

Surrealismus po pitvě. K poválečnému přehodno- cování avantgardních východisek v tvorbě Karla Hynka

Jiří Chocholoušek

Významnou básnickou osobností okruhu surrealistů či snad lépe „postsurrealistů“,¹ který se postupně utvářel koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let minulého století kolem teoretika Vratislava Effenbergera (a do podzimu 1951 rovněž Karla Teigeho), byl až do své smrti v lednu 1953 Karel Hynek.²

Hynkovo řazení k surrealismu, běžně uváděné v literárněhistorických příručkách i nej-
různějších přehledech, se však při čtení jeho textů problematizuje. Pro poválečné aktivity
mladé generace autorů narozených převážně ve dvacátých letech a na počátku let třicá-
tých a vstupujících do literatury v průběhu války a bezprostředně po ní³ je ovšem charak-
teristické přehodnocování předválečných surrealistických východisek. Můžeme si klást i
otázku, nakolik je při klasifikaci jejich tvorby adekvátní užívat vůbec pojmu *surrealismus*.
Jejich tvorba i názorové směřování jsou s předválečným surrealismem souznačné jen
zčásti a v rámci pojmu dochází s přechodem k postavantgardnímu paradigmatu či modelu
k zásadnějším významovým posunům.⁴

V následujícím textu se pokusím zhruba charakterizovat některé rysy Hynkovy poetiky
a všimnout si jeho díla především s ohledem na vztah k surrealismu.

I.

Na Hynkovo dílo měl bezesporu značný vliv předválečný, zejména nezvalovský poetis-
mus a právě surrealismus. Postupné přibližování tomuto odkazu avantgardy můžeme sle-
dovat na juvenilních sbírkách – už ve druhé sbírce *Usínání* (1943) se objevují ohlasy autorů
raného Devětsilu (např. poetický naivismus v básni „Idyla nad řekou“, s. 113), ale i surrea-
lismu (v závěrečném textu „Ráno“, s. 116). Plně se již poetistická a surrealistická inspirace
projevuje ve sbírce *Jaro je tady* (nedatováno), v *Ikarských hrách* (1948–1951) či v *Deníku
malého lorda* (1951–1952).⁵

Hynkův vztah k těmto inspiračním zdrojům však není nijak jednoduchý. Brilantní ne-
zvalovské poetistické lyrické hříčky jsou v jeho tvorbě často střídány prozaizovanými,
okázale banálními a vulgárními momenty; s hravou, jemnou erotičností kontrastuje

perverze, tabuizované a pornografické motivy; pro Hynka charakteristický zpravidla sporadický, avšak velmi výrazný, zvučný rým občas primitivisticky zakulhá nebo jeho zvukovou kvalitu radikálně naruší sémantika rýmovaných slov. Tyto konfrontace se odehrávají někdy na ploše jednotlivých básní, jindy mezi jednotlivými texty, v kontextu sbírek či souborů – nicméně jsou naprosto evidentní. Naznačují Hynkovu distanci od inspiračního zdroje, ačkoli jeho básnický naturel má k poetické tvorbě a zvláště Vítězslavu Nezvalovi jistě velmi blízko.⁶ Asi nejzřetelnější je tento ambivalentní vztah k poetismu ve sbírce *Deník malého lorda*.

Podobně jako k poetické inspiraci, třebaže při zběžném čtení asi méně zřetelně, se Hynek často staví i k inspiraci surrealistické. Vratislav Effenberger si velice dobře všiml, že mnohé Hynkovy „surrealistické“ texty se vlastně jako surrealistické jeví jen navenek, avšak při pečlivějším čtení se ukazuje, že metafory jsou jen zdánlivě „konvulzivní“, že nejde o automatické texty, jak by se mohlo zdát, ale že tyto texty sledují logiku své tematické výstavby – že jsou *jako surrealistické konstruovány*.⁷ Effenberger tento Hynkův postup demonstruje na druhé části skladby *Na venkově přišlo*, jako jiný příklad uvedme třeba úvodní text sbírky *Ikarské hry* „Černí rozsvěcují“ (s. 249), který je *systematickým* a *precizním* rozvíjením centrálního motivu slepoty, navenek se přimykajícím k surrealistické poetice a snad při zběžném pohledu připomínajícím automatický text:

*Černí psi
A bílé staccato slepců
Plačících do lampy
Dovnitř
Protože hodiny
Ještě nerozbily
Věčnou půlnoc na dvanáct střepů
Jen šum ševely tápoty
Naplnují prázdné oční důlky
Slepecká labeta
Tma tma
Z níž citlivé prsty
Hnětou sochu slunce
Dosud temnou
A krásné uši ji pomalu rozsvěcují*

Navíc „surrealistické“ psaní je opět často i v rámci jednoho textu opouštěno a střídáno, tak jako v případě poetistických ohlasů, kontrastními postupy a technikami; přechod tvoří např. banální slovní hříčka, kterou si Hynek neodepře. To vše opět naznačuje spíš vnější přístup ke klasické surrealistické poetice, snahu o její pouhou nápodobu – a zároveň to svědčí o jejím vnímání jakožto záležitosti *literární* (ve smyslu určité konvence a techniky).

Zastavme se na okamžik u zmíněných slovních hříček. Podřízení textu zvukové asociaci, slovní hříčka či kalambúr jsou prostředky v Hynkově tvorbě značně frekventované a pro něj příznačné (souvisí s nimi i rým jako prostředek založený na zvukové podobnosti – jeho oblíba a soustavné užívání u Hynka jsou v surrealistickém kontextu poměrně výjimečné; rým je využíván v různých odstínech své zvukové i sémantické kvality a funkce, leckdy do jisté míry právě jako *hříčka*). Jejich užívání je v Hynkově tvorbě metodické a soustavné. Jsou zároveň hravé a zároveň často okázale banální, přerývající významové sdělení předchozího textu i jeho stylovou rovinu. Tam, kde nevystupuje do popředí jejich funkce „banalizační“, ale převažuje rozměr hravosti, bychom o nich mohli uvažovat rovněž jako o výrazu poetistické inspirace (viz např. texty „V jakém převlečení jsem přišel na maškarní ples“ – s. 253, nebo „Paní Burnettová zaplakala“ – s. 290, citováno zde níže); může se někdy dokonce zdát, jako by hříčka, zvukomalba a kalambúr u Hynka nahrazovaly automatismus a jiné čistě surrealistické prostředky.

Hynkovi je přisuzováno i autorství metody tzv. gramatického automatismu, kterou kromě něho (vedle řady jiných např. básně „Hoboje nařikaly jako ve válce“ – s. 259, či „Hrnčířka ve všech pádech“ – s. 273n. ze sbírky *Ikarské hry*) soustavněji užívají i autoři z okruhu edice *Půlnoc*.⁸ Jde o metodu připomínající hru označovanou jako slovní fotbal: text je sestavován tak, že každé následující slovo začíná skupinou posledních hlásek

(často slabikou) slova předchozího. Graficky tyto texty bývají zaznamenávány stupňovitě, takže shodné hláskové skupiny stojí přesně pod sebou (tuto grafickou úpravu měl navrhnout K. Teige).

Metoda gramatického automatismu byla údajně autory, kteří ho užívali (E. Bondy, I. Vodseďálek), nadšeně vnímána jako „surrealistická“, ale je zřejmé, že původní metodu automatického psaní silně redukuje a často patrně i formalizuje; vybízí ke konstruování textů spíš než ke snaze uvolnit průchod hlasu nevědomí. Vědomá konstruktivní snaha do značné míry odsouvá nahodilost spojení slov daného pouze formální shodou hláskových skupin – sestavuje se text, který splňuje přinejmenším základní syntaktické požadavky, ale zpravidla nejen to, a tvoří alespoň poněkud smysluplnou (třebaže občas kuriózní) výpověď. Zdá se mi, že posun k tomuto postupu, karikujícímu tak trochu původní automatismus, je pro poválečné přehodnocování surrealistických východisek charakteristický.

Jako příklad hravé konstrukce takového textu, která navíc pracuje s dělením slov (údajně původní způsob grafického záznamu gramatického automatismu), uveďme báseň „Hoboje naříkaly jako ve válce“, jíž je Hynek pod pseudonymem Nathan Illinger zastoupen ve sborníku *Židovská jména*:⁹

<i>Hoboje</i>	<i>Hudba</i>
<i>Boje</i>	<i>Dbá</i>
<i>chtivé</i>	<i>Bá</i>
<i>Ti ve</i>	<i>Sníci</i>
<i>jdou</i>	<i>I ci</i>
<i>Do u</i>	<i>vilisté</i>
<i>cha</i>	<i>Sté</i>
<i>Charakteristického</i>	<i>nající</i>
	<i>Cis</i>
<i>Ucho</i>	<i>Is</i>
<i>Ucho</i>	<i>raelitů</i>
<i>vá</i>	<i>Litu</i>
<i>Vá</i>	<i>jme</i>
<i>lečné</i>	<i>Jme</i>
<i>Ne</i>	<i>novitě</i>
<i>špory</i>	<i>Vítě</i>
<i>Pory</i>	<i>zů</i>
<i>nské</i>	<i>Zu</i>
<i>Ske</i>	<i>batá</i>
<i>psí</i>	<i>Ata</i>
<i>Psí</i>	<i>kuje</i>
	<i>Je</i>
	<i>rusalem</i>

Surrealismus a poetismus jistě představují zdaleka nejsilnější a nejzřetelnější Hynkova východiska. V jeho díle ale najdeme i ozvuky jiné – např. hravé zkřížení erbenovské a poetické inspirace v „Baladě o ňadrech“ (s. 125–126); jako travestie populárních literárních děl (ačkoli jednou jde o dílo kanonické a nezpochybnitelné a podruhé spíše o pokleslou dobovou sentimentální četbu pro mládež) jsou vystavěna vrcholná Hynkova díla *Babička po pitvě* (1946) a již zmiňovaný *Deník malého lorda*. Kromě toho nacházíme u Hynka i množství prvků, které bychom označili prostě jako literární (opět ve smyslu konvence; např. metafory, obrazy, poetismy, určitá vyjadřovací schémata nebo typ rýmu), bez možnosti rozpoznat konkrétní zdroje; Hynek je zase provokativně konfrontuje s prostředky či prvky ostentativně neliterárními a touto příkrou nesourodostí mimo jiné odhaluje právě jejich „literárnost“ – ukazuje, že jde o pouhé prostředky, anebo často přímo demonstruje jejich vnějškovost a vyprázdněnost, frázovitost či kýčovitost. Evidentní je toto odhalení klišovitosti a snad i kýčovitosti opotřebované metafory např. v prvním textu sbírky *Jaro je tady* nazvaném „Analogie“ (s. 133):

*V takových chvílích
když vítr pročísne hlavy stromů
a v hřebenu mu zůstane spousta listů
si třeba vzpomenu
že už mi také
začaly padat vlasy*

Jde o postup u Hynka natolik frekventovaný, že dalších příkladů by bylo možné uvést mnoho. Jinou ilustrací hravé stylové nestálosti, ustavičných přechodů mezi stylovými a významovými rovinami a konotovanými sémantickými okruhy, demaskování určitých literárních prostředků jako klišé, či dokonce jako kýče atd. je třeba následující ukázka ze skladby *Na venkově přšelo* (nedatováno; s. 119n.):

*Celá ves
Zmokla dnes
Když hrom uhodil do kláves
Nebeského piana*

*Z kostela vyšla žena voňavým rozmachem
Nějaký trestanec požádal ji o tanec
Vícekrát už jsem ji neviděl*

*Když hrom uhodil do kláves
Nebeského piana
Byla celá ves
Dávno už mokrá*

*V jedné krčmě
Zvedali sedláci poháry k číšnici pij Anna
Šel jsem si s nimi zahrát pokra*

O něco níže:

*Tu a tam se najde ve starém altánu
Ždíbec milostného drkotání
Nebo někdo přinese hříbek*

*Ti odnaproti se zase chodí koupat
A maží se Niveou
Protože se nechtí loupat
A když se jdou na pout' houpat
Tedy před večeří aby se nepoblili*

Dá se tedy říci, že jedním z významných rysů Hynkovy poetiky je práce s literárními prvky (prostředky podle obecného povědomí náležejícími k „literárnímu“ stylu) – ať už jsou jednoznačně klasifikovatelné (Nezval, poetismus, surrealismus, Erben, Němcová, Burnettová...), nebo jen obecně charakterizované jako „literární“ – a jejich konfrontování s prvky kontrastními.

Tento intertextuální konfrontační postup úzce souvisí s ústředním principem Hynkovy tvorby, jímž je princip (lyrické) hry. Hra byla klíčovým pojmem jak pro poetismus, tak pro surrealismus. Charakter a význam Hynkovy hry je však odlišný. V poetismu byla lyrická hra a hříčka výrazem bezstarostného, radostného přijetí světa, oslnění světem; měla bavit, ne vést ke komplikovaným reflexím; měla být univerzálně srozumitelná. Poetistický svět byl ovšem světem (často naivně, o to však roztomileji) lyrizovaným, světem stylizovaným jako příjemná báseň. V surrealismu se princip hry intelektualizuje, hra přestává být především bezprostředním výrazem lyrického přístupu ke světu. Má sloužit k nacházení překvapivých a nečekaných souvislostí, krátkých spojení, která mohou obrodit imaginaci, ale i otevírat nečekané průzory do nevědomí; tím má obohacovat a zároveň pomáhat osvobodovat

člověka, rozšiřovat jeho vnitřní život; má v zásadě sloužit mimoliterárnímu či transliterárnímu poznání.¹⁰ Sama o sobě by se hra jevila jako nepřípustně naivní, proto ji obhazuje sofistický aparát, který ji interpretuje jako prostředek k něčemu dalšímu, nástroj tak vážné věci, jako je poznání a revoluce.¹¹

I Hynkova hra je komplikovanější než hra poetická. Její složitost ale nespočívá v teoretické reflexi, již by byla podřízena, jako je tomu v případě surrealistických aktivit. Je to tvůrčí hra pracující složitěji s konfrontací různých sémantických vrstev a stylizací, jak už jsme ukázali na střetávání literárního (konvence a obecně akceptovaná schémata) a neliterárního. Hynek reflektuje literární stylizovanost a ta se mu stává prostředkem, využívaným pro další komplikování významů a obohacování rovin hry; prostředkem pro utváření stylizací vyššího řádu. Výsledky této hry nejsou většinou sémanticky jednoznačné; charakteristická je pro ně ambivalence a vnitřní napětí: cynismus se mísí s lyrismem, černý humor, ironie a sarkasmus se zraněnými city, touha a naivita se skepsí. Je to hra vytvářející mnohoznačný a ambivalentní komplex významů, který mimo jiné odpovídá spíše situaci umění a literatury i stavu světa v letech po druhé světové válce a po nástupu dalšího totalitního systému – a deziluzi, ironii a cynickému hédonismu, k nimž tato situace dovádí část tehdejší mladé generace.

Jako ilustraci takového posunu v podstatě poetické hříčky (vyloučen ovšem není ani odkaz na surrealistické asociační hry a experimentace) uveďme text „Paní Burnettová zaplakala“ (s. 290) z *Deníku malého lorda*. Radostná a bezstarostná hra se tu posouvá do méně průzračných a nevinných poloh zapojením vulgarismu (nesoulad) v replice Viviany Herbertové; naznačena je hloupost či senilita její i Tomáše Asshe z Assheimu, jehož jméno opět konotuje vulgární významy; ani závěrečná replika Harryho Lorridaila by se v klasickém poetickém textu zřejmě neobjevila. Celá zobrazovaná společenská hra navíc vyvolává dojem trochu primitivní zábavy; roli zde jistě hraje i intertextová vazba k travestované předloze.

[...]

Za chvíli začaly přijíždět první kočáry

Vypilo se mnoho láhví vína a všem bylo tak dobře

Jak jen může být devíti kuželkám poráženým vinnými hrozny

Hráli jsme na tichou poštu

Pan Havisham do ucha docentovi:

Oskar Nedbal

Docent Nevole Cedrikovi:

Oh, ce carnet de bal

Cedric paní Burnettové:

Boss Arné dbal

Paní Burnettová Higginsovi:

Vosk a krev dal

Higgins Mordauntovi:

Dostal metál

Farář Mordaunt Newickovi:

Most zametal

Správce Newick Vivianě Herbertové:

Kost za med dal

Viviana Herbertová:

Cože?

Ostatní:

Řekni, co jsi slyšela!

Viviana Herbertová Tomáši Assheovi:

Vyliž si prdel

Tomáš Asshe z Assheimu Typtonovi:

Willi sichr děl

Typton Konstancii Lorridailové:

Willi si chrněl

Konstancie Lorridailová Harrymu:

Jsi Phyllis v Brně?

Harry Lorridail paní Errolové:

Syfilis brněl

V tomto postupu využívajícím stylizovanosti a literárnosti se Hynek vlastně pohybuje na odlišné rovině, než na jaké chtěl operovat surrealismus, ten obzvláště nechtěl být literaturou. Surrealismus usiloval nejen o překonání literatury ve smyslu souhrnu dosavadních konvencí, ale v obavě z rizika zkonvenčení a estetizace mu šlo dokonce o jakousi mimoliterárnost: o něco, co by nebylo pouze dalším článkem ve vývoji literatury a umění (jedním z mnoha a nutně opět překonaným), ale co by literárněhistorický proces transcendovalo. Termín *literatura* i *estetika* byl v surrealismu chápán pejorativně, mluvilo se pouze o *poezii*, která nejenže zahrnovala literaturu a všechna další umění, ale ještě obecněji byla spíš intenzivním a objevným způsobem prožívání sebe i světa, bez ohledu na jakékoli umělecké výstupy. Klasický surrealismus by patrně tyto hynkovské postupy akceptoval spíš jen

okrajově ve smyslu provokace nebo efektní diskreditace literárních konvencí či obecného vkusu, ale Hynkovi šlo zřejmě o víc a v tom by si s ortodoxním surrealismem nerozuměl. Konfrontací literárního se stylově i sémanticky odlišnými prvky dosahuje opět výrazného estetického účinku; odhalováním jisté stylizovanosti a pohráváním si s ní vytváří stylizace komplexnější a složitější, přičemž potěšení z nich je ve velké míře estetické potěšení z rafinované lyrické hry. Když už bychom měli srovnávat, stála by Hynkova hra přes svou komplikovanost možná v leccčem blíže poetistické: Hynek rehabilituje hru pro ni samu, jako výraz lyrického postoje.¹² Původní surrealistický teoretický a programový aparát se z poválečné perspektivy už v mnohém jeví jako naivní. Jako naivní ovšem Hynek reflektuje i průzračný poetistický optimismus, jeho harmonizující vidění – a Hynkova hra se proto komplikuje; obohacuje se i o momenty disharmonické a kakofonické, estetizuje i ošklivost a zlo, únavu a marnost, je výrazem lyrického nadšení i skepse.

Estetizace ošklivosti nás přivádí ke konstatování, že můžeme nacházet společné rysy Hynkovy tvorby i s poetikou dekadence: dále např. provokativnost a amorálnost či důraz na stylizovanost – díla i života.¹³ *Deník malého lorda*, jedno z vrcholných Hynkových děl, představuje des essaintovsky stupňovanou, poněkud zvrhlou snahu o rafinovanou kultivaci rozkoší směřující k absolutnu, která však stejně jako v románu *Naruby* vede k destrukci, ústí v neurotické únavě a zklamání. A stejně jako u Huysmansa je nahlížena podvojnou perspektivou, v níž vše, co je psáno, podléhá zároveň také „ironizaci“, je vážné i nadsazeně nevážené současně.

V souvislosti s těmito dekadentními rysy Hynkovy poetiky je patrně možné spatřovat jistou analogii zmiňovaných postupů v současné literatuře v díle J. H. Krchovského, který se ve svých textech jednoznačně hlásí k dekadentní poetice, ale vážnost dekadence neustále narušuje momenty černého humoru, proti aristokratičnosti a nadřazené výjimečnosti staví trapnost, banalitu či psychickou nebo sexuální nenormálnost, vnímanou však pouze jako „úchylku“. Hodnotit jeho verše jednoduše jako parodické ale nelze (třebaže tak jsou asi často čteny): jde o složitější hru zrcadlení, reflexí a ambivalencí. Výsledný smysl jeho textů je komplikovanou směsí pocitů marnosti, únavy, neuspokojení, životní prohry, jakéhosi osudového omylu apod. – a sebeironie, cynismu, strachu z patosu, potřeby distance od velkých a příliš vážných slov; narcismu na jedné straně i rozpaků ze sebeodhalení na straně druhé; hry dokonale propracované stylizace i pokusu sdělit osobně naléhavé obsahy.¹⁴

Další z charakteristických rysů Hynkovy poetiky jsme již průběžně zmiňovali. Je to mimořádně silné zatížení milostné a zvláště erotické tematiky, která postupně zaujímá v Hynkově tvorbě centrální postavení. Erotická témata jsou u Hynka běžně pojmenována velmi otevřeně a přímo, v *Deníku malého lorda* by se dalo hovořit o balancování na hraně pornografie, opakovaně se překračují i obecně uznávaná tabu (především motiv incestu objevující se na více místech v Hynkově tvorbě, většinou jako láska mezi sourozenci – viz *Babička po pítvě*, *Deník malého lorda* –, ale i jako láska syna a matky – *Deník malého lorda*).¹⁵ Mluvili jsme již i o časté ironii, namířené někdy např. proti použitému literárnímu materiálu (ironie stylová), často využívané v rovině tematické, ale velice často je ironizován sám lyrický subjekt Hynkových básní – takže můžeme mluvit o sebeironii. Zmiňovali jsme okrajově už i pro Hynka charakteristický okázalý cynismus, kterému je ovšem třeba rozumět především jako obrannému postoji (podobně jako Hynkově ironii a skepsi).¹⁶ A se všemi uvedenými rysy pochopitelně souvisí silná provokativnost Hynkových textů, i když následkem okolností, které znemožňovaly po desítky let jejich publikování, byl tento jejich rys zřejmě otupen.

II.

V souvislosti s předchozím pokusem přiblížit charakteristické rysy Hynkovy tvorby se ukazovalo, že přes nepřehlédnutelné surrealistické prvky má jeho tvorba v některých ohledech možná blíže než k surrealismu paradoxně (vzhledem k aktuálnosti obou směrů) k poetismu, ačkoli i ten posouvá, doplňuje a aktualizuje. Každopádně se jeví jako problematické charakterizovat ji souhrnně jako tvorbu surrealistickou. A zvláště při bližším pohledu nacházíme i v textech či segmentech textů, které zdánlivě jednoznačně naplňují pravidla surrealistické poetiky, řadu odchylek od klasického surrealistického přístupu, od něhož si Hynek přes všechny sympatie zachovává rezervovaný odstup, jak je to ovšem

příznačné pro velkou část mladých autorů této generace, které surrealismus ovlivnil.¹⁷ Zkusme si nyní všimnout některých dalších afinit i odlišností.

Se surrealismem by mohl Hynka spojovat zdůrazněný erotismus. Řekl bych ale, že i v této oblasti můžeme najít nezanedbatelné odchytky v důrazech. Hynek není teoretik a ani nepodléhá teoretickým koncepcím;¹⁸ erotismus nechápe jako součást ideologické koncepce světa, což ho v řadě surrealistických děl formalizuje a vyprazdňuje, erotismus pro něj není přinejmenším v první řadě intelektualizován, např. freudovskou psychoanalytickou teorií – mechanismy libidinózních sil mohou představovat zajímavou racionalizaci, ale právě jen racionalizaci osobně naléhavých problémů a vztahů. Jako ilustraci tohoto osobně zaujatého a neteoretizujícího přístupu k lásce a erotismu uveďme ukázkou z básně „Sobota co Jitka co ty Marcelo...“ (s. 187–189):

[...]

*zamluvil jsem to chtěl jsem si připomenout tvé srdce
jak je zachytit být žárlivý být shovívavý a velkodušný
pochybené teorie nevím co je nakonec přesnější jestli Russel nebo Brouk
myslím na to jak jsi si notovala když jsem řekl včera že mám dnes odpoledne schůzku*

[...]

*domníval jsem se že stádia žárlivosti jsou ta tam přispěl k tomu Russel
a Teigeho poznámky na okrajích o smutku z milostné soutěže*

[...]

M. Exner označuje Hynka za romantika a chápe to jako protiklad surrealisty v nezvalovském duchu.¹⁹ V souladu s tím se mi zdá případnější interpretace Hynkova erotismu jako pro něho typické moderní a skeptické transpozice klasické romantické kategorie Lásky, s vědomím ztráty, kterou tato transpozice ideálu, nyní již (bohužel) neakceptovatelného, s sebou nese. Romantický model sebeobětování Lásce jako hodnotě umožňující dosažení absolutna se stává v Hynkově případě posedlostí erotismem ve stejně absolutní touze. Zklamání této varianty věčné a nenaplnitelné touhy po splynutí je nevyhnutelné – a právě *Deník malého lorda* představuje kruté, sebezraňující vyrovnávání s touto deziluzí (a tato deziluze vysvětluje vypjatou a pro mnohé problematickou perverzi sbírky). Touha po permanentním orgasmu ústí v únavě z perverze a v ustavičném, nedůstojném pachtění souložících těl; namísto harmonického splynutí s druhým (druhou) nastupuje averze, vzájemná krutost, sebezraňování, odcizení.

Spojujícím prvkem jsou každopádně momenty provokace, které v Hynkově díle jistě i záměrně obsaženy jsou – třebaže na ně jeho dílo, jak jsme upozorňovali, nemůžeme v žádném případě redukovat. Pro mladé autory byla možná právě surrealistická radikální nonkonformnost, s níž provokace souvisí, jedním z nejpřitažlivějších rysů tohoto hnutí. Ukazovala se jako mimořádně a nečekaně aktuální v době okupace a znovu po únoru 1948.²⁰ A nabízí se otázka, zda to nebyla právě tato nonkonformnost, permanentní vůle zaujímat kritickou pozici ke všem jevům společensky i umělecky strnulým, konzervujícím a omezujícím, která po válce vedla k přehodnocování původních surrealistických východisek, k pokusu o jejich aktualizaci, o jejich prověření a nalezení momentů dosud živých a inspirativních, ale i k vyloučení všeho již petrifikovaného, všeho, co ztratilo schopnost oslovovat a pojmenovávat aktuální problémy a současná citlivá místa. Možná zrovna ona představuje jednu z nejvýznamnějších spojnic mezi předválečným, klasickým surrealismem a jeho poválečnými následovníky.

Zaměřujeme-li se na možné afinity mezi Hynkovým dílem a surrealismem, měli bychom zmínit ještě část Hynkova díla, kterou jsme prozatím ponechali stranou, totiž divadelní scénáře – jeden jeho vlastní (*Žer nehty stranou*, 1952) a další tři psané společně s V. Effenbergerem (*Jela tudy dáma a Svatební hostina* z roku 1950 a *Poslední umře hladý* z roku 1952) – a společně s Effenbergerem psaný nedokončený „román“ *Aby žili* (1952).²¹ Podobně jako třeba některé společné Bretonovy a Soupaultovy texty vznikaly tyto scénáře jako výsledek společného experimentu. Hynek s Effenbergerem se střídali u psacího stroje a ve chvílích, kdy jednomu docházela invence, navázal druhý bez jakékoli konzultace a pokračoval v rozepsaném textu, který neměl dopředu přesněji stanovenou osnovu ani téma. I text *Žer nehty stranou* vznikl jako výsledek hry připomínající surrealistické experimentace: Hynek i Effenberger se tentokrát každý zvlášť pokusili napsat scénář inspi-

rovaný sérií tří scénických návrhů Josefa Istlera.²² O automatismu ani metodickém odkrývání nevědomých obsahů v intencích předválečného surrealismu zde však již patrně nelze mluvit, i když hravá odpoutaná fantazie má v těchto scénářích stále významnou roli; už ale ne zcela dominantní. Pro Hynkovy a Effenbergerovy scénáře je příznačná ironie, která si pohrává s představou obtížně realizovatelného provádění her na jevišti: fantazijsní hříčky jsou opakovaně konfrontovány s vizuální představou jeviště, na němž se vše provádí jako divadelní kus, s technickými podmínkami představení, ale i s divadelními konvencemi obecně. K těmto konvencím patří třeba princip nápodoby, iluzivnost – ale tyto konvence odrážejí mj. také vkus a předpokládanou vstřícnost publika i dramaturgie. Např. ve hře *Jela tudy dáma* má výbuchem granátu („skutečně“) roztrhané představitele Dámy a Právnicka nahradit alternující pár (s. 405). V 8. obrazu („Návrat na stromy“) hry *Poslední umře hlady* čteme popis scény: „Na scéně je jen několik vrcholů stromů. Jsou to dosti husté, košaté koruny, jejichž kmeny se ztrácejí pod jevištěm, takže je nevidíme. Po otevření opony šplhá po jednom z kmenů Eduard...“ Po relativně „technicky“ konkrétním popisu poněkud nestandardní scény následuje ani ne 10 krátkých replik, kvůli nimž je scéna konstruována; její náročnost jen podtrhne absurdnost obrazu (s. 477–478). Absurdní poetiku těchto scénářů do značné míry určuje právě reflektované napětí mezi imaginací na jedné straně a konvencemi a podmínkami reálného představení na straně druhé.²³ I zde se tedy pracuje s postupy, které už jsme jako charakteristické pro Hynkovu poetiku zmiňovali dříve, a snažili jsme se už také ukázat, jak se tyto postupy od klasického surrealismu odlišují. Jistý významový posun oproti výše zmiňovaným Hynkovým textům zde představuje mnohem výraznější rys absurdity, která tu nahrazuje charakteristický Hynkův lyrismus; tuto absurditu bychom si mohli patrně vysvětlovat zčásti i jako Effenbergerův vliv.²⁴

Hynkův vztah k surrealismu se tedy jeví jako nejednoznačný. Pokud bychom v souvislosti s ním chtěli toto označení užívat (nedělá to ve své hynkovské studii ani V. Effenberger),²⁵ tedy s vědomím problematičnosti takového označení a posunů, k nimž zde dochází. Hynkovy básnické texty se klasickému surrealismu v leckterém ohledu vzdalují dokonce více než texty jiných jeho přátel a generačních druhů (Z. Havlíčka, V. Effenbergera) a problematičnost klasifikace jeho díla jako díla surrealistického se zde tedy vyjevuje o to silněji. Stanislav Dvorský píše:

Zatímco Havlíčkovi soudobý rozvrat ducha [jde o období kolem února 1948, pozn. J. Ch.] stále ještě nebyl důvodem k zásadní revizi surrealistických konceptů, ale naopak k romantické vnitřní výstavbě jakési jeho ‚poslední výspy‘; pro Hynka, zdá se, existoval už pouze ‚surrealismus‘, což jako pouhá vzpomínka a jen jedna z možných, trochu dekadentních kulís pro zcela aktuální hry specifického humoru a ironizující pseudoliryky...²⁶

Klasifikační problém by patrně řešilo, kdybychom pro toto období užívali již v úvodu zmíněný termín *postsurrealismus*, nebo ještě lépe mluvili obecně o *postsurrealistických aktivitách*, protože vyrovnávání s klasickým surrealismem neprobíhalo jako jednotný proces, ale spíše jako rozkrývání spektra možností. Nejvýraznějšími z nich jsou asi Effenbergerův teoretický koncept konkrétní iracionality, nejbliž původním surrealistickým východiskům stojí patrně svou tvorbou i teoretickými texty Z. Havlíček – a od surrealismu se naopak odvracejí např. E. Bondy a I. Vodsed'álek, ačkoli třeba paranoicko-kritická metoda Salvadora Dalího pro ně i nadále znamená inspirativní moment. Vedle nich také Hynkova tvorba představuje velmi zřetelný typ, jednu z nejvýraznějších podob, jimiž se mladí nástupci předválečných surrealistů pokoušeli původní hnutí a jeho poetiku aktualizovat.

Krácená verze tohoto textu vychází pod názvem „Poválečné přehodnocování surrealistických východisek v tvorbě Karla Hynka“ v konferenčním sborníku Euroletteraria/Eurolingua 2007, Liberec, TUL 2008 (v tisku).

Poznámky:

1 Termín užívaný Stanislavem Dvorským – viz Stanislav Dvorský, „Z podzemí do podzemí. Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let“, in: J. Alan (ed.), *Alternativní kultura*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2001, s. 77–153 – zde i zdůvodnění tohoto pojmu; stručně též v závěru našeho příspěvku.

2 Dostupné informace o životě Karla Hynka (11. 9. 1925–9. 1. 1953) jsou poměrně kusé. Pro nás je důležité, že se bezprostředně po konci války seznamuje s dalšími mladými autory, kteří byli ovlivněni surrealismem; 27. 11. 1947 představil svou tvorbu na večeru Skupiny Ra (v rámci tzv. večerů Mladé literatury pořádaných Uměleckou besedou), ačkoli stejně jako někteří další, kteří zde vystupovali (V. Effenberger, O. Schnabel, J. Zuska, O. Wenzl), nebyl členem skupiny (večer byl ovšem koncipován šířeji jako večer surrealistický). Přátelil se se Z. Havlíčkem, ale i J. Krejcarovou a E. Bondym; jako mimořádně inspirativní osobnost má vliv i na jejich tvorbu [viz např. Stanislav Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, s. 94n.; týž, „Kavárna Westend 1947–1951 a sborník Židovská jména“, in: M. Machovec (ed.), *Židovská jména*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1995, s. 5–8, zejména s. 7–8; Ivo Vodseďálek, *Felixír života*, Brno, Host 2000, s. 18]. Pod pseudonymem Nathan Illinger publikuje svůj text v ineditním sborníku *Židovská jména*, uspořádaném Bondym a Krejcarovou na počátku roku 1949. Pohybuje se v okruhu kolem V. Effenbergera a K. Teigehe (do jeho smrti); účastní se tzv. Pracovních sborníků (Znamení zvěrokruhu), které tento okruh ineditně „vydává“. Další své aktivity rozvíjí v oblasti jazzové hudby (hudebník, textař). Trpí tuberkulózou; bezprostřední příčinou předčasné smrti je uremie.

Reprezentativní soubor textů Karla Hynka vyšel v roce 1998 pod názvem *S vyloučením veřejnosti* (Praha, Torst 1998; z této publikace pocházejí veškeré níže uvedené ukázky, na strany tohoto vydání budeme odkazovat, nebude-li uvedeno jinak). Až do vydání této publikace byly pouze jednotlivé básně a ukázky z díla v dobách uvolnění – na konci šedesátých let a po listopadu 1989 – roztroušeně uveřejněny v časopisech (*Analogon*, *Svědectví*, *Literární noviny*, *Tvar*) a sbornících či antologiích [Jan Tomeš (ed.), *Magnetická pole*, Praha, Československý spisovatel 1967; Stanislav Dvorský – Vratislav Effenberger – Petr Král (eds.), *UDS / Surrealistické východisko 1938–1968*, Praha, Československý spisovatel 1969 ad.]; zejména některé větší celky (*Babička po pitvě*, *Inu mládí je mládí*) kolovaly v opisech.

3 Vedle K. Hynka (1925) by sem patřili třeba V. Effenberger (1923), Z. Havlíček (1922), E. Bondy (1930), I. Vodseďálek (1931), J. Krejcarová (1928), O. Wenzl (1921), L. Kundera (1920), Z. Lorenc (1919) a další. K charakteristice této „generace“ viz např. S. Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, s. 110–111.

4 Surrealismus jako směr se jednoznačně profiloval v rámci předválečné avantgardy. Představuje jeden z posledních, ale také nejvýraznějších avantgardních směrů se vším, co k tomu patří: entuziasmem, závaznými formulacemi programů, ustavováním skupin a přísně sledovaným i selektovaným členstvím, společensko-politickými ambicemi (a utopismem)... Avantgarda je bytostně spojena se společenským a uměleckým klimatem, které s druhou světovou válkou nenávratně mizí. Ve změněné válečné a poválečné situaci se jeví stále silněji jako přežitá a neaktuální: závazně předepsané umělecké postupy mladí autoři odmítají jako svazující, skupinová disciplína je pro ně nesmyslně omezující, manifestní komunistická politická orientace se jeví čím dál častěji jako naivní a neakceptovatelná a zvláště její spojování s uměleckou tvorbou jako zcela pochybené. Přesto pro řadu mladých autorů představoval surrealismus za války i po ní pořád jeden z nejsilnějších inspiračních zdrojů, a třebaže často s explicitně formulovanými výhradami, stále se k němu hlásí. Přirozeně však v jejich dílech i programových postojích doznává často dost významných proměn, když se ho snaží aktualizovat, přizpůsobit nové situaci. – K těmto posunům a proměnám viz S. Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, nebo třeba též Jiří Chocholoušek, „Ke kategorii konkrétní iracionality v českém poválečném surrealismu“, in: O. Uličný (ed.), *Eurologia 2004*, Opera Academiae Pedagogicae Liberecensis, Series Bohemistica vol. III, Liberec 2005, s. 186–204.

5 Jako zřetelné příklady poetistických ohlasů můžeme uvést např. básně „Oči ústa a pantoflíček“ (s. 142) nebo „V kavárně u Štěrby...“ (s. 143) ze sbírky *Jaro je tady*; „Hádankářský koutek“ (s. 264) či „V jakém převlečení jsem přišel na maškarní ples?“ (s. 253) z *Ikarských her*; evidentní aluzí na Nezvalovu *Abecedu* je cyklus „Interpunkce“ (s. 294–299) z *Deníku malého lorda*. Surrealistické ohlasy představují ve sbírce *Jaro je tady* třeba „Je to osud náměsíčného pokrývače“ (s. 136), „Která z vaší touhy je mramorová...“ (s. 145), „Rezatá v atlasech...“ (s. 148); příkladem „nezvalovského“ surrealismu v *Ikarských hrách* by mohly být třeba „Otvírám svou malou parfumerii...“ (s. 257) či „Chtěl jsem se stělit pistolkou mám však necitlivé nerentgenovatelné tělo...“ (s. 266n.); na pozemí mezi větší nezvalovské poetistické skladby a jeho surrealistické básně bych umístil třeba „Život krásné hrnčířky“ (s. 269n.).

6 Evidentní blízkost Hynkovy tvorby tvorbě V. Nezvala, ale zároveň jejich odlišnosti konstatuje většina interpretů Hynkova díla: Milan Exner [„Symbol ‚Karel Hynek‘“, *Tvar* 10 (1999), č. 13, s. 6–

7], Stanislav Dvorský [„Z podzemí do podzemí“], Vratislav Effenberger [„S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“, in: K. Hynek, *S vyloučením veřejnosti*, s. 7–77].

7 Srov. „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“, s. 24–25, 42, 49.

8 Viz Ivo Vodseďálek, *Felixír života*, s. 18.

9 Martin Machovec (ed.), *Židovská jména*, s. 14. Fenomémem gramatického automatismu se zabývá také např. Ivo Vodseďálek ve stati „Okouzlení gramatickým automatismem“ [*Aluze* 5 (2001), č. 3, s. 163–170]; také zde je citovaný Hynkův text reprodukován (s. 164; spolu s řadou dalších textů autorů z okruhu edice Půlnoc).

10 Samozřejmě můžeme mít pochybnosti, zda tomu tak skutečně bývalo nebo vůbec mohlo být. Kromě toho např. surrealismus V. Nezvala často působí spíše dojmem prodloužení jeho poetismu (a obohacení o překvapivější metaforiku); i surrealistické hry, jejichž záznamy se občas stávaly součástí jeho knih, působí spíš stále dojmem poetistických hříček, sloužících především lyrickému potěšení.

11 S. Dvorský cituje v jiné souvislosti dopis J. Glazarové L. Štollovi z 23. 2. 1944, který je přes jistou nedůvěryhodnost odesílatelky i adresáta signifikantní; dokládá právě onu naivnost surrealistické hry, jež vystupuje do popředí, pokud z nějakého důvodu nebereme v úvahu její teoretické zázemí; naivnost, která by ji činila obtížně akceptovatelnou – ale i to, jak jsou z vnější, nesurrealistické perspektivy a zvláště s jistým časovým odstupem obtížně akceptovatelná a nepochopitelná („naivní“) i tato její „sofistikovaná“ surrealistická zdůvodnění: „...*Láďo, když si představím, jak si Nezval hrál s tím škrobem a slepoval a rozlepoval papíry a dělal, předstíral, že v tom něco vidí! [...] Není to pro dopis, ale na papírku to mám, ty polemiky proti: nemůže to dnes obstát...*“ (Stanislav Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, s. 85–86).

12 V dalších plánech samozřejmě tato hra může plnit a plní i další funkce – jako třeba poznávací, kritickou apod.

13 Souhlasím s M. Exnerem, který polemizuje s často uváděným tvrzením, že pro Hynka byla poezie a literatura druhořadá, že Hynek byl především „umělcem života“ a teprve následně básníkem, literátem. Také se mi zdá s ohledem na Hynkovo dílo a informace o jeho životě pravděpodobná druhá varianta: inscenování života po způsobu poezie, soustavná životní stylizace básníka podle diktátu poezie. „*Představa, že sex jaksi stavěl výše než tvorbu, je scestná. Propadl orgiastickému třesťení a organizoval neuvěřitelná matiné: pro svůj všudypřítomný zápisník, pro poezii! Bylo to všechno umělé. Bylo to umělé proto, že v tom šlo o umění. Bez umění nedává Hynkova existence žádný smysl.*“ (Milan Exner, „Symbol ‚Karel Hynek‘“, s. 6).

14 O dekadentnosti Hynkových děl se zmiňuje také např. Jaromír F. Tylt [„Něžně a sprostě (před půlstoletím)“, *Host* XIV (1998), č. 3, s. 40–41]; v souvislosti s Hynkovou prvotinou zmiňuje vliv dekadentní poetiky na K. Hynka i V. Effenberger [„S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“, s. 33].

15 K interpretaci motivu incestu u Hynka srov. Milan Exner, „Symbol ‚Karel Hynek‘“, s. 6. Stanislav Dvorský si všímá paralelního důrazu na erotickou tematiku v dílech Hynka, Havlíčka [viz jeho soubor *Levou rukou*, nezařazený do souborného vydání Havlíčkova díla *Otevřít po mé smrti* (Praha, Český spisovatel 1994), a zveřejněný J. F. Tyltem v časopisu *Host – Zbyněk Havlíček*, „Levou rukou neboli Lyrické příspěvky k Emilii“, *Host* XIV (1998), č. 3, s. 36–39] a Krejcarové (sbírka *V zahrádce otce mého* – in: Jana Krejcarová, *Clarissa a jiné básně*, Praha, Concordia 1990) v době, kdy se blízce přátelili, a interpretuje ji jako do jisté míry Hynkův vliv (Stanislav Dvorský, „Kavárna Westend 1947–1951 a sborník Židovská jména“, s. 8; a zejména Týž, „Z podzemí do podzemí“, s. 94–95).

Oblast erotiky je pro Hynka mimořádně důležitá. Stále je – přes všechnu vulgarizaci, perverzi a cynismus – vnímána jako výraz lásky (ačkoli láska je již v důsledku skepse kategorie problematická), je to forma blízkého vztahu mezi dvěma lidmi; rozlišuje se erotika láskyplná a hrubá erotika bez lásky. Erotika představuje možnost, jak překročit sebe sama, je formou směřování k „absolutnu“ – viz níže.

16 K Hynkovu cynismu viz např. Vratislav Effenberger, „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“, s. 72; Hynkův cynismus jako obranný postoj hodnotí M. Exner (Milan Exner „Symbol ‚Karel Hynek‘“, s. 6).

17 Stačí snad odkázat na známé výhrady k surrealismu formulované v programovém textu Skupiny Ra. Viz např. Zdeněk Pešat, „Ra literatura“, in: Týž, *Tři podoby literární vědy*, Praha, Torst 1998, s. 98–110, zejména s. 99, 100; či Stanislav Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, s. 91.

18 Na rozdíl od Vratislava Effenbergera nebo Zbyňka Havlíčka nebyl Hynek souběžně se svou básnickou tvorbou také teoretikem. Neznáme žádné jeho programové texty ani teoretické reflexe vlastní tvorby. V. Effenberger poznamenává, že Hynek: „*Je ztracen tam, kde se nejde obejít bez analýzy. Není tím, kdo rozebírá a studuje, aby pochopil, je citlivou deskou, která zaznamenává, zachycuje záchvěvy. Je schopen velmi přesných a pronikavých postřehů. Všechno ostatní přenechává tomu, kdo ho chce sledovat.*“ (Vratislav Effenberger, „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“, s. 57).

19 Milan Exner, „Symbol ‚Karel Hynek‘“, s. 6. Protiklad spočívá mimo jiné v tom, že zatímco (nezvalovský) surrealismus vytváří obrazy a metafory jako ornamenty, romantik „těží významy“, usiluje o výpověď.

20 Srov. Stanislav Dvorský, „Z podzemí do podzemí“; Vratislav Effenberger, „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“ i jinde.

21 Viz Karel Hynek, *S vyloučením veřejnosti*.

22 Ke skupině scénářů a společných textů viz Vratislav Effenberger, „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“, s. 63n. (oddíl „Jeviště v psacím stroji“); Stanislav Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, s. 101–104; či Milan Exner, „Symbol ‚Karel Hynek‘“, s. 7. Effenbergerovým protějškem Hynkova scénáře *Žer nehty stranou* je scénář *U jezera slz*.

23 Nesouhlasím docela s interpretací a hodnocením M. Exnera, který považuje scénáře za nejlepší tam, kde se vymykají možnostem jevištního ztvárnění a nenechávají se jimi nijak spoutávat (Milan Exner, „Symbol ‚Karel Hynek‘“, s. 7). Jak už bylo uvedeno, jako klíčové hodnotím právě napětí mezi divadelními konvencemi a možnostmi divadelního ztvárnění – a imaginací, na kterou jsou tyto možnosti násilně aplikovány a s níž jsou konvence konfrontovány. Jde právě o tu polohu, kdy se *skoro* zdá, že by představení mohlo být realizovatelné, ale skutečně ho provádět by bylo absurdní. Odtud podle mne vyrůstá vlastní (absurdní) poetika scénářů, které nechťejí pouze poskytnout prostor ničím neomezované fantazii. Tím se tyto scénáře také vymykají klasickým surrealistickým intencím, pro něž by pravděpodobně tato soustavněji rozvíjená konfrontace byla opět příliš „záměrná“ či „literární“. Když se ve scénáři objeví jako součást scény promítací plátno, není třeba chápat to jako málo důslednou a kompromisní snahu vyjít vstříc technickým možnostem představení (Týž, „Symbol ‚Karel Hynek‘“, s. 7), ale naopak to podtrhuje celkovou absurdnost díla, které je beztak z řady dalších důvodů (technická náročnost, ale i provokativnost) jen velmi těžko na jevišti představitelné.

24 Silnější zastoupení momentů absurdity na úkor lyrismu je dáno zčásti patrně i žánrem. Absurdita ovšem představuje pro tvorbu i teoretické reflexe effenbergerovského okruhu v padesátých i šedesátých letech jednu z nejdůležitějších kategorií. Právě zmiňované scénáře by tedy tvořily výraznou spojnicí mezi teoretickými názory i poetikou okruhu (tzv. koncept konkrétní iracionality) a tvorbou K. Hynka – je ale samozřejmě otázkou, nakolik je její silnější zdůraznění ve společných textech dáno zmiňovaným Effenbergerovým vlivem. – Ke kategorii absurdity v poválečném českém „surrealismu“ viz např. Jiří Chocholoušek, „Ke kategorii konkrétní iracionality v českém poválečném surrealismu“, s. 190n; Stanislav Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, s. 123 i jinde; kategorií absurdity se zabývá např. na mnoha místech v knize *Realita a poezie* (Praha, Československý spisovatel 1969) Vratislav Effenberger. – Důvodem, proč bývá Hynek považován za surrealistu, je patrně i to, že se podílel na společných aktivitách kroužku okolo V. Effenbergera a K. Teigehe, který bývá jako surrealistický označován. To je poněkud vnějškové hledisko upřednostňující osobní autorovy vazby před poetikou a dílem, ale vzít v úvahu bychom ho měli. Celý problém se tím však posouvá jen o krok dále, protože právě v rámci tohoto okruhu docházelo počátkem padesátých let k pokusům o vyjasňování si vztahu k surrealismu, které svědčí o tom, že členové tohoto kroužku sami sebe přinejmenším nijak jednoznačně za surrealisty nepovažovali. Otázka, zda je toto hnutí ještě živé, zůstávala pro ně otevřená a objevovaly se i značně skeptické názory (hlavně M. Medek – viz jeho odpovědi a koncepty odpovědí pro „lednovou anketu o surrealismu“ z roku 1950 – Mikuláš Medek, *Texty*, Praha, Torst 1995, s. 88–89, 93).

25 Srov. Vratislav Effenberger, „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka“, s. 39–40.

26 Stanislav Dvorský, „Z podzemí do podzemí“, s. 95.