na Tikalových obrazech se v Kunderových básních často objevují ptáci, již bývají symbolem volnosti, cesty, odvážných dálek nebo vzletu. Jeho ptáci ovšem jako lidé padají k zemi, hoří nebo leží mrtví. V *Lavinách* se „dosud chvěje kostroví mrtvých ptáků na telegrafních drátech“ (Kundera 1994: 79), ve *Výhruzném kompasu* „[n]a telegrafním sloupu hořel pták“ (Kundera 1994: 123) a v *Živlech v nás* se opakuje děsivý refrén: „Ptáci rezavější“ (ibid.: 142). Ptáci umírají, nejen ve *Fragmentu fragmentů* z nich zbývají „kaluže šedého peří“ (ibid.: 134), jako celý svět je postihuje válka a její ničivé zbraně a výbuchy, zabraňuje jim v letu a svobodě, trhá je na kusy a činí z nich pouhá

⁶⁹ Oči jako jiné části těla podléhají v Kunderových verších destrukci: „Také jsem se brodil / rákosím tvého oka / až zestarala rytá souhvězdí“ (Kundera 1994: 103) a rovněž jsou od celku izolovány: „Už krápe do očí / do mraveniště očí“ (ibid.: 33). Současně také ale fungují jako zrcadlo: „Drtivější nože se blížily / v tvých očích“ (ibid.: 159), v němž se skutečnosti nebo emoce odráží: „V očích se usadila bouře“ (Kundera 2000: 89), nebo jako obrazovka, na níž se odehrávají události děsivého filmu.

⁷⁰ Sbírka *Živly v nás* zajímavě propojuje pojem přírodních živlů s živly lidskými (emocionálními, kupř. oheň vášně, nebo oheň války, který zažehne jiskra politických záměrů a vztahů).

torza. Navíc se ale pozoruhodně stávají metaforou pro kulky a smrtonosné střely, v *Bezpodmínečném horizontu* „[o]lovnatí ptáci brousí silnici / [...] vráží do mlh“ (Kundera 1994: 60), „DEN CO DEN vylétají hejna z olovnatých údolí“ (ibid.: 60) a verše z konce války popisují, že „se ptáci zmocnili Brna“ (Kundera 2000: 9). Na rozdíl od Tikala se Kunderovi ptáci proměňují ve zbraně, v ocelový déšť, jenž doprovází ohlušující detonace.

V Kunderově poezii se hojně objevují básnické obrazy pavučin, bažin a pustin. Upozorňuje na to text Lenky Bydžovské *Strach napíná pavučiny*, který rovněž ukazuje podobné představy u dalších raistů. Zdeněk Lorenc spojuje motiv pavučiny s latencí skupiny: „Válečné roky byla doba pavučinových styků. V našem skrytém podzemí se odehrávalo jiné myšlení než na povrchu rozrytém zotročující propagandou“ (Lorenc: „Na oknech jsou klapky“; in: Šmejkal 1988: 64). Pavučina navozuje nejen atmosféru tajemství, snovosti, ale také zlého tušení, protože je pastí pro pavoukovu oběť. Istlerovy cykly *Pavučiny* a *Bažiny*, Tikalův obraz *Mlčenlivý smutek*, Zykmondovy *Bažiny* i Kunderovy krajiny připomínají nejen pustá, vyprahlá a neživá místa, ale také nebezpečné kraje, neboť močály i bažiny pohlcují ty, kteří terény dobře neznají (tyto krajiny nevyhnutelně přináší opět přítomnost smrti a pocit úzkosti). Současně i Korečkovy fokalky asociují prázdnotu, riziko a zánik, zobrazují liduprázdné prostory tekutých písků, jež podobně jako u Kundery ohrožují (viz jeho básně *Písky*), plochy obrovských kráterů či jam a brázd po valícím se sopečném magmatu, jež také najdeme u Kundery: „svítivé lomy uhlí vychrlují šalebné zlato do údolí kde noci tuhnou / jako tuhne magma plné vířivých žil a kamenů“ (Kundera 1994: 227). Kunderovy pavučiny (s nimi i pavouci), bažiny, močály, mlhy, písky a bláto se ovšem nejčastěji spojují s jeho osobním traumatickým zážitkem totálního nasazení (kupř. v básních *Bezpodmínečného horizontu*): „ale tyto čpící bažiny / nehybně trčící vůně / jimiž jedině jsou vedeny naše kroky“ (Kundera 1994: 59) nebo „U bažinatých proláklín chroptěla města / Zda to byly transmise či kulometry“ (ibid.: 69). Kunderovy hrůzné prožitky se vyznačují destrukcí a neuvěřitelnou brutalitou (zvláště v *Lavinách*): „Popsat děsivé hory urvaných údů z nocí, které v nás bloudí, přišít jazyky ostatnému drátu, prokreslit třaslavou rukou seismogram horizontu, vlévat se do trychtýřovitých jam na spáncích, zapadat do bažin šedé mozkové kůry“ (ibid.: 88). I v dalších sbírkách jsou zmiňované krajiny propojeny s utonutím nebo uvíznutím: „Vymršťována rudými světlometry / prodírá se tvář pavučinami“ (ibid.: 102), „těla uvázla v pronásledování svých tváří / jako v močálech a v minulosti tolikrát ponorné“ (ibid.: 195), s děsivostí a šíleností dané situace: „stěhovavý ptáci se zmátli /

hory vychrlují své pavučiny“ (ibid.: 141). Kunderova jinakost ovšem spočívá zejména v tom, že nebezpečná místa, mlhavé, bažinaté prolákliny a pavučinové sítě proniká smyslnost: „Od rána / mne pronásleduje tvá podoba / Je bažinatá noc / a nevešla jsi dosud mezi mé zuby“ (ibid.: 70). Na rozdíl od Istlerových obrazů bažin a pavučin Kundera opět mísí ve svých verších děs a hrůzu s tématem erotiky a rozkoše, propojuje okamžiky smrti a strachu s chvílemi milostného opojení.

Dalším důležitým motivem pro Kunderu je motiv míjení, jenž lze nalézt už v *Bezpodmínečném horizontu*: „Je to klekání zneužitého mozku / Jenom tak MÍJÍ rozkymáčená noc“ (Kundera 1994: 74) nebo v *Živlech v nás*: „Míjel jsem loutky⁷¹ / padalo zrní / a s úžasem jsem spatřil že obzor je bez ptáků“ (ibid.: 154). V jeho verších míjí především den a noc, nejčastěji však žena: „Vlaky které míjely / ženy které jsem míjel / vykloněny z noci do noci / ženy které mne míjely / budoucí / a náměsíčními gesty / když mizely v tunelech které ústí v nás“ (ibid.: 153). Námět míjení naznačuje nemožnost setkat se s někým, s kým se chce vidět, s láskou ženy, po níž touží, s jejím tělem, které mu učarovalo, avšak jež je neustále nepřítomná: „odvíjel jsem do nekonečna jména cest nocí a řek / abych posléze dosáhl / tvého nepřítomného těla (ibid.: 159), odhaluje nepřízeň osudu nebo současně jakousi chybu v komunikaci, neboť se s danou dívkou mnohdy navzájem spatří, ale vzápětí se minou a ona mizí. Do jisté míry je tak motiv míjení také spojen se ztrátou: „Ztrácel jsem ženy a jejich snadné osudy / léta míjela v modravých čekárnách“ (ibid.: 183), zmizení žen ovšem také může znamenat jejich smrt, metaforicky popsany odchod v kontextu války. Podobně se ale míjení spojuje s čekáním a hledáním: „Usedám pod rozpolcenými lesy / hledám toho kdo zavěsil vlákna kolem mých očí“ (ibid.: 137), jež bývají neúspěšná (bezvýsledná hledání se objevují i v jeho prózách, viz *Odjezd*, ve kterém se neustále míjí s plavovlasou dívkou, již nikdy nedostihne; hledání, konkrétně hledání odpovědí na otázky, najdeme i v Lorencových nebo Mizerových výše zmíněných básních). Motiv míjení tak významně podporuje i pocit marnosti v Kunderových textech.

Nápadně se opakuje v jeho básních také motiv tekutosti. Podobně jako předměty na obraze *Stálost paměti* od Salvadora Dalího měknou, a zřejmě tak ukazují „na plynoucí

⁷¹ V *Živlech v nás* se verše, ve kterých vystupují loutky, objevují opakovaně. S loutkami je spojena divadelnost, hravost, zároveň však také kontrola a manipulace (někdo loutky ovládá a řídí), nemohoucnost se svobodně a samostatně rozhodnout. Loutkám se podobají Bellmerovy panenky, některé postavy na fotografiích Václava Zykunda (např. *Kyvadlo* z roku 1937) nebo instalace jeho *Výhružného kompasu*.

čas“ (Klingsöhr-Leroyová 2005: 38), postavy na Mizerových kresbách nebo hlavy Puchmertlových hermafroditů se roztékají a v Kunderových verších rovněž vše teče, viz „tekuté oči“, „tekutá těla“, „tekuté duhy“, „tekuté oblohy“ nebo „dlaně [jež] tekly“ (Kundera 1994: 108–209). Ve sbírce *Vybíleno* stéká po nebi krev, v *Píscích* teče láva, v *Klínopisném lampáři* měkne luna, v *Pozorných očích* tma vtéká do očí. Tekutost jistě opět souvisí se smrtí: „Dny hučí / tekutými těly / A opět úžlabiny / vytoužené jámy“ (Kundera 1994: 134), s rozplynutím lidské existence, jež se proměňuje v řeky krve, s jejím roztržštěním, neboť po zásahu smrti z těla nezbudou rozpoznatelné tvary (viz tekutá tvář v *Rýze smrti*), ale pokroucené zkrvavené pahýly, nebo s nezachytitelností, protože stěží lze tekoucí proudy čehokoli uchovat. Tekutost evokuje, že věci a lidi mizí, ztrácí se, rozhodně nenaznačuje stabilitu, naopak ukazuje na rozkolísanost a neustálou změnu. Navíc Kundera spojuje obrazy tekutosti opět s jedním ze stěžejních bodů jeho poezie, se ženou, s její tváří a jejími ústy, jež mu neustále unikají, s prolnutím dvou lidských těl, a rovněž i s míjením, ztrátou a nepochopením: „Nadarmo vlévá se žena / do řeky kterou jsem nečekal“ (ibid.: 119). Jako by tekutost v jeho básních vyjadřovala nejen tělesnost, neuchopitelnost, ale také znovu marnost a pomíjivost.

Prostřednictvím nejrůznějších obrazů, motivů a témat prostupuje Kunderovy básně (zejména texty let 1943–1945) beznaděj, ke které se přidává nekončící strach, jež působí kaluže krve, fragmenty těl, hartusící nože, hlasité výstřely, nevyzpytatelné močály, a jenž se tak neustále objevuje na obzoru: „Jestli to víš: harcuje strach / Strom plete stíny / paprskem“ (Kundera 1994: 27). Bázeň infiltruje všechny jeho sbírky: „Zvolna se utahují šrouby / Strach napíná pavučiny“ (ibid.: 123). V básních se subjekt neraduje, naopak nepřetržitě prožívá stesk, smutek: „točil děravý stařec klikou / a vytékal zakalený žal“ (Kundera 2000: 109) a také bolest: „Opět padá mana / na hornaté bolesti“ (Kundera 1994: 132), „Prodírej se olovem, jímž je tato cesta. Brzy dosáhneš holých pranýřů. Bude to na rozcestích: muka se přemísťují“ (ibid.: 86). Stejně jako jeho okolí a objekty, s nimiž se setkává, zažívá jedinec fyzické rány a bolesti, ale i trvalá vnitřní muka, jež se snaží vyslovit svou poezií. Ve verších spojuje beznaděj s hrozbou, jež se neustále ozývá v bezprostřední blízkosti: „Nemohu zamlčet všechny ty hrozby (ibid.: 200), a rovněž se scénářem apokalypsy: „Děšť trval / kůra praskala z blátivých mraků odkapávaly skály“ (ibid.: 196), „Z nocí / prýštilo jedovaté mléko / ze stromů / smály se polapené ženy“ (ibid.: 197). V chaotickém světě tedy subjekt sám sebe beznadějně hledá a všechno i sebe ztrácí: „Ztráceli jsme se a nebylo naděje, že se kdy nalezneme“ (ibid.: 200).

Kunderovy texty v době formování a existence Skupiny Ra rezonují s díly ostatních raistů. Do všech jejich děl proniká válka, její boje a s ní i spojené pocity a fakta. Paradoxně ve válečných letech chrlí mladí raisté jedno dílo za druhým (sám Kundera napíše v roce 1944 neuvěřitelně mnoho básnických textů, jež pak následně uspořádá do osmi sbírek), kromě toho i po osvobození neustále reflektují dobu okupace, války a všechno s nimi asociované (viz Kunderovy verše z let 1945 a 1946 nebo raistická díla ve sbornících skupiny jako *A zatím co válka* nebo *Skupina Ra*). Kunderova poetika se ale také v drobnostech odlišuje, jeho texty jsou silně poznamenány totálním nasazením⁷², jeho osobním prožitkem ze Špandavy u Berlína (jeho *Totaleinsatz* se promítne do básní let 1943–1944 a i do jeho próz). Jeho verše obohacují Ra vyjádření o expresivnost a pocitovost (zřejmě vlivem četby a překladu mnoha expresionistických děl), někdy o dada hru (jeho *Básně vytažené z klobouku*, v podobném duchu se nesou i verše *Klínopisného lampáře*) a inovativně se koncentrují na ženu, a dostávají tak ráz senzualnosti a smyslnosti. Nadto se vzájemně od sebe liší i Kunderova díla, zatímco válečné sbírky provází nejistota, beznaděj a sklíčenost, po roce 1945 se v jeho textech objevuje pojetí války a její krutosti jako minulosti: „čas taje / v řekách komíhají tváře milostných minulostí / v kalužinách mizí otisky války“ (Kundera 2000: 96) a přicházejí náznaky nového a lepšího začátku: „Tak rostou nová pohoří / města se zacelují“ (ibid.: 94), „A to už nová krajina / [...] Krajina kterou obrábějí / lesklá a krásná chapadla / jeřáby jako dokonalá socha / [...] horniny pro radost / Lodi houkají bez hrozeb“ (ibid.: 83). Kunderovy verše se dále vyvíjí, zmizí z nich tíha války a vystřídá ji lehkost humoru a jazykové hry. Přestože rok 1948 nelze chápat jako okamžitý a totální zvrat, neboť je jen pomocným mezníkem pro orientaci v Kunderově tvorbě a tvorbě jiných umělců, jeho poetika se proměňuje (navíc i utlumuje básnickou tvorbu, věnuje se editorské, redaktorské činnosti, později, až v 60. letech, divadlu).

3.3 Kunderovo prozaické dílo

Kundera píše i prózu. Tomuto literárnímu druhu se věnuje už od prvních let války, z roku 1941 pochází rukopisný fragment jeho drobné prózy *Truvěři aneb Tak i onak*. Zdá

⁷² Istlerova poetika zase hrůznými zážitky z bombardování Prahy, Reichmannovo vyjádření účasti na frontě.

se, že na rozdíl od jeho raných básnických sbírek, které vznikají v podobném údobí, postrádají *Truvéři* vážnost (nedotýká se smrti ani války), naopak spíše se vyznačují hrou a humorem: „A při té příležitosti se přiznávám, že trpím na závorky, což jasný čtenář už ví“ (Kundera 1999: 281) a absurditou (směšně působí zejména některé verše o lásce a smutku, jež svou výraznou naivností podporují ironii textu). Kundera propojuje prózu s verši, střídá monolog s dialogem, pracuje s říkankami. Tuto prózu ovšem jako jeho další texty provází útržkovitost (jde o pouhé části, nikoli o celistvý příběh), dále také nestabilita tématu (chvíli chce vypravěč vyprávět příběh, pak oslavuje náhodu, pak cituje verše muže Zelenáče, zaznamenává promluvu kapitána Korkorána nebo píše o různých dívkách) a nesmyslnost rozhovorů (jako by si lidé odpovídali na odlišné věci), text tak evokuje opilost a předznamenává klíčovou fragmentárnost v jeho dalších dílech.

K jeho dalším prózám také patří *Praodjezd*, jenž napíše po návratu z totálního nasazení, tento děsivý zážitek, odjezd na práce do Německa, se taktéž výrazně otiskne do jeho prozaického psaní. V textu se objevuje řada autobiografických prvků – hlavní postava se jmenuje Ludvík, jenž si dopisuje se svým přítelem Zdeňkem, od jiného přítele získává obraz, který pro něj mnoho znamená (zde vidíme nápadnou podobnost s kresbou *Odjezd*, kterou posílá Josef Istler Kunderovi do Špandavy), nebo popisuje letecké poplachy v Berlíně. Mimo jiné má *Praodjezd* mnoho společných znaků s jeho poezií, zejména se sbírkami *Bezpodmínečný horizont*, *Laviny* nebo *Rýha smrti*. Z oblak totiž prší olovo, svět měkne a teče: „Vytékají jezera a není měsíc. Vtékají slzy a hloubí se oči“ (Kundera 1999: 13), „řine se hnis“ (ibid.: 14), v neznámých krajinách spálenišť a sopečných kuželů se ozývají výkřiky a exploze: „To, co se neodvratně vynořovalo za rohem a střídavě vybuchovalo barevnými detonacemi“ (ibid.: 9), neustále projíždějí vlaky, nad hlavou Ludvíka sviští válečná letadla: „Ulice, jejichž rozlehlost mě děsí, se snižují. Tu letí nad námi letadlo“ (ibid.: 23), subjekt se pohybuje v prostorech roztržitého skla, zaplavenými ocelí a chlorofylem. Příběh je protkán fragmenty: „Moje víčka se dosud chvějí a musím vždy znovu přivírat oči, jako by vítr vál plný jehel. Ruina stavby zbudované z mého srdce, z mých žil, z mých smyslů, ze závitů mého mozku“ (ibid.: 30). Řádky zaplavuje smrt: „Hle, nové hrsti pálivých drtin dopadly na rozkolísané váhy, nová smrt, nové vraždy, nová jezera očí, nový výkřik na prahu smrtelných nebezpečí“ (ibid.: 24), nelze „přehlédnout všechny ty přípravy směřující k našemu zničení“ (ibid.: 15). Přestože se smrt stala každodenní realitou, přestože zasahuje davy a možná zevšedňuje, její krutost stále působí strach a je permanentní

hrozbou: „Mnoho lidí usiluje o můj život, o mou smrt v této kavárně plné nástrah a divných žen. Snad bych odešel, kdyby mě Jan nepřestával ujišťovat, že má revolver“ (ibid.: 24). Hrdina pocítuje úzkost a nejistotu; tomu napomáhá fakt, že celý text je psán v poněkud chaotickém a útržkovitém stylu, jakoby v horečce či halucinaci (nestabilita a fragmentárnost se promítá i do typografie, autor používá různé druhy písma), chaos se projevuje i v událostech, v příhodách, které líčí, v místech, na kterých se často záhy ocitá a které se rychle mění (jednou mluví Ludvík o Berlínu, jindy zase o Vídni, Švýcarsku, tu je v lágru, v koncertním sále, tu zas na opuštěném místě), zřejmě ne náhodou Kundera často užívá v *Praodjezdu* slovo labyrint. Jako v jeho verších tak i zde se objevují ženy (otázkou zůstává, zda jsou skutečné nebo jsou to dívky z jeho snů a představ). Ludvík se setkává s plavovlasou dívkou, jež často hledá a s níž si rád povídá, náhodně potkává jinou dívku v koncertní síni: „Dívka, kterou jsem poznal v koncertním sále, je vedle mě a zdá se, že nás to oba uklidňuje“ (ibid.: 15) nebo ve vlaku. Opět subjekt prožívá čekání, setkání, míjení a náhody, důvěrné polibky, blízkost dívčích rtů a boků. Láska se ovšem opakovaně prolíná se smrtí a strachem: „Má milostná nejistota se obrací v nasládlé prameny radosti. Brzy se naše rty dotknou pleti a polibek na zuby zanítí pohoří lásky. Kolik jich překročí dva lidé uprostřed davové smrti! [...] V téže chvíli propuká strach, že budu nucen opustit, co miluji“ (ibid.: 27). Hrůzu, hororovost a nerozumnost dění tedy nevytlačí ani záchvěvy rozkoše nebo chvílky uvolnění. V próze často zmiňuje slovo dada, ke kterému přidává přívlastek tragický, reflektuje jím lidskou katastrofu, nebetyčný nesmysl civilizace, jež se domnívá, že vyspěla: „Zúčastňujte se aktivně budování nového DADA! Ať žije tragický dadaismus! Jeho zakladatelem je rok 1943! Ať žije rok 1943!“ (ibid.: 14). Strašlivé události válečných let dávají vznik skutečnému dada, absurditě, iracionálnímu, dada se stane základním pocitem a prožitkem: „Životní pocit zvaný tragické dada roste den ode dne!“ (ibid.: 14). V závěru se pak ale objevuje záblesk naděje (patrně podpořen nadějí na návrat domů a možností na vyléčení se z nemoci), při další interpretaci přítelova obrazu, jehož pustina, písečné duny, horizont, tmavá mračna Ludvíka znepokojují a děsí, si všimne detailu, kterého doposud nezpozoroval: „Napříč krajinou stoupá šikmo vzhůru hluboký paprsek. A zcela na jeho počátku, u pravého okraje obrazu, jsou vyryty dvě ruce, dvě mizející postavy, dvě tykadla, dva plameny, dva světlé stíny: dva. [...] Skutečnosti, jež mohou napovídat zaklínadlo znamenající pro ně život“ (ibid.: 33). U horizontu spatří světlo a s ním i nadějný výhled do budoucnosti.

Z roku 1944 pochází Kunderova próza *Konstantina*, tři pozoruhodné novely, jež se nesou v podobném duchu jako *Praodjezd*. Už z názvu je patrné, že do středu staví ženu. Jeho *Konstantinopolis* se otevírá slovy: „Na počátku je žena. Prochází pažemi reflektorů: světélkující, snová“ (Kundera 1999: 37), v prvních odstavcích *Konga* se objeví věta: „Lékařova okna dosud svítila a tušil jsem za nimi ženu“ (ibid.: 48), *Berlín* začíná vnitřním monologem: „Zrak se mi chvěl. [...] Odcházela jsi k večeru a nezbyvalo než rozžehnout ztemnělý krevní oběh“ (ibid.: 55). Hlavní postava novel se náhodně potkává se známými i cizími dívkami, jmenovitě s Konstantinou, Madeleine, jež si někdy říká Maud, dívkou s iniciály G. M. nebo Malajkou. Opět s nimi prožívá dotyky, smyslné chvílky, ale také míjení⁷³, neporozumění, marné čekání na ně: „Stál jsem před divadlem a očekával jsem dívku. [...] Dnes však nepřichází“ (ibid.: 60), vzájemné unikání – někdy se mu vyhýbají ony: „Ženy prchaly a slova, která sem tam přivál vítr, byla nerozluštitelná“ (ibid.: 59), jindy utíká Ludvík před nimi (v první novele se kupř. snaží uniknout s Madeleine Konstantině). V textech znovu výrazně figuruje smrt, ozývají se exploze, střelba, chrástí bodáky a další zbraně, postavy se pohybují v krajině jam a krvavého bláta (především v próze *Berlín*), lidé jsou postiženi vážnou nemocí (např. Ludvík), v *Kongu* je zabit poručík a v *Berlíně* umírá Ludvík i jeho přítel Jiří. Mezi další podobnosti patří i to, že se *Konstantina* zdá být také autobiografickým textem, neboť naznačuje, že čerpá z některých prožitků Kundery – poslední próza se odehrává v Berlíně, nedaleko kterého prožil totální nasazení, v novelách se objevuje postava Ludvíka, jenž také jako Kundera onemocní: „Za několik dní nato přijelo auto a odvezlo mě do nemocnice“ (ibid.: 58) a jenž počítá se svou smrtí, viz Kunderovy vzpomínky: „Po sérii angín jsem dostal záškrť a po záškrť všechny komplikace, které po této chorobě existují. [...] Zánět srdečního svalu a postdifterická obrna mě přivedly na okraj katastrofy“ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 36). Dále *Konstantinu* zřetelně provází záhady a nevysvětlitelnost, viz *Konstantinopolis* a podivné objevení dívky Konstantiny ve vlaku v závěru, série událostí v *Kongu*, vztahy mezi jednotlivými postavami nebo záhadné iniciály G. M. pro ženu, jež Ludvík hledá, nebo nerozluštitelné písmo na tváři Malajky v *Berlíně*. Nevysvětlitelně působí i občasné střídání vypravěčů (v *Konstantinopolis* místo mužského hlasu chvíli vypráví žena) nebo

⁷³ Kromě toho, že mu před zraky míjejí ženy a jejich tváře, opět i v této próze často vypravěč zmiňuje míjení vlaků, jejich příjezdy a odjezdy. Téma odjezdu se stává rovněž pro jeho vyjádření charakteristické a podstatné (nejenže tak pojmenuje prózu *Praodjezd*, ale ještě *Odjezd* z roku 1966). Nenaznačuje jím pouze nekonečnost válečných transportů, vyjadřuje jím také smutek a loučení, vzdalování se, nenávratnost či strach: „Pádící vlaky S-Bahnu nás naplňovaly zoufalstvím. [...] Hlučící nástupiště – příjezdy a odjezdy obloh – dělové noci“ (Kundera 1999: 58).

netradiční perspektiva již mrtvého Ludvíka v *Berlíně*: „Ženy, které přicházely a odcházely, jsem nevnímal. Vagon byl mrazivý. Za několik dní přijelo pro mě auto, pak jsem prý zemřel“ (ibid.: 66). Zmatek vyvolává i výměna jmen mezi Ludvíkem a jeho přítelem Jiřím v poslední novele (nejsme si totiž jisti, kdo z nich po výměně opravdu vypráví nebo o kom se mluví, zda ve svém vyprávění používají svá skutečná jména nebo i v něm se rozhodli pro záměnu identit). Tři novely jsou ale patrně nejvíc neobvyklé a nápadité tím, že se odehrávají na různých místech, ale postavy zažívají podobné věci. Tři vybraná místa, Konstantinopolis (rozhraní Evropy a Asie), Kongo (Afrika), Berlín (Evropa), zprostředkovávají události ve třech kontinentech, třech světadílech, Kunderova próza tak naznačuje globálnost, všudypřítomnost tíže, smrti, strachu, ale zřejmě i lásky. Zdá se, že celý svět prožívá odjezdy, ztráty, boje, vytoužená setkání i marná čekání, nikdo jim neunikne.

Mezi prozaická díla Kundery se řadí rovněž soubor *Napospas aneb Přísloví pro kočku* z roku 1945, jenž se od jeho předchozích próz poněkud odlišuje. Sice se opět věnuje záhadám, tajemstvím a skutečnostem, jež přesahují lidské chápání (viz povídka *O divných příhodách*⁷⁴, ve které se Ludvík setkává se slečnou Růženou, jež je ovšem naprosto jinou dámou, než čekal, přestože bydlí ve stejném bytě jako jím hledaná Růžena a přestože se dokonce stejně jmenuje; rovněž nepochopitelně hosté, již sedí v obýváku slečny, tvrdí, že Ludvíka neznají, ačkoli se s nimi potkal pár okamžiků předtím, než navštívil byt v Růžové ulici), také lásce a zamilovanosti (viz *O mouše, která milovala slečnin nos*, *O proklatém parku*, *dívkách*, *lampáři*, *papouškovi*, *atd.*⁷⁵, *O dvou klíčkách*), ovšem nedotýká se Kunderových stěžejních a vysoce frekventovaných témat války, smrti a úzkosti. Oprošťuje se od existenciální závažnosti, a naopak dává prostor hravosti (vypravěč si v několika povídkách hraje se čtenářem, neboť v jejich závěru slibuje pokračování příběhu, které ale nikdy nenastane, např. *O papeži, černocho*, *bankéři a zápasníkovi*) a humoru, způsobenému ponejvíce bizarními, až dada situacemi – kupř. slečna se spřátelí s mouchou, a ta se stane jejím mazlíčkem, Ludvík, jenž v celém příběhu *O divných příhodách* vystupuje jako člověk, o sobě najednou v závěru hovoří jako o dopise: „Odpověděl strážník, vytáhl inkoustovou tužku, naslinil mi čelo a cosi tam napsal. Pak nad to ještě nalepil známku, přehodil si mě přes rameno a za

⁷⁴ *O divných příhodách* vychází i samostatně v časopisu *Blok* 2, 1947, č. 8, s. 8–9.

⁷⁵ Příběh *O proklatém parku, dívkách, lampáři a papouškovi, atd.* byl otištěn v periodiku *Mladé archy* 3, 1946–1947, s. 123–128.

chvíli mě vhodil do schránky na dopisy“ (Kundera 1999: 115). Kunderovo *Napospas* se vyznačuje pohádkovostí a nadpřirozeností – klíče mluví, moucha také (slyšíme dokonce její myšlenky a uvažování), lidé se proměňují ve zvířata nebo předměty (např. v *Neprožřetelné učitelce* se žák Mikuláš stane oslem, Pepík se promění v hrudku zlata a zcela alogicky všichni jejich novou podobu akceptují), jindy zase neobyčejností podnícenou běžnou věcí (obyčejný pták se promění v oslnivě krásného ptáka ohniváka díky plamennému západu slunce). Navíc jak již z názvu celého souboru próz vyplývá, v každém příběhu zazní přísloví, jakási odvěká pravda (kupř. že četníci vynikají svou pomalostí, když jde o naléhavý případ) nebo poučení hodná uposlechnutí. V *Napospas* jsou přísloví někdy jen tak pronesena, aniž by přímo se zápletkou souvisela (kupř. *O divných příhodách*), nebo mají fungovat jako rady (např. v povídce *O papeži, černocho, bankéři a zápasníkovi*, ve které čtyři hoši spolu se svými přáteli opustí vesničku, neboť jsou zcela pohlceni svou hrou o čtyřech zemích, a vrátí se, až když je po několika dnech najde policie, a tak na pouti, na kterou jsou strážníky dovedeni, dostanou čtyři hlavní organizátoři od cukráře perníkové poučení s nápisem: Všude dobře, doma nejlépe) a někdy mají úlohu výpovědi (právě závěr *O papeži, černocho, bankéři a zápasníkovi* ukazuje, že i přes varování děti jdou a hrají znovu stejnou hru, jsou nepoučitelní; navíc nakonec vypravěč dodává, že v příběhu lze kdykoli vyměnit světové strany, jména vůdců a vzhled krajin a stále bude průběh stejný a bude platit). Zároveň však často jednotlivá vypravování ukazují, že přísloví neplatí – v povídce *O solném městě*⁷⁶ se sůl, jež je nad zlato, rozplývá a celé solné město se rozpouští v nic, v próze *O mouše, která milovala slečnin nos* neprožil mladík, jenž vymyslel lest, že kdo jinému jámu kopá, sám do ní padá, nebo může přísloví i uškodit – v povídce *O neprožřetelné učitelce* se Pepík proměnil ve zlato poté, co učitelka napsala na tabuli: Mlčeti zlato a on se její radou řídil. Většinou jsou tak přísloví spíše ironizována (to mohou podpořit i ilustrace, karikatury Viléma Reichmanna, které zdobí celé *Napospas*), a ironie dokonce někdy uzavírá celé příběhy – povídka *O mouše, která milovala slečnin nos* končí slovy: „A pak mi bude někdo vyprávět, že závěr mých příběhů nebývá ani šťastný, ani mravně nabádavý“ (Kundera 1999: 103), třebaže si slečnu vzal mladík, jenž je vypravěčem popsán jako ošklivý a zlomyslný a ačkoli právě lží získal slečnu.

⁷⁶ Mimo jiné se *O solném městě* v mnoha ohledech podobá Kubinově *Zemi snivců*, jež Kundera přeložil. Hlavní postava se ve svém bytě setká s neznámým mužem, jenž mu líčí solné město a zve ho do něj. Solné město je obdobně jako Snová říše utajena, leží na nespécifikovaném místě, celé město řídí muž, jemuž také všichni říkají Mistr jako vládci ve Snové říši, v závěru město také najednou a velmi rychle zaniká (vlivem deště). Paradoxně v solném městě svítí neuvěřitelně prudké světlo, lidé musí nosit brýle, zatímco Snovou říši permanentně zahaluje šero.

Kundera nepsal ve 40. letech prózu v takovém rozsahu a takové intenzitě jako poezii, přesto jsou však jeho prozaická díla z toho času raisticky surrealistická, inovativní a neobyčejná. Podobně jako v jeho básnických sbírkách i v tomto vyjádření hraje totiž roli autobiografie atmosféry skutečně se odehrávajících událostí okolo něj, osobní prožitek, opět exprese a dada, jež bytostně spojuje se svým uměleckým výrazem a i realitou, ve které žije, a jež určitým způsobem aktualizuje, neboť je přenáší do své doby a protože je spolu se surrealismem proměňuje ve své základní životní pocity a vnímání světa. Současně také dokáže měnit tón své tvorby, nadržuje se křečovité stále stejných témat (důkazem toho je jistě *Napospas aneb Přísloví pro kočku*), látky a motivy kombinuje, pozměňuje a lehce posouvá. Později po delší odmlce se k psaní prózy vrací v 60. letech a pokračuje v něm.

3.4 Jiná Kunderova tvorba

Kundera se věnuje nejen poezii a próze, ale jak již bylo uvedeno, zaměřuje se také na překlad. Soustředí se v první řadě na literaturu německých či rakouských autorů, zejména na tvorbu expresionisticky laděnou. Celoživotně se zabývá Hansem Arpem, Georgem Traklem, také Bertoldem Brechtem a řadou dalších⁷⁷. Periodika *Blok*, *Kvart*, *Mladé archy* ovšem rovněž ukazují, že se zajímá i o poezii jiných zemí a psanou rozličnými jazyky, ať už sám, nebo ve spolupráci s někým překládá Kundera švédské autory Artura Lundkvista, Erika Lindegrena, Karla Vennberga, italské verše Giuseppe Ungarettiho, Alfonse Gatta, Sandra Penna, Giorgia Orelliho, Maria de Micheliho či Leonarda Sinisgalliho, švýcarskou poezii George Haldase, nebo dokonce chilského básníka Vincenta Huidobra. Kunderův předkladatelský záběr je neuvěřitelně široký, neboť se zaobírá nejenom poezií, ale též prózou a pojednáními o literatuře a umění, a mimořádně cenný, jelikož otevírá českému čtenáři mezinárodní umění, odlišné kultury a seznamuje české recipienty se jmény a díly dosud neznámými. Díky mnohým zahraničním kontaktům a Kunderovým překladům (to platí i pro prekladatelskou práci Zdeňka Lorence) zprostředkovává Kundera texty současně žijících a tvořících autorů Evropy i celého světa. Překlady obou raistických literátů mají tedy nemalý význam.

⁷⁷ Německy píšící umělci s jejich díly, jež Kundera přeložil, byli podrobněji rozebráni v kapitole koncentrující se na možné zdroje inspirace pro jeho tvorbu.

Kundera je úzce spjat i s redaktorskou činností, podílí se na časopisu *Blok*, je součástí redakční rady *Mladých archů* a řídí knižní edici Pochod. Kundera tak může značně ovlivnit, co v daných periodikách vychází, spolu s celým týmem pracuje na postupném uveřejňování české a zahraniční tvorby, o které se doposud nevědělo či jejíž uveřejnění by bylo v době protektorátu nemyslitelné, udržuje a výrazně podporuje vazby se zahraničím (výměna textů i maleb je obousměrná) a obeznamuje veřejnost i s prózou, poezií, překlady, kresbami nebo fotografiemi raistů. Kromě toho i sám přispívá svými články do zmíněných časopisů, mimo *Mladších surrealistů*, společného počinu s Lorencem, ve kterém komentují zaměření a postoje Skupiny Ra, obhajuje svými pojednáními moderní umění, píše i o protipólu surrealistického typu (kupř. Holanových či Tomešových verších) nebo dalších druzích poezie. Především svými statěmi brání a vysvětluje abstraktní umění, poukazuje na „zneužití, zmatení pojmu abstrakce“ (Kundera 1946–1947: 304), neboť nejde o „čmáranice“, které by namaloval každý (ibid.: 216), ale opět o tvůrčí úsilí, jehož jádro tkví v řemeslnosti a jež zdůrazňuje propojení formy a obsahu. Odmítá tvrzení, že je abstraktního umění sterilní, naopak se snaží demonstrovat jeho živost a progresivnost. V souvislosti s tím uvádí abstraktní zahraniční tvorbu (např. švýcarskou, ve které figurují jména jako Arp, Täuber-Arp, Erzinger a další) a její zastoupení u nás (z našeho prostředí cituje práce Hudečkovy, Kotalíkovy a pak zvláště tvorbu členů Ra). Kundera však není jednostranně vyhraněný, připomíná i další druhy životaschopného umění (Holana, Halase, apod.) nebo se zaobírá frekventovaně přezíranou problematikou lidové poezie a upozorňuje na její souvztažnosti s řečí, hudbou a vnímá ji jako možný zdroj inspirace pro moderní poezii (díky černému humoru, paradoxnosti, popř. erotičnosti). V časopisech dále vycházejí i jeho kunsthistorické eseje, ve kterých pojednává o výtvarné činnosti raistů, viz *Dvojí cesta, Obrazy Josefa Istlera, Malíř Josef Istler, Obrazy Václava Zykunda, Malíř Bohdan Lacina* nebo *Vilém Reichmann* (navíc později po rozpadu Ra se z literárněhistorického hlediska zajímá např. o Bertolda Brechta a vydá o něm monografii *Brecht*). Kundera v těchto studiích sleduje podstaty jejich poetiky (např. Istler je podle něj malíř smutku a beznaděje), zdroje inspirace a rovněž jejich vývoj, rozsáhlý záběr a různé linie jejich tvorby (kupř. Viléma Reichmanna alias Jappyho představuje nejenom jako fotografa, kreslíře, ale také jako básníka a překladatele textů do němčiny) nebo porovnává tyto rozličné umělce (dotýká se reálnosti tvorby Reichmanna a kontrastuje ji s abstraktním jádrem tvorby Istlera, Laciny či Tikala). Nadto se věnuje některým tématům nikoli jen v kratších útvarech v periodikách, ale velmi pečlivě a souhrnně v

rozsáhlejších pracích – po návratu na univerzitu napíše stat' o protektorátní poezii, poté doktorskou práci o Halasovi nebo pojednání o dada a expresionismu (opět ale až po zániku Ra). Viditelně mu jde i touto cestou o zmapování umění, a to toho bezprostředně nejbližšího a nejaktuálnějšího, nebo dříve nereflektovaného, značně opomíjeného či záměrně zakazovaného.

Mimo jiné se věnuje i dalším činnostem, mezi něž patří editorská práce, tu reprezentuje jeho poválečná edice Sládka, již mnohokrát zmíněná kompletace Halasova díla nebo sběr Demlových *Šlépějí*, z něhož učinil výbor⁷⁸: „Rukopis měl 850 stran, nakladatelství *Blok* jich 400 seškrvalo“ (Hoblík 1993: 6), navíc Kundera se pouští i do výtvarnických aktivit. Kunderovy důvody k výtvarným pokusům jsou veskrze pragmatické, v době války ho výtvarná činnost podobně jako Istlera měla chránit před opětovným totálním nasazením: „Ukuli jsme silně fantastický plán, že se prostě stanu výtvarníkem: vyplním přihlášku, předložím Muzikovi a dalším povinné obrazy a po válce se zas ,vrátím k literatuře““ (Kundera: „Ra memoáry“; in: Šmejkal 1988: 43), dodává: „Istler mi pořídil štětce, barvy, papír, rozpracované i hotové obrazy a frotáže, vymyslel i zvláštní malířskou techniku přerývání pestrobarevné spodní vrstvy figurálními konturami“ (ibid.: 43). Tak vznikají Kunderovi fantomové vznášející se temným prostorem a přinášející hrozbu (např. jeho kresby *Fantom*, *Bezpodmínečný horizont* nebo *Bez názvu*), krajiny samoty a úzkostného deště vzbuzující neklid. Kunderovy výtvarné snahy nejsou četné, ovšem přestože se jeho úsilí spíše soustředí na vlastní psaní, na komentování děl ostatních raistů a Kunderův význam spatřujeme zejména v jeho činnosti literární a překladatelské, i ony doplňují raistický obraz světa války a totality a reflektují Ra řeč.

Evidentně Kunderova rozličná tvorba ukazuje, že Kundera je všestranně zaměřený, neboť působí jako literát, překladatel, redaktor, editor, esejista, komparatista, propagátor Skupiny Ra, komentátor umění nebo okrajově jako výtvarník, ovládá různé druhy psaní, žánrů, etc. a navazuje cenné kontakty a vztahy v uměleckém prostředí. Ačkoli jeho editorské práci nebo výtvarných pokusům nebyla věnována nikde větší či souhrnnější pozornost a zřejmě by bylo třeba je více prozkoumat a zhodnotit, zmíněné skutečnosti znatelně dosvědčují hodnotu Kunderových textů, uměleckého bádání a ojedinělý přínos jeho činnosti (v tomto kontextu je třeba vyzdvihnout i velký význam periodik, do kterých Kundera přispívá či ve kterých zastává nějakou funkci). Jeho práce totiž usilují

⁷⁸ Ovšem editorskou činností, právě shromažďováním a vydáváním prací Halase či Demla, se zabývá též až po rozpadu Skupiny Ra.

o aktuálnost, mapují moderní tendence a proudy a reflektují soudobé umění u nás i v Evropě. Opět se ukazuje, že Ludvík Kundera, respektive i poetika a snahy celé skupiny, je neuvěřitelně inovativní a progresivní.

ZÁVĚR

Předložená práce týkající se uměleckého vyjádření Skupiny Ra a Ludvíka Kundery jistě nepředstavuje vyčerpávající informace či možné přístupy k Ra, neboť tvorba jednotlivých členů i samotného Kundery je značně rozmanitá a bohatá. Přesto ovšem vytváří jistý obraz o artistické řeči, k níž Ra a Kundera inklinují a jíž se věnují. Jejich poetiku a směr lze vidět ve dvou liniích. V době okupace a války ztělesňuje surrealismus pro raisty vhodný prostředek k vyslovení protestu a nesouhlasu, ukazují jím touhu realizovat svobodné umění, užívat volné, nediktované imaginace, a současně jím dokumentují umění a život v totalitě, pošetilosti, bizarnosti a zrudnosti stvořené lidmi a otevírají jakýsi archív tehdejší hrůzy. Po válce jejich tvorba opět reflektuje válečné roky, neboť mohou konečně publikovat texty, kresby a fotografie, jež nebylo možné uveřejnit před rokem 1945, ovšem později je v jejich textech, kresbách, fotografiích a sbornících *A zatím co válka* či *Skupina Ra* patrná snaha „stopovat latentní revoluční síly v umění“ (Kundera – Lorenc 1946: 77), navazovat na avantgardu, ale zároveň sbližovat se s nejrozličnějšími evropskými skupinami a umělci a posouvat se dále, hledat nové možnosti výrazu a básnického nebo výtvarného jazyka. Později Ra funguje jako autonomní celek, jehož přínos spočívá nejen v neobyčejné, autentické a existenciální řeči fragmentů, strachu a smrti, ale i tvárné progresivnosti v hledání nového vyjádření, nového způsobu komunikace.

V posledních letech činnost Ra přitahuje vědecké bádání, jež jí přiznává náležité místo v československém literárním a výtvarnickém kontextu a hodnotí její význam, negativa i pozitiva v širším měřítku. Ačkoli její formování a vznik byly poněkud komplikované a zdoluhavější a i když nebyla před válkou nebo během ní oficiálně vyhlášena jako skupina, působí členové v analogickém duchu přes jedno desetiletí a postupně se organizují do temperamentního uskupení, které v českém prostředí sehrálo podstatnou roli. Jejich tvorba v době válečných let udržuje umění, ukazuje, že surrealismus a umění celkově nejsou mrtvé, sterilní, rigidní, naopak dosvědčují životnost, sílu a další možný potenciál surrealistické myšlenky za jakýchkoli okolností. Diplomová práce rovněž upozorňuje na nutnost ocenit jejich zahraniční vztahy a pohotovost při navazování kontaktů se soudobým evropským uměleckým děním, zejména na význam Ludvíka Kundery, jenž „kolportoval publikace skupiny do celého světa“ (Zykmund 1966: 189), nejvíce zprostředkoval internacionální díla československým recipientům, a na neuvěřitelný přínos překladatelské tvorby raistických literátů (především pak na Kunderův). Ra a Kundera si proto zaslouží ocenění, neboť tvoří umění evropských rozměrů.

Naopak Skupině Ra bývá často vyčítáno nejasné programové vymezení, nedůslednost a vágnost jejich teoretických formulací. Ra se vyhýbá jednoznačnému přiřazení skupiny k surrealismu a tato nevyhraněnost je mnohými kritiky vnímána jako váhavost a nezralost, dokonce jako oportunismus. Václav Zykmond však argumentuje, že skupina mladých raistů měla možnost se profilovat pouze dva, tři roky ve svobodné atmosféře, poměrně brzy po jejím oficiálním začátku musela z neuměleckých důvodů ukončit svou činnost. Jiří Vykoukal se připojuje s jinými kritiky k negativnímu hodnocení teoretické nepřesnosti Ra, zároveň ale podotýká, že „[t]o, co nebyla Skupina Ra schopna překlenout v teoretické oblasti, si našlo svou přirozenou a spontánní cestu v tvorbě jednotlivých členů (Vykoukal 1972: 462), tendence byly tedy umělecky zachyceny, i když nebyly teoreticky vysloveny. Navíc volný vztah Ra k surrealismu lze interpretovat i jako určitou otevřenost, opět snahu neustrnout v konkrétním zaměření a ambici vyvíjet se dál. Skupině bývá současně vytýkán i jakýsi interní rozptyl, značná stylová různost i názorová nejednota mezi členy. Je pravdou, že Ra disponuje vnitřně rozličnými poetikami a rozdílnými stanovisky (mnozí se dokonce domnívají, že pražské a brněnské jádro je možné považovat za téměř dvě samostatné skupiny). Rozpory a nejednomyslnost však Kundera vidí jako „nutn[é] dynam[um] skupin“ (Hoblík 1993: 7), tudíž naopak jako potenciál Ra, jako něco, z čeho může vzejít umění inovativní.

Zájem o Ra ukazuje, že její specifický umělecký způsob reflexe a zobrazování světa stále velmi silně rezonují, že vyjádření Josefa Istlera, Miloše Korečka, Ludvíka Kundery, Bohdana Laciny, Zdeňka Lorence, Viléma Reichmanna, Václava Tikala a Václava Zykmonda jsou neuvěřitelně živá. Jejich poetiky reprezentují už od prvních samostatných děl nebo počátečních společných počínů, např. sborník *Roztrhané panenky*, rozmanitost a později se tvarují v ojedinelá pojetí světa. Raisté a Kundera svou poezií, prózou, překlady, kresbami, malbami, snímky a také mezinárodními vazbami představují skupinu obohacující, protože ztělesňují umělecké hledače, hledače pozoruhodné a inspirativní artistické řeči.

PRAMENY

DEML, Jakub: *Šlápěje I – III*. Brno: Vetus Via, 1998.

- HALAS, František: *Dokořán*. Praha: Melantrich, 1936.
- KOLÁŘ, Jiří: *Křestný list, Ódy a variace, Limb a jiné básně, Sedm kantát, Dny v roce, Roky ve dnech*. Praha: Odeon, 1992.
- KUBIN, Alfred: *Země snivců* (přel. Ludvík Kundera). Praha: Mladá fronta, 1997.
- KUNDERA, Ludvík: *Bez názvu: poezie 1939–1945*. Prachatice: PROSTOR, 1994.
- KUNDERA, Ludvík: *Meandry: poezie 1945–1969*. Brno: Atlantis, 2000.
- KUNDERA, Ludvík: *Napospas: různá próza 1941–1999*. Brno: Atlantis, 1999.
- KUNDERA, Ludvík: *Řečiště*. Brno: Rovnost, 1993.
- LORENC, Zdeněk: *Kontinent nikoho*. Praha: Concordia, 2008.
- LORENC, Zdeněk: *Nocležna pro romantismy*. Praha: Anthropos, 2000.
- LORENC, Zdeněk: *Romantismus XX. století aneb Mária od panchartů*. Praha: H&H, 1996.
- NEZVAL, Vítězslav: *Básně II*. Brno: Host, 2012.
- PICABIA, Francis: „Vzpomínka.“ *Blok 1*, 1946, č. 2–3, s. 43.
- WENZL, Oldřich: *Veškerá poezie*. Praha: Mladá fronta, 1982.

LITERATURA

- BAUER, Michal (ed.): *Automatická madona. Antologie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012.
- BRETON, André. *Manifesty surrealismu* (přel. Jiří Pechar, Dagmar Steinová). Praha: Hermann & synové, 2005.
- ČOLAKOVA, Žoržeta. *Český surrealismus 30. let*. Praha: Karolinum, 1999.
- DVORSKÝ, Stanislav – EFFENBERGER, Vratislav – KRÁL, Petr: *Surrealistické východisko (1938-1968)*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- HOBLÍK, Jiří: *Zlomky L. K. 166 otázek Ludvíku Kunderovi (s 18 apendixy)*. Brno: Masarykova univerzita, 1993.
- KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, Cathrin: *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005.
- KŘÍŽ, Jan: „Čtyřicátá léta v tvorbě Josefa Isltera.“ *Umění* 34, 1986, s. 207.
- KUNDERA, Ludvík: *DADA*. Jazzová sekce, 1983, *Jazzpetit* č. 13, příl. Bulletinu Jazz, s. 69.
- KUNDERA, Ludvík: „Několik námitek.“ *Mladé archy* 3, 1946–1947, s. 216.
- KUNDERA, Ludvík: „O abstraktním umění, Arpovi, Švýcařích a jejich věcech.“ *Mladé archy* 3, 1946–1947, s. 304.
- KUNDERA, Ludvík – LORENC, Zdeněk: „Mladší surrealisté.“ *Blok* 1, 1946, č. 2–3, s. 77.
- NEZVAL, Vítězslav: *Moderní básnické směry*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- RENNE, René – SERBANNE, Claude: „César Domela.“ *Blok* 1, 1947, č. 8, s. 259.
- RENNE, René – SERBANNE, Claude: „Asger Jorn.“ *Blok* 2, 1947, č. 1, s. 29.
- ROUSOVÁ, Hana – BYDŽOVSKÁ, Lenka – LAHODA, Vojtěch – PECH, Milan – PRAVDOVÁ, Anna – ZADRAŽILOVÁ, Lucie: *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Řevnice: Arbor vitae, 2011.

ŠMEJKAL, František (red. ve spolupráci s Antonínem Dufkem, Zdeňkem Pešatem, Jiřím Vykoukalem a Ludvíkem Kunderou): *Skupina Ra*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1988.

TIPPNEROVÁ, Anja: *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*. Praha: Academia, 2014.

VLADISLAV, Jan: „Lautréamont čili básník a svět.“ *Blok-P* 1, 1947, č. 7–8, s. 128.

VYKOUKAL, Jiří: „Skupina Ra.“ *Umění* 20, 1972, č. 5, s. 453–469.

ZYKMUND, Václav. „O skupině Ra.“ *Výtvarné umění* 16, 1966, č. 4, s. 184–191.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Příloha A – Josef Istler: <i>Kresba</i>	87
Příloha B – Josefa Istler: <i>Květen 1945</i>	88
Příloha C – Miloš Koreček: fokalk	89
Příloha D – Miloš Koreček: fokalk.....	89
Příloha E – Ludvík Kundera: <i>Bezpodmínečný horizont</i>	90
Příloha F – Ludvík Kundera: <i>Fantom</i>	90
Příloha G – Bohdan Lacina: <i>Jarní</i>	91
Příloha H – Miroslava Miškovská: bez názvu a datace.....	92
Příloha CH – Otta Mizera: bez názvu a datace.....	92
Příloha I – Jaroslav Puchmertl: <i>Hermafrodit Ertl</i>	93
Příloha J – Vilém Reichmann: <i>Osidla</i>	94
Příloha K – Vilém Reichmann: <i>Ecce homo</i>	95
Příloha L – Václav Tikal: <i>Iluze iluze</i>	96
Příloha M – Václav Tikal: <i>Lidice</i>	96
Příloha N – Václav Zykmond – Miloš Koreček: <i>Akce</i>	97
Příloha O – Václav Zykmond.....	98
Příloha P – Foto Skupiny Ra.....	99

Příloha A – Josef Istler: *Kresba*, 1942, ze sborníku *Roztrhané panenky*⁷⁹



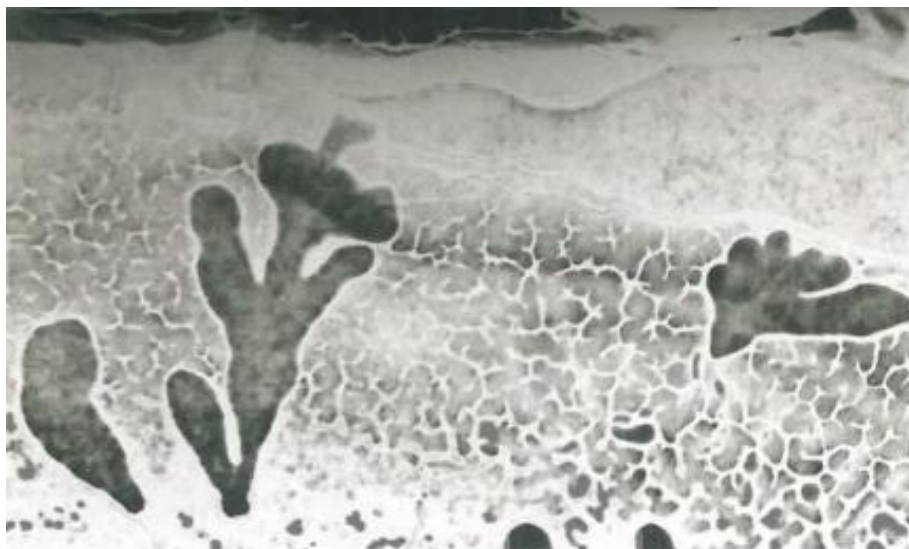
⁷⁹ ŠMEJKAL, František (red. ve spolupráci s Antonínem Dufkem, Zdeňkem Pešatem, Jiřím Vykoukalem a Ludvíkem Kunderou): *Skupina Ra*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1988, s. 25.

Příloha B – Josefa Istler: *Květen 1945*, olej, překližka, 140 x 180 cm, 1945⁸⁰



⁸⁰ ROUSOVÁ, Hana – BYDŽOVSKÁ, Lenka – LAHODA, Vojtěch – PECH, Milan – PRAVDOVÁ, Anna – ZADRAŽILOVÁ, Lucie: *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Řevnice: Arbor vitae, 2011, s. 271.

Příloha C – Miloš Koreček: fokalk, 1944⁸¹



Příloha D – Miloš Koreček: fokalk, 1944⁸²



⁸¹ Bauer, Michal (ed.): *Automatická madona. Antalogie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012, s. 711.

⁸² Bauer, Michal (ed.): *Automatická madona. Antalogie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012, s. 712.

Příloha E – Ludvík Kundera: *Bezpodmínečný horizont*, frotáž, kresba, 15 x 21 cm, 1942⁸³



Příloha F – Ludvík Kundera: *Fantom*, frotáž, kresba, 15 x 21 cm, 1944⁸⁴



⁸³ Bauer, Michal (ed.): *Automatická madona. Antalogie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012, s. 703.

⁸⁴ Bauer, Michal (ed.): *Automatická madona. Antalogie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012, s. 704.

Příloha G – Bohdan Lacina: *Jarní*, tempera na sololitu, 62 x 32 cm, 1945⁸⁵

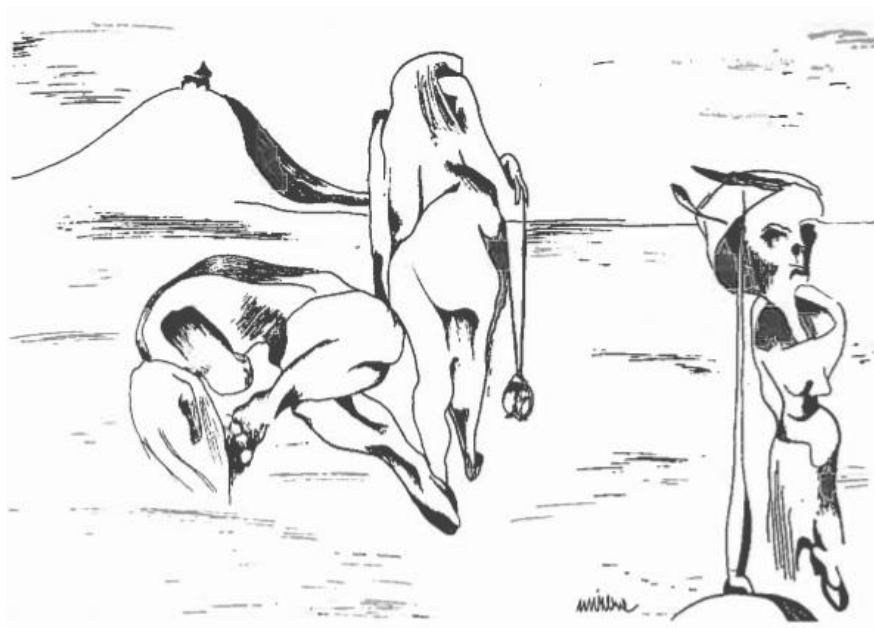


⁸⁵ Bauer, Michal (ed.): *Automatická madona. Antologie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012, s. 700.

Příloha H – Miroslava Miškovská bez názvu a datace (*Roztrhané panenky*)⁸⁶



Příloha CH – Otta Mizera: bez názvu a datace (*Roztrhané panenky*)⁸⁷



⁸⁶ Bauer, Michal (ed.): *Automatická madona. Antalogie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012, s. 288.

⁸⁷ Bauer, Michal (ed.): *Automatická madona. Antalogie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012, s. 284.

Příloha I – Jaroslav Puchmertl: *Hermafrodit Ertl*, plastika, dřevo, v. 66 cm⁸⁸



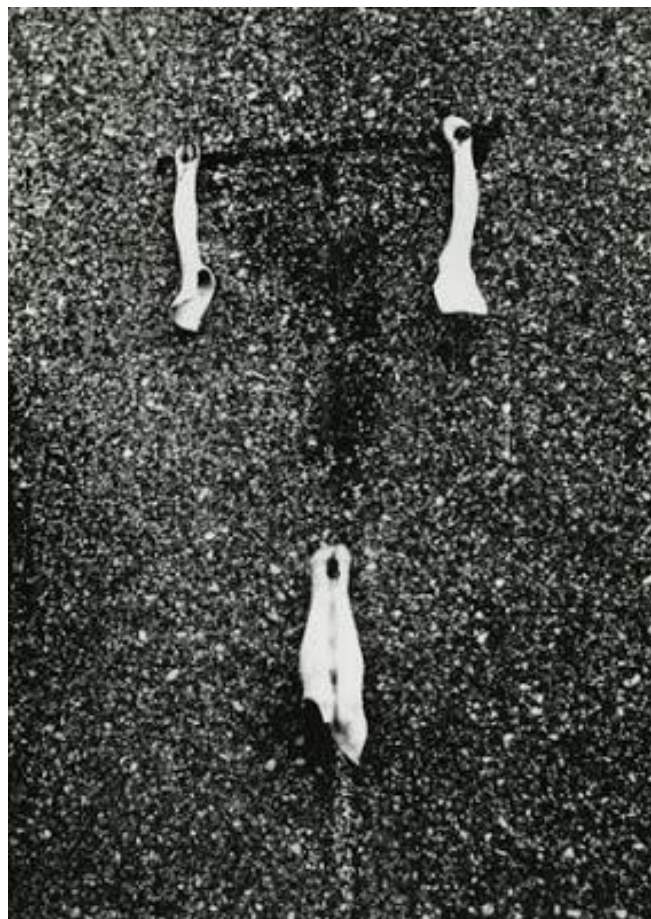
⁸⁸ Bauer, Michal (ed.): *Automatická madona. Antalogie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012, s. 715.

Příloha J – Vilém Reichmann: *Osidla*, fotografie z cyklu *Opuštěná*, 37,7 x 26,7 cm, 1941⁸⁹



⁸⁹ ŠMEJKAL, František (red. ve spolupráci s Antonínem Dufkem, Zdeňkem Pešatem, Jiřím Vykoukalem a Ludvíkem Kunderou): *Skupina Ra*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1988, s. 20.

Příloha K – Vilém Reichmann: *Ecce homo*, fotografie z cyklu *Rané město*, 37,7 x 27,4 cm, 1947⁹⁰



⁹⁰ ROUSOVÁ, Hana – BYDŽOVSKÁ, Lenka – LAHODA, Vojtěch – PECH, Milan – PRAVDOVÁ, Anna – ZADRAŽILOVÁ, Lucie: *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Řevnice: Arbor vitae, 2011, s. 25.

Příloha L – Václav Tikal: *Iluze iluze*, olej, plátno, 28x 43 cm, 1943⁹¹



Příloha M – Václav Tikal: *Lidice*, olej, plátno, 72 x 89,5 cm, 1944⁹²



⁹¹ Bauer, Michal (ed.): *Automatická madona. Antologie Skupiny Ra*. Praha: Akropolis, 2011–2012, s. 698.

⁹² ROUSOVÁ, Hana – BYDŽOVSKÁ, Lenka – LAHODA, Vojtěch – PECH, Milan – PRAVDOVÁ, Anna – ZADRAŽILOVÁ, Lucie: *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Řevnice: Arbor vitae, 2011, s. 236.

Příloha N – Václav Zykmond – Miloš Koreček: *Akce*, fotografie, 23,7 x 17,8 cm, 1944⁹³



⁹³ ROUSOVÁ, Hana – BYDŽOVSKÁ, Lenka – LAHODA, Vojtěch – PECH, Milan – PRAVDOVÁ, Anna – ZADRAŽILOVÁ, Lucie: *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Řevnice: Arbor vitae, 2011, s. 195.

Příloha O – Václav Zykmund: *Průřezy*, olej, překližka, 51 x 40,5 cm, 1944⁹⁴



⁹⁴ <http://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/vaclav-zykmund-valecny>

Příloha P – Foto Skupiny Ra⁹⁵



⁹⁵ ŠMEJKAL, František (red. ve spolupráci s Antonínem Dufkem, Zdeňkem Pešatem, Jiřím Vykoukalem a Ludvíkem Kunderou): *Skupina Ra*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1988, s. 150.

KATALOG

Kunderova tvorba v rámci jeho vlastních uměleckých začátků a existence Skupiny Ra

Informace k této části pocházejí především od samotného Ludvíka Kundery z jeho doslovů v jeho prozaických a poetických dílech (jmenovitě *Napospas* a *Bez názvu*), dále také od Jiřího Vykoukala a jeho oddílu v publikaci *Skupina Ra* a antologie Skupiny Ra *Automatická madona*, dále byly doplněny údaji z České národní bibliografie a periodik *Blok*, *Kvart* a *Mladé archy*.

Poezie (výběr)

Vybíleno. Juvenilie z let 1941–1942. Některé z těchto raných básní, zvláště z cyklu *Středověk*, vyšly ve sborníku *Roztrhané panenky*.

Atmosféry dvou básní Louis Aragona. Publikováno sedm výtisků v Rousínově v roce 1942.

Básně vytažené z klobouku. Řádky z roku 1942 vystřižené z novin a nalepované pod sebe podle dada metody. Cyklus vydal až roku 1973 jako cyklostylovaný „samizdat“ Alexandr Rychecký.

Bezpodmínečný horizont. Básně z let 1943–44. Některé z nich vznikly během totálního nasazení ve Špandavě u Berlína v roce 1943. Původně tvořily tyto texty 1. oddíl rukopisné prvotiny *Fragment životů*, sbírka měla vyjít v soukromém Lukasičkově nakladatelství, které bylo v roce 1948 zrušeno.

Laviny. Básně v próze, jež vznikly po návratu autora z totálního nasazení (prosinec 1943 – leden 1944). Sbírka vyšla v roce 1947 v Nakladatelství mladých na Kladně s ilustracemi Václava Zykmanda a obálkou Josefa Istlera.

Rýha smrti. Báseň vyšla v létě 1944 jako bibliofilský černý tisk s litografií Josefa Istlera. Roku 1947 ji otiskl měsíčník *Literární noviny* (č. 7–8). Roku 1966 se stala součástí sbírky *Tolik cejchů*, jež vydalo nakladatelství Mladá fronta. Tuto sbírku

přeložil Pierre Frabricius do francouzštiny jako *Le sillon de la mort*, v jeho překladu i s dřevorytem Bohdana Laciny vyšla jako 7. svazek edice Ra v Brně 1947.

Výhružný kompas. 16 fotografií Václava Zykunda s texty Ludvíka Kundery, jež byly publikovány v počtu 20 výtisků v roce 1944 jako práce z tzv. 1. řádění.

Fragment fragmentů. Báseň z léta 1944 zařazená v roce 1967 do sbírky *Fragment* a připsaná památce Jaroslava Mrnky.

Živly v nás. Básnické skladby z konce okupace. Otisky úryvků ve sborníku *A zatím co válka*, v *Kvartu*, v *Době*, ve sborníku *Žijeme 1947* a jinde. Knižní vydání 1946 u nakladatele B. Stýbla jako 6. svazek edice Lyra s fokalkem Miloše Korečka a obálkou Víta Obrtela. Náklad 1000 výtisků.

Hlavy a léta. První část tohoto čtyřdílného cyklu vyšla v dubnu 1945 jako bibliofilie s monotypem Josefa Istlera a s fotografiemi jeho pěti frotáží, jednalo se o deset ilegálních výtisků. Celý cyklus vyšel až v roce 1966 ve sbírce *Tolik cejchů*.

Prámy. Básně z konce druhé světové války uveřejněné roku 1966 jako 4. závěrečný oddíl sbírky *Tolik cejchů*. Některé básně sbírky byly publikovány ve *Svobodných novinách*, *Rovnosti* nebo *Mladé frontě*.

Písky. Báseň, jež měla být titulní skladbou sbírky kdysi plánované Mladou frontou, jež ale po roce 1948 nevyšla. Byla uvedena až roku 1967 ve sbírce *Fragment*.

Klínopisný lampář. Sbíрка, dokončovaná za bojů o Brno, byla otištěna roku 1948 za redakce Jana Nohy jako 4. svazek VI. řady edice *Za svobodu*. Frontispis vytvořil Josef Istler a obálku Petr Tučný.

Cesty. Do cyklu byly zařazeny básně psané v měsících po osvobození Brna 26. 4. 1945, některé z nich vyšly samostatně v *Rovnosti*, *Pochodu*, *Mladé frontě*, *Listu Sdružení mladých spisovatelů*.

Různá truchlení. Básně z let 1945 a 1946.

Pozorné oči. Opět básně z let 1945 a 1946. Rukopis této zapomenuté sbírky se objevil až v roce 1990. Před množením tohoto rukopisu nahradil autor název *Zvedá se hudba* (vzhledem k titulu 2. svazku mnohem pozdějších Holanových spisů *Ale je hudba*)

názvem *Pozorné oči*. Osm básní z této nalezené sbírky otiskl 1994 časopis *Host* (č. 1, únor–březen). Provází je deset fokalků Miloše Korečka z roku 1986.

Šalebné věci. Básně z těžé doby jako *Pozorné oči*. Některé opět otištěny v *Mladé frontě* či *Bloku*.

Próza (výběr)

Truvěři aneb Tak i onak. Juvenilní rukopisný fragment z roku 1941.

Praodjezd. Text psaný na sklonku roku 1943 po autorově návratu z totálního nasazení u Berlína. Původní název *Odjezd*. V březnu 1944 vyšel v jediném výtisku s grafickým listem Josefa Istlera. Části byly otištěny ve sborníku *A zatím co válka* (1946) a v *Kvartu* 4, 1946, č. 4.

Konstantina. Tři novely vzniklé mezi únorem a květnem 1944. Kniha byla otištěna v březnu 1946 v Mladé Boleslavi jako 2. svazek edice *Pochod* s třemi kresbami Václava Zykmanda.

Napospas aneb Přísloví pro kočku. Prózy, jež autor napsal v posledních týdnech druhé světové války a které byly publikovány koncem roku 1947 nákladem severočeské odbočky Umělecké besedy jako 8. svazek edice *Pochod*. Obálku navrhl a sedmi kresbami vyzdobil Vilém Reichmann. Některé části vyšly samostatně v *Bloku* či *Mladých arších*.

Překlad poezie, prózy a článků (výběr)

Černé býlí. Básně Hanse Arpa, jež vyšly v překladu Kundery v roce 1944, a to ve čtyřech výtiscích. Každý strojopis získal kresbu Josefa Istlera.

Šeldocela. Báseň Christiana Morgensterna, jež byla v překladu Kundery publikována v *Kvartu* 4, 1945–1946, s. 166.

Tvá báseň je pomníkem. Báseň Artura Lundkvista. Překlad Kundery a Zatočila byl vydán v periodiku *Blok* 1, 1946, č. 2–3, s. 57.

Tanec pěti smyslů. Báseň Erika Lindegrena, která byla v překladu Kundery a Zatočila otištěna ve stejném čísle *Bloku* jako Lundkvistova.

Sen. Drobná poezie Giuseppe Ungarettiho, jež byla publikována v překladu Kundery a Gerdy Istlerové opět v *Bloku* 1, 1946, č. 2–3, s. 62 (to platí rovněž pro další italské básně jako *Vítr na La Zuecca* od Alfonsa Gatta, *Vyhublé jsou stromy* Sandra Penna a *Večer na vesnici* Giorgia Orelliho nebo švýcarské verše *Šťasten* od George Haldase).

Píseň o lásce a smrti Korneta Kryštofa Rilka. Báseň Rainera Maria Rilkeho, kterou v Kunderově překladu otiskly *Mladé archy* 3, 1946–1947, č. 1, s. 45–46.

Předpeklí. Báseň Georga Trakla, která byla v Kunderově překladu uveřejněna v *Kvartu* 5, 1946–1949, č. 3, s. 18 (v tom samém ročníku *Kvartu* vychází Kunderův převod Traklovy básně *Oněmělým*).

Lidskost. Verše Francise Picabii, které Kundera přeložil ve spolupráci s Gerdou Istlerovou a jež vyšly v *Kvartu* 5, 1946–1949, č. 3, s. 24–25.

Ortel. Kunderův překlad Kafkovy drobné prózy, jež byl publikován opět v *Kvartu* 5, 1946–1949, č. 3, s. 172–180.

Prvý žal. Kafkova próza v překladu Kundery, která byla publikována v *Mladých arších* 3, 1947, č. 5, s. 359–361.

Dvě básně. Kunderův převod Arpovy básně, jež byl otištěn v *Mladých arších* 3, 1947, č. 5, s. 361–362.

Budoucím. Báseň Bertolda Brechta uveřejněna v překladu Kundery v *Bloku* 2, 1947, č. 2, s. 35.

Země snivců. Fantastický román Alfreda Kubina, jež v překladu Kundery vyšel v roce 1947 v Nakladatelství mladých ve stejnojmenné edici jako 42. svazek. Úryvek Kunderova překladu byl uveřejněn toho samého roku v *Bloku* 2, 1947, č. 2, s. 62, nebo v *Mladých arších* 3, 1946–1947, č. 1, s. 363–367.

Je fotografie uměním? Stať Maxe Billa, jež vyšla v překladu Kundery v *Bloku* 2, 1948, č. 6, s. 190 (v Kunderově překladu byl pak ještě otištěn Billův článek *O dnešních uměleckých výstavách*, a to v *Bloku* 3, 1949, č. 3, s. 105).

Pasionaria. Báseň Vincenta Huidobra, jež byla publikována v překladu Kundery a Oldřicha Běliče v *Bloku* 2, 1948, č. 8, s. 249 (v tom samém čísle byly v překladatelské kooperaci Kundery a Heleny Motalové otištěny básně Italů Michelliho a Sinisgalliho, v překladu Kundery a Jána Raka báseň *Muž bez cíle* Erika Lindegrena a *Prchavá noc* Karla Vennberga a v samostatném překladu Kundery pojednání *O švýcarském umění* Theodora Schwarze).

Z deníku Franze Kafky. Kunderův překlad Kafkova prozaického úryvku, jenž vyšel v *Mladých arších* 4, 1948, č. 1, s. 28.

Realismus ve švédském lidovém umění. Pojednání Asgera Jorna, které přeložil Kundera a které bylo uveřejněno v *Bloku* 3, 1948, č. 1, s. 31.

O vztahu mezi pozdně buržoazní a fašistickou teorií umění. Článek Theodora Schwarze v překladu Kundery, jenž byl otištěn v *Bloku* 3, 1949, č. 3, s. 135.

Eseje, kunsthistorické texty a články (výběr)

Obrazy Václava Zykunda. Pojednání otištěno v katalogu k výstavě v brněnské Mansardě v roce 1946.

Mladší surrealisté. Článek Kundery a Lorence, jenž byl publikován v periodiku *Blok* 1, 1946–1947, č. 2–3, s. 77.

Malíř Bohdan Lacina. Kunderova stat', jež byla otištěna v časopisu *Mladé archy* 3, 1946–1947, č. 1, s. 57–59.

Malíř Josef Istler. Kunderův text, jenž vyšel v periodiku *Mladé archy* 3, 1946–1947, č. 1, s. 134–138.

Vilém Reichmann. Esej uveřejněn v *Mladých arších* 3, 1946–1947, č. 1, s. 214–216.

Několik námitek. Publikováno v časopisu *Mladé archy* 3, 1946–1947, č. 1, s. 216–222.

O abstraktním umění, Arpovi, Švýcařích a jejich věcech. Studie, jež byla otištěna opět v *Mladých arších* 3, 1946–1947, č. 1, s. 304–310.

Protipól surrealistického typu. Kunderův esej publikovaly *Mladé archy* 3, 1946–1947, č. 1, s. 310–312.

Více lidové poezie. Kunderova glosa, jež byla uveřejněna v *Bloku* 3, 1948, č. 1, s. 28–30.