

Michał Rauszer

(Warszawa)

IMPERIUM WOLNOŚCI. TEIGE, EFFENBERGER I CZESKI SURREALIZM¹

Wstęp

Czeski surrealizm jest zjawiskiem raczej mało znanym w Polsce, jeżeli już to raczej od strony artystycznej, a mniej politycznej. Duża część pracy przekładu i pisania o czeskich surrealistach została wykonana przez Leszka Engelkinga². Natomiast czeski surrealizm był nie tylko prądem w sztuce, František Dryje, aktualny „pierwszy sekretarz” ruchu pisał wręcz, że „Surrealismus není Umění” (Surrealizm nie jest sztuką). Czesi bardzo poważnie potraktowali surrealistyczne wezwanie do rewolucji ducha i rewolucji społecznej. Praktycznie przez cały okres istnienia grupy, aż do dzisiaj większość z nich, o ile nie wszyscy, uważali się za marksistów i komunistów. Często szli tym samym pod prąd oficjalnej wykładni partyjnego marksizmu, jak Závěš Kalandra, który przypłacił to życiem, a czasem jak Vitězslav Nezval przez akceptacji partyjnej linii doszedł do najwyższych stanowisk. To, że surrealizm nie jest sztuką, tylko drogą do zmiany rzeczywistości zawsze brali jednak na poważnie.

W tym tekście postaram się wskazać kilka tropów w jaki sposób to odejście od sztuki prowadziło ich w stronę postrzegania surrealizmu jako działalności jeżeli nie wyrotowej, to na pewno zmieniającej formy myślenia o świecie. Rys

¹ Tekst powstał w ramach stypendium im. Josefa Dobrovského przyznawanego przez Filozofický ústav Akademie věd ČR pt. *Surrealism in the Context of the Twentieth-Century Critical Thought*, nr. FJD-009-1603.

² Leszek Engelking, *Surrealizm–Underground–Postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001

ten jest z oczywistych względów tylko pewnym przybliżeniem dwóch stanowisk postaci, które były niezwykle ważne dla ruchu. Karel Teige był jednym z jego założycieli i głównych teoretyków, a Vratislav Effenebrger jego kontynuatorem i organizatorem w okolicach roku 1968. W tekście postaram się powiązać pracę teoretyczną z biografiami i historią ruchu, wskazać tropy przekształcenia działalności artystycznej w działalność polityczną czy wywrotową oraz pokazać pewne tropy ewolucji myślenia w ramach ruchu.

Surrealizm w Czechosłowacji

Eric Hobsbawm nazwał XX wiek czasem skrajności. Był to czas napięć politycznych, ideologicznych, kulturowych zmian paradygmatów oraz powszechnego przekształcenia zarówno zasadniczych osi geopolitycznych (rewolucja Rosyjska, dekolonizacja, globalizacja) jak i symbolicznych (awangarda, postmodernizm)³. Początek wieku to rozpad wielkich imperiów na części szukającej własnej tożsamości.

Młode państwo Czechosłowackie, założone przez chłopskiego syna, pracującego jako kowal, a później studiującego filozofię u Brentana i przyjaźniącego się z Edmundem Husserlem Tomasza Masaryka, była pełna sprzeczności. Z jednej strony był to jeden z najbardziej rozwiniętych przemysłowo części monarchii Habsburskiej, spośród wszystkich państw Europy Środkowowschodniej⁴. Z drugiej strony przeważała w nim ludność rolnicza. Dodatkowo etnicznie słowiańscy rolnicy i robotnicy mieli nad sobą etnicznie niemieckich urzędników i przemysłowców⁵. Perła tego kraju – Praga, jak chciał tego Masaryk, miała stać się centrum nowoczesnego świata i to w każdym wymiarze. Sam Husserl zresztą po wydaleniu z uniwersytetu przyjął zaproszenie Masaryka i przyjechał do Pragi w 1935 roku. W Pradze też ukazywało się fenomenologiczne pismo „Cercle Philosophique De Prague” pod redakcją Jana Patočki. W 1920 roku do Pragi zawędrował także Roman Jakobson, który pełnił funkcję attaché kulturalnego

³ Zob. Eric Hobsbawm, *Wiek skrajności. Spojrzenie na krótkie dwudzieste stulecie*, przeł. Julia Kalinowska Król, Marcin Król, Wydawnictwo Politeja, Warszawa 1999, str. 37-38

⁴ Zob. Marci Shore, *Nowoczesność jako źródło cierpień*, przeł. Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, str. 17-21

⁵ To napięcie eksploduje silnie najpierw w poparciu dla NSDAP wśród Niemców (szczególnie tzw. Niemców sudeckich), a później w brutalnych czystkach etnicznych dokonywanych na nich przez Czechów.

przy ambasadzie, a później został profesorem językoznawstwa w Brnie. Na którymś z przyjęć w ambasadzie Jakobson poznał Jaroslava Seiferta, który, razem z Karelem Teigem, Vítěslavem Nezvalem, tworzył grupę *U.S. Devětsil* (*Umělecký Svaz Devětsil*), która w 1925 roku ukonstytuowała się jako: *Svaz moderní kultury Devětsil*. W Pradze spotkały się wtedy ze sobą jedne z trzech głównych nurtów europejskiego przełomu wieków (oprócz oczywiście wielu innych): fenomenologia, za sprawą Patočki i samego Husserla, czeska awangarda przez Teigeo, Nezvala czy Seiferta oraz rosyjska szkoła formalna przez krąg Piotra Bogatyriewa i Romana Jakobsona. Wszystkie te elementy tworzyły razem niezwykle kolają intelektualny europejskiej epoki dwudziestolecia międzywojennego.

Optymistyczny akcent pozostawał jednak przede wszystkim domeną kręgów intelektualnych. Dwudziestolecie to także czas wielkich nadziei i wielkich kryzysów. Czescy intelektualiści, szczególnie ci o lewicowej prominencji, spoglądali na wydarzenia Rewolucji Październikowej z mieszaniną obawy, krytycyzmu i nadziei. Sam Teige już w latach 30. chciał emigrować do Moskwy. Twórczość pierwszego okresu tej awangardy można zaliczyć do kręgu realizmu magicznego, który później rozwinął się w kierunku tzw. „poetyzmu”. Poetyzm miał z założenia być twórczością serca, a jego podstawowym motywem przekroczenie alienacji sztuki. Sztuka nie miała być działalnością sensu stricto, a więc wytwórczością. Poetyzm odpowiadał na wyczerpanie się pewnego paradygmatu tworzenia w ramach ustalonej, systemowej działalności⁶. Tak zdefiniowana działalność jednak nie wychodziła z kręgu twórczej bohemy, co ciekawe w poetyzmie można także odnaleźć wątki husserlowskiego „powrotu do rzeczy”.

Grupa *Devětsil* w trakcie wieczoru założycielskiego wygłosiła manifest, w którym postulowała rewolucję twórczości, podstawą grupy było przekonanie, że skuteczna rewolucja artystyczna, nie może być przeprowadzona przez jednostkę, musi dziać się w grupie. Ta grupa postulowała więc upowszechnienie i umasowienie sztuki, występowała przeciwko dotychczasowej literaturze, która była pisana pod klasę najbogatszych, a powinna być dostępna także robotnikom. Sztuka miała być popularna i prosta (ale nie prostacka). Główne nurty pracy grupy odwoływały się więc do realizmu magicznego i poetyzmu, a więc tego, co zdaniem jej członków mogło zainteresować i wpłynąć także na robotników. Każdy członek grupy płacił składki w wysokości 20 koron rocznie, co miało

⁶ Zob. *Nové Umění Proletářské. Uvodní článek*, „Revoluční Sborník Devětsil“, Praga 1922, str. 5.

pokrywać koszty wykładów o sztuce, wieczorków poetyckich czy przedstawień teatralnych⁷.

Korzenie tego nurtu tkwią w literaturze robotniczej. W 1921 roku Jaroslav Seifert wydał zbiór *Město v slzách*, do którego przedmowę napisała grupa. Projektowano w tej przedmowie, jak ma wyglądać socjalistyczna literatura, a więc taka literatura, która duchowo przygotowuje do rewolucji. Postulowano także wykorzystanie obcych wpływów w literaturze, które miały uczyć internacjonalistycznego ducha.

Same dyskusje o socjalistycznym realizmie pojawiły się jeszcze przed zjazdem pisarzy w Moskwie, na którym proklamowano ten kierunek w sztuce. W zjeździe tym ze strony czeskiej uczestniczyli Vítězslav Nezval, Adolf Hoffmeister, Laco Novomeský, V. Borin i F. C. Weiskopf. Efektem zjazdu była praca zbiorowa, "Socialistický realismus" wydana w Czechach w 1935 roku. Punktem odniesienia był referat Mikołaja Bucharina „O poezji, poetyce i zadaniach twórczości poetyckiej”, w którym definiuje on właściwą twórczość proletariacką jako zgodną z materializmem dialektycznym. To pojmowanie zadań twórczości u Bucharina było jednak tak szerokie i efemeryczne, że w zasadzie każdy rozumiał pod tym co chciał.

Dyskusje o realizmie socjalistycznym miały w Czechach dwie fazy: przedwojenna i fazę czasów stalinizmu, a różnica pomiędzy nimi wywarła znaczący wpływ na czeskich intelektualistów i intelektualistyki⁸. W obu fazach zasadniczą osią dyskusji było stwierdzenie w jaki sposób uprawiać twórczość, żeby spełnić ideał twórczości właściwie proletariackiej. Dyskusja ta stanowiła reakcję na „udziwnienia” w sztuce (futuryzm, awangarda), które z pewnością nie mogły trafić do szerokiej proletariackiej publiczności. Zasadnicza odmiennosc między tymi dwoma okresami polegała na tym, że o ile w latach 30. była to po prostu dyskusja między intelektualistami, to w latach powojennych urosła ona do rangi sprawy żywotnej dla całego kraju i można było w niej stracić życie. Niegdysiejsi twórcy awangardy, tacy jak Nezval, zawrócili się przeciwko swoim kolegom dołączali do nich także inni jak Bedřich Václavek czy Kurt Konrad. Sam Nezval

⁷ Zob. Michał Rauszer, Tomasz Majewski, *Wędrujące struktury, szlaki, bezpieczne przystanki teoretyków*. Nowela picaresca z dziejów strukturalizmu, w. *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. Tomasz Majewski, Agnieszka Rejniak-Majewska, Wiktor Marzec, Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich Topografie, Narodowe Centrum Kultury, Łódź-Warszawa 2014, str. 260.

⁸ Pavel Janáček, *Socialistický realismus: co s ním? Kořeny a proměny ideologického umění* <https://www.advojka.cz/archiv/2007/22/socialisticky-realismus-co-s-nim> [dostęp dnia 04.03.2017]

stał się zresztą w czasach stalinizmu głównym ideologiem i oponentem zwalczającym każde odchylenie od programowego realizmu.

W tym samym czasie powoli wyczerpywała się energia awangardy, poza tym, jak można było zauważyć pojawiła się potrzeba czegoś nowego, zwłaszcza w kontekście dyskusji o tym, jak powinna wyglądać sztuka. W 1934 roku Teige, Nezval i inni po przeczytaniu drugiego manifestu surrealizmu Bretona powołali Czeską Grupę Surrealistyczną. Grupa ta rozpadła się po rozwiązaniu jej przez Nezvala, który w 1938 roku zwrócił się w stronę realizmu. Ponadto nie podobało mu się krytyka tego, co się dzieje w Związku Radzieckim i antysowieckie poglądy m.in. Teigego.

Teige, Effenberger; polityczność twórczości

Vratislav Effenberger w swojej analizie podstaw tworzącej się awangardy wskazywał na fakt, że XIX wieczne teorie sztuki wcale nie były tak jednorodne i samoistne jak mogłoby się wydawać. Appolinera świat „serii i przypadkowości” odnosi się do starego konfliktu między klasycznym a romantycznym duchem w sztuce, między swoistym konserwatywnym a rewolucyjnymi siłami w myśleniu o podstawie i myśleniu sztuki. Effenberger określa takie podejście do sztuki mianem „melancholijnego” ujmującego rozdarcie między głośnymi nadziejami oraz rezygnacją i uroczą ciszą arystokratycznego mistycyzmu, w którym mieści się zarówno malarmowska symboliczna wzniosłość jak i ciemna orchestron Isidora Ducasse⁹.

Konflikt ten był postrzegany jako twórczość inspirowana rzeczywistością, jako jej napęd ale też wentyl bezpieczeństwa, jako element twórczy wyrastający ze złego samopoczucia, różnych sprzeczności i wewnętrznych oraz zewnętrznych podniet. Ewolucja konfliktu natomiast ukierunkowuje się ku swojemu zniesieniu w nowej konstytucji a konstytutywne wysiłki w swoich stagnacyjnych i regresywnych fazach są przewyciężane nowymi rewolucyjnymi siłami jakie można odczytać w już całkowicie innych rodzajach działalności. Ten kryzysowy momentu dziejów sztuki jest jednocześnie przyczyną i skutkiem, kiedy na początku lat dwudziestych pojawiła się grupa awangardowa *Děvetsil*, a jej początek

⁹ Vratislav Effenberger, *Vědomí a imaginace. O principech tvorby*. Nieopublikowany maszynopis. Za dostęp do materiałów Effenbergera i innych surrealistów dziękuję Pavlovi Siostrzonkowi, Simonovi Sverakovi, Josepnowi Grim Feinbergowi i Ondřejovi Krochmalnemu.

zbiegał się z największym kryzysem ludzkiej kultury. Znaczące jest to, że kiedy w Zurychu kabaret Voltaire eksplodował dadaistycznym podważeniem wartości kultury, w „systemie zrujnowanym brakiem systemów do przyjęcia, w Pradze powstał ruch, złożony z dorastających w trakcie pierwszej wojny rewolucjonistów, którzy postrzegali swój udział w twórczej aktywności, jako poszukiwanie pewnego, składnego systemu¹⁰. System ten miałby być początkiem połączenia jakiejś kubistycznej analizy z zacyzmem łamania porządku na tle ogólnego rozkładu kultury i społeczeństwa. Już od wczesnych prac można było obserwować inklinację do porządku, która pojawia się już we wczesnej prozie Vladislava Vančury i w grafikach i obrazach Taigego z okolic roku 1920. Najważniejsze wyrazy tej inklinacji miały znajdować się w dziele Bohumil Kubišta, rozwija się to już później w manifestacjach *Děvetsílu* aż do prymitywistycznej utopii, która chociaż jeszcze zakłada futurystyczny entuzjazm nowoczesnej cywilizacji, to te elementy tworzą już pewien etap¹¹.

W tym czasie Teige podkreślał, że stoimy w czasie zmian, przewrotu i jednocześnie narodzenia się nowego świata. Upadek twórczości i słowa starego świata, jest momentem odrodzenia, zmiany i uzdrowienia twórczości¹². Nie jest tak, że nowa twórczość ma być odnogą folkloru, toskańskiego prymitywizmu, czarnej rzeźby, sielskich obrazów na skale. Niech jest raczej bezpośrednia, serdeczna, rozładowaniem martwego dziedzictwa tradycji. Żeby tylko zachowało niewinność zdumienie i dziewictwo serca i myśli, które wyznacza wszystkie zdrowe prymitywizmy¹³. Taki prymitywizm cieszy się swoim płaczem czy śmiechem, który wyznacza wszystkie zdrowe prymitywizmy, okrzykiem zdumienia, podziwu, grozy czy radości ze świata, dzisiejszego współczesnego świata, a nie zblazowanym ironicznym uśmiechem niejakiego Gaugina¹⁴.

Taki prymitywizm, w opozycji do tradycjonalistycznego kubizmu i klasycyzmu, Teige oznacza jako nowa „proletariacka sztukę”. Miała być ona wyrazem sprzeciwu i buntu wobec jakiejś przeintelektualizowanej twórczości. Nowa sztuka proletariacka (bez związków z sowieckim realizmem) miała wyjść naprzeciw chaotyczności i indywidualistycznej anarchii nowoczesnej wrażliwości, podstawą jej orientacji miał się stać nowy porządek. „Musimy więc zacząć od początku,

¹⁰ Tamże, str. 3-4.

¹¹ Tamże.

¹² Zob. Karel Šrp, *Karel Teige*, Torst, (brak miejsca wydania) 2001, str. 6-7

¹³ V. Effenberger, *Vědomí a imaginace...* op. cit., s. 5.

¹⁴ Tamże, s. 4.

potępić amorficzny i bezbrzeżny strumień wyobraźniowych i interpretacyjnych systemów, znaleźć drogę do rudymenarnych stadiów poezji, nie bać zbliżyć się do rewolucji, która z pewnością zmieni strukturę społeczną i umożliwi zmianę dotychczas uciśnionych siły ludowej twórczości zmieniły się w suwerenne objawy wolności ducha¹⁵.

Choć łatwo oszacować udział współczesnych wpływów, do których się skłaniał, a przez które przeszedł do reorganizacji twórczości artystycznej, właśnie prymitywizm będzie charakteryzowany jako wola znalezienia kryteriów, przenikających granice teorii sztuki. W ten sposób sztuka wytworzyłaby filozoficzną podstawę spójną z poglądem na świat, którym dla Teigeego będzie marksizm. Odkąd zaczyna ewoluować jego ideologiczny model twórczości artystycznej i jego funkcje, a jego dialektyczna natura staje się coraz bardziej wrażliwą, choć jest z twórczością zintegrowana. Trzeba przedkładać dialektykę tych funkcji perspektywami filozoficznej podstawy i dopiero wtedy będzie ona możliwa do zrozumienia¹⁶.

Teige w latach dwudziestych uświadomił sobie, że przekraczanie swojej intuicyjnej podstawy staje się kulturowym anachronizmem, jest unikiem przed złożonością twórczej problematyki i jest tylko grą w raję sztuki. Szukał pogładowego i twórczego porządku, który by nie tylko dopuścił, ale ukierunkował swobodną przestrzeń dla przygód wyobraźni na jednej jedynej płaszczyźnie na jakiej można go dopuścić: na podstawie rewolucyjnej, a ten porządek nie tkwi w teorii konstrukcji, ale w poezji. „Rewolucja jako jedyny społeczny i historyczny faktor zmienia u niego konstrukcję z poezją i poezję z konstrukcją”¹⁷.

Poezja i twórczość jest rozumiana jako przestrzeń życia ujmowana w najszerszym sensie. Jest to ewaluacja potrzeb, rozpoznanych socjologicznych i psychologicznych praw, istoty życia, poetyki jako wyrazu radości z tworzenia, „ten »kwiat na koronie życia« nie jest higieną ducha, ale jest wyższą fazą rozwoju duchowych sił”¹⁸.

Teige szukał nowych argumentów, żeby ten system się utrzymał, nowych podstaw w historii sztuki, architektury, socjologii psychologii itd. Jak mu się wydaje odnalazł w nich linię ewolucyjną, która jest tego systemu obrazem¹⁹.

¹⁵ Tamże, s. 5.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 6.

¹⁸ Tamże, s. 7.

¹⁹ Zob. Karel Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let. Vjbor y díla III*, Aurora, Praga 1994, str. 326-327.

„Znaleziona przez Teigego linia ewolucji we wszystkich tych dziedzinach, która jest obrazem jego własnego systemu, ukierunkowuje się tam, gdzie jest jego wyobraźnia i tam też stoi przed bramą imperium wolności”²⁰. Ani u Teigego ani Nezvala sztuka czy poezja nie była bezcelowym dążeniem do ludzkiego szczęścia. Teige wierzył, że między harmonizacją i rewolucją, między racjonalnością i irracjonalnością istnieje nie konflikt, ale dialektyczny związek, który się rozszerza i nie może być przekroczony. Effenberger krytykuje tę późniejszą postawę Teigego i *Děvetsílu* i twierdzi, że przez to przywiązanie do poezji te teorie zatraciły swój rewolucyjny wymiar. Twierdzi, że rewolucja musi być też walką społeczną, konkretną krytyką społeczności i twórczością społecznej krytyki. Poezja według niego jest mniej wyrazem egzaltowanej twórczej radości, a więcej wyrazem stłumionych sił duszy, których procesy nieświadome mają głębszą i treściwszą strukturę. A więc Effenberger twierdzi, że poezja jest raczej mową nieświadomego²¹.

Teige nie zdaje sobie sprawy z jedności ludzkiego popędu, w przejściu z imperium potrzeby do imperium wolności widzi jedyne zdarzenie w historii ludzkości, choć nie przestaje kłaść na jej szczycie harmonizacji żywotnego środka. Zaostrzenie walk politycznych w latach 30. wydłużyło dystans między rewolucją a poezją. Teige przestał się wtedy interesować wszystkim, co nie dotyczyło politycznego frontu, myślał nawet o emigracji do Moskwy. Teige odchodzi wtedy od zajmowania się sztuką, przejmuje terminologię marksistowską i w drugim manifestie poetyzmu niejako poważnie zainteresuje się surrealizmem.

Effenberger podkreśla, że Teige odkrywa surrealizm niejako w latach 30. wraz z politycznymi pytaniami i politycznymi walkami. Podobnie jak drugi manifest surrealizmu Bretona, też oddaje surrealizm w służbę rewolucji. To jednakże jego zdaniem inaczej ustawia pytania o relacje między twórczością a rewolucją. Teige twierdzi, że to, co było podstawą dla surrealistów, było też podstawą jego poetyzmu i w momencie, kiedy surrealizm poszedł dalej, poetyzm nie może zostawać w tyle. Pytanie jakie zadaje w tym kontekście Effenberger polega na tym, że trzeba poznać i zgłębić strukturę ideowych modeli, sposoby ich modyfikacji i implikacji, które wpływają na koncepcje aktywnej kultury i ludzkiego ducha. Podkreślić należy, że ta aktywna kultura jest przestrzenią ide-

²⁰ V. Effenberger, *Vědomí a imaginace...* wyd. cyt., s. 7.

²¹ V. Effenberger, *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění*, Mladá fronta, Praga 1969.

owych konfliktów mobilizujących możliwości intelektu i wyobraźni po to, żeby mogły być hierarchizowane w chwili historycznej efektywności.

Surrealizm-stalinizm

Stalinizm po wojnie przeorał większość życiorysów czeskich surrealistów. Przedwojenny redaktor *Rudého práva* Závěš Kalandra, który był blisko związany z surrealistami, został stracony w słynnym procesie politycznym tzw. grupy Milady Horákové. Kalandra podpisał na siebie wyrok bezwzględnie krytykując procesy moskiewskie w latach 30, kiedy był redaktorem gazety, mającej się stać po wojnie organem partii. Kalandra publikował w 1936 roku w słynnym surrealistycznym zbiorze *Ani labuť ani lůna* redagowanym przez Nezvala. Nezval po wojnie był głównym ideologiem zwrotu w stronę realizmu socjalistycznego. W procesie wytoczonym Kalandrze nie próbował ratować swojego byłego kolegi. W imieniu Kalandry czescy surrealiści próbowali wpływać na niego przez towarzyszy z Francuskiej Partii Komunistycznej, chociażby Luisa Aragona, nic jednak nie udało się wskórać i Kalandra zawisł razem z innymi skazanymi.

Różne historie krążą na temat śmierci Karela Teigeego. Andre Breton, w historii członkini czeskiej grupy surrealistycznej Toyen, która wyemigrowała do Francji, podał, że Teige popełnił samobójstwo na wieść o tym, że służby stawiały się po niego, miał też stanąć w procesie politycznym. Inna wersja mówi, że dostał zawału serca, a jeszcze inna, że po prostu serce niewytrzymało stresu i pracowania. W najbardziej rozbudowanej wersji policja polityczna nie zastała Tagiego, który był akurat o kochanki. Kiedy ten dowiedział się o tym, że ma być zatrzymany dostał zawału serca, a na wieść o tym samobójstwo popełniła jego żona i kochanka.

W czasach stalinizmu ruch trochę zamarł, po tym okresie, w zasadzie poza kilkoma postaciami, takimi jak Jan Švankmajer, już nigdy miał nie nabrać takiego znaczenia, jakie wywierał na czeskich intelektualistów i intelektualistki przed wojną. Spuścizną po Teigem i nie tylko, od strony organizacyjnej zajął się młody surrealista Vratislav Effenberger, który został wyrzucony w 1954 z pracy na wydziale filmowym i do 1966 roku pracował jako robotnik w kopalni węgla. W 1966 na wzbierającej fali zmian został zatrudniony w Instytucie Filozofii Czeskiej Akademii Nauk. Odnowiona i młodsza grupa surrealistyczna przygotowała do wydania pierwszy numer czasopisma *Analogon* (wydawanego do dzi-

siaj) w 1969 roku, jednak numer nie zdążył się ukazać i wyszedł dopiero w 1990 roku z datą 1969. Sam Effenberger został zwolniony z przyczyn politycznych i wrócił do pracy jako robotnik. Jeszcze w 1969 roku zdążyła się ukazać jego książka *Realita a poesie*, która z założenia miała być częścią trylogii o teoretycznych podstawach surrealizmu. Pozostała część trylogii, czyli *Modely a metody* i *Vidění a imaginace*, pozostaje do dzisiaj w formie rękopisów²².

Surrealistyczna etyka i konteksty Czechosłowackie

Jak wspomina Bataille po czasie zrozumiał powody traumatycznych zerwań w łonie ruchu. Uważał, że Breton miał poniekąd rację, starając się nie dopuścić do momentu, w którym surrealistyczny gest byłby ekskluzywną własnością pewnej „grupy artystycznej” oraz, przede wszystkim, że członkowie grupy popadną w narcystyczny hedonizm²³. Intelktualna dyscyplina, którą Breton tak pilnie przestrzegał, wynikała z obawy o zamknięcie dialektycznego modelu surrealistycznej działalności, w nieustannym powrocie do karnawałowego początku²⁴. Mit surrealistyczny służyć miał podtrzymaniu intelektualnej, kontestującej postawy w ciągłym ruchu, nieustannym badaniu tego, wobec czego się sprzeciwia, a nie w odtwarzaniu zakładającego początku. Surrealiści nigdy nie przestali wyraźnie podkreślać moralnego stanowiska ruchu, że etyczna wartość – dobro – jest kontynuacją ich linii myślenia i czwartą, po Miłości, Wolności i Poezji, gwiazdą wskazującą kierunek²⁵. „To, do czego surrealizm doszedł w obszarach realizacji twórczego potencjału człowieka, co prowadziło do ustanowienia nowej przyczynowości, nigdy nie otrzymało oczywistszych i konkretniejszego sformułowania w sferze etycznych kategorii”²⁶. Moralność uzyskiwała u surrealistów pojęcie wzniosłej dyscypliny, abstrakcyjnie przyporządkowaną tylko temu, co w relacji do konkretnego zdarzenia jawi się jako wierność surrealistycznemu gestowi zerwania. „Najelementarniejsza uprzejmość nie toleruje ani odrobiny bru-

²² Po polsku ukazał się zbiór jego scenariuszy i wierszy pt. *Polowanie na czarnego rekina* w doskonałym przekładzie Leszka Engelkinga.

²³ Georges Bataille, Michael Leiris, *Correspondence*, przeł. Liz Heron, Seagull, Calcutta-London-New York 2008, s. 67.

²⁴ František Dryje, *Surrealismus Není Umění*, Concordia, Praga 2005, s. 10.

²⁵ Tamże, s. 11.

²⁶ Tamże.

du skrupułów, ani brodawki zwątpienia”²⁷. Moralność staje się wartością, jako opisująca surrealistyczną postawę, ta moralność oznacza radykalną dyscyplinę wierności temu, co dla surrealistów oznaczało bycie zawsze w opozycji do społeczeństwa, rozumianego przez nich jako zniewolone. Jak przenikliwie zauważył Benjamin, surrealistyczny gest, który nazwiemy etycznym polegał na triku. „Trik, który potrafi sprostać temu światu przedmiotów – przyzwoiciej będzie mówić o triku, a nie o metodzie – polega na zmianie historycznego spojrzenia na rzeczy minione na spojrzenie polityczne”²⁸. Surrealistyczne działanie jest więc oparte przede wszystkim na upolitycznieniu tego, co stało się „historyczne”, co oznacza przekształcenie rzeczy, zamkniętych w skończonych (historycznych) postaciach w proces wiecznie otwarty. Zamknięcie rzeczy w skończonych postaciach (substancjalizacja), przy jednoczesnym uzupełnieniu, że rzeczami mogą być także ludzie i właściwe im myśli i uczucia, powoduje, że społeczność opiera się na politycznym geście, który takie formy rzeczy ustanawia jako skończone, a ideologiczny gest wpisuje w nie jakieś jednostki i ich postawy, uczucia itd.

Proces substancjalizacji rzeczy (ideologiczny) bardzo szybko internalizuje to, co początkowo było wyrzucone poza nawias społeczeństwa. Bourdieu opisuje jak pole sztuki, odcięte przez dystynkcje społecznie niepożądanych cech, przekształca się w pole wartości artystycznych, symbolicznych i czysto kapitałowych²⁹. Jak ten sam proces twórczy raz jest badaniem „absolutu”, a raz odtwarzaniem owego badania (tak jak mitu), gdyż pojawia się w polu, w którym produkuje całkiem namacalną wartość. Innymi słowy proces twórczy, który raz jest procesem sensu stricte, a później przekształca się w zbiór cech i identyfikacji, które odtwarzają ten proces. Breton określał moralność jako pewnego rodzaju abstrakcję, jako sam proces, który definiuje się tylko w odniesieniu do konkretnych zdarzeń. Vratislav Effenberger krytykował takie sformułowania jako: „od początku utopijne (furireowska nirvana), indywidualistyczne i abstrakcyjne”³⁰. Krytyka ta ujawnia pewien zasadniczy rdzeń surrealistycznej postawy, który sprowadza się do niemożliwości wyrażenia zewnętrznej (transcendentnej) wobec każdego procesu moralnej (właściwie surrealistycznej) postawy. W napisanej w 1925 roku i opublikowanej w „L'Humanité” odezwie: „Rewolucja teraz i na

²⁷ René Crevel, *Diderotów Klavír*, przeł. Jan Vaněk, Dauphin, Liberec 1996, s. 18.

²⁸ Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie 1975, s. 265.

²⁹ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki*, przeł. Andrzej Zawadzki, UNIVERSITAS, Kraków 2001, s. 77-79.

³⁰ F. Dryje, *Surrealismus...* wyd. cyt., Praga 2005, s. 84.

zawsze!”, sformułowana zostaje zasada oddelegowania moralności z zewnętrznej powłoki (państwa, kościoła), na podmiotową aktywność. „Dla naszego życia potrzebujemy wolności, wolności ukształtowanej przez nasze głębokie duchowe potrzeby, na bezpośrednich i najbardziej ludzkich potrzebach ciała”³¹. Z perspektywy francuskich rewolucjonistów na moralność należy patrzeć, jako na postawę odpowiadającą wartościom wyznaczonym przez ustanowienie pewnej podmiotowej podstawy. Chodzi o to, że wskazanie na zewnętrzny zbiór cech moralnych, dla grupy (surrealistów, ludzi, komunistów, itd.) powoduje, że ustanawia się pojęcie moralności jako pusty znaczący wypełniany sensem w odniesieniu do konkretnej relacji władzy. Innymi słowy to, czym jest moralność zależy od tego, kto w danym momencie będzie mógł kształtować jej rozumienie. Tak rozumiana moralność ma postać skończonej i zamkniętej rzeczy.

Iluzja skończoności pozwala uzasadniać się w odniesieniu do tego, co u podstaw legło jako właściwe dla danej podmiotowej postawy. Skończone pojęcie moralności i etyki zależy od zmiennych historycznie relacji władzy. Effenbergerowska krytyka nie odnosiła się do moralności surrealistycznej jako takiej, ale do procesu, w którym jest ona zewnętrzna i warunkująca dla danej indywidualności, a jednocześnie zależna od pewnego układu władzy. Jej rozumienie i sens jest oddelegowane na specjalistę, podczas kiedy poszczególna tożsamość przez nią warunkowana (osoba rozpoznająca się w jej polu) jest indywidualnością, właśnie przez spełnienie jej warunków. Bardzo często w ten sposób myli się radykalną postawę Bretona z walką o władzę nad surrealistycznym polem moralności. Jego radykalizm możemy rozumieć dwojako. Z jednej strony jest to obawa przed zastąpieniem surrealistycznego zerwania i buntu w jakieś urzeczowione wartości, które dana jednostka tylko przyjmuje. Z drugiej możemy także się zastanowić do jakiego stopnia w ten sposób wyrażała się bretonowska chęć podporządkowania sobie grupy. W przypadku mojej pracy ważne jest to pierwsze rozumienie, gdyż nie analizuję ruchu w perspektywie historycznej, tylko rekonstruuje jej obraz świata.

Wróćmy zatem do surrealistycznej etyki. Effenberger pisał, że surrealistyczna zasada buntu opiera się w pierwszej kolejności na wyzwoleniu ludzkiego ducha i jego twórczych możliwości, a nie samych form poezji, które są tylko funkcją tego wyzwolenia, a nie jego podstawą³². Pomiędzy manifestami widać

³¹ Fijałkowski Krzysztof, Richardson Michael, red. *Surrealism Against the Current*, Pluto Press, London-Stearling 2001, s. 95-96.

³² V. Effenberger, *Realita...* wyd. cyt., Praga 1969, s. 107.

różnicę w sposobie formułowania zasad surrealistycznego buntu. W pierwszym manifestie surrealiści wyzwalali się przede wszystkim z okowów realizmu, który nie tylko tłamsił twórczego ducha, ale jako ogólna forma stosunku do rzeczywistości, niektóre nieświadome procesy (symbolicznej władzy) czynił przeźroczytymi. „[P]ostawa realistyczna, dyktowana przez pozytywizm, od świętego Tomasza aż do Anatola France’a, wydaje mi się zaprzeczeniem wszelkiego wzlotu intelektualnego i moralnego. Czuję do niej obrzydzenie, bo łączy w sobie przeciętność, nienawiść i płytką pewność siebie (...); jasność granicząca z głupotą, zepsiałe życie”³³. Drugi manifest przede wszystkim wyznacza pewien moment zwrotny, przez krytykę tych, którzy zaprzeczyli surrealizmowi, oraz reakcją na mylenie surrealizmu z działalnością wyłącznie artystyczną. „Na przekór poszczególnym wystąpieniom tych, co się powoływali lub powołują na surrealizm, wypadnie ostatecznie uznać, że surrealizm do niczego nie dąży bardziej, jak do wywołania, z punktu widzenia intelektualnego i moralnego, kryzysu świadomości w najszerszym i najpoważniejszym zakresie i że jedynie osiągnięcie lub nieosiągnięcie tego wyniku może zdecydować o powodzeniu lub klęsce historycznej”³⁴. Akcent przeniósł się tutaj już na działalności ściśle oderwaną od samej twórczości, czy raczej twórczość ma być tylko metodą do celu: wywołania kryzysu świadomości.

Fenomenologia wyobraźni

Zdaniem Effenbergera surrealizm rozwijał się zawsze w dwóch płaszczyznach: „W płaszczyźnie psychocjalnej reorganizacji życia (wytwarzanie warunków życia, w których by dialektyczna relacja między zasadą przyjemności a zasadą rzeczywistości przestał mieć wymiar dewastującego konfliktu) oraz w płaszczyźnie twórczości, gdzie dana społeczna sytuacja mogłaby być konkretyzowana w procesie eksperymentalnym i metodologicznym (automatyzm psychiczny, obiektywny przypadek, obiektywny humor, sen i twórczość wyobraźni, erotyzm, hermetyzm, zasada analogii, transmentalna komunikacja)”³⁵. Społeczna rewolucja dokonuje się tutaj przez przekształcenie dwóch walczących ze sobą zasad,

³³ Breton André, *Manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk (w:) *Surrealizm. Antologia*, red. Adam Ważyk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1976, s. 58.

³⁴ Breton André, *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk (w:) *Surrealizm. Antologia*, red. Adam Ważyk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1976, s. 125.

³⁵ Vratislav Effenberger, *Surrealistická cyvilisace*, (nieopublikowany maszynopis) str. 2-3.

których wykluczanie się powoduje powstanie sytuacji represji sił instynktowych. Zamiast tego Effenberger twierdzi, że należy przekształcić związek między zasadą rzeczywistości i przyjemności w związek dialektyczny. W ten sposób zniknie alienujące napięcie konfliktu, zastąpione przez wzajemne kształtowanie się tych dwóch zasad. Widać w tym echa politycznego projektu poetyzmu Teigego, który znosił różnicę między twórczością i życiem, gdzie twórczość byłaby rozumiana w oderwaniu od życia, jako działalność z życia wyabstrahowana. Z takiego rozumienia relacji między twórczością i życiem już tylko krok do zrozumienia konfliktu między przyjemnością i rzeczywistością. W przypadku obu mamy do czynienia z relacją, dla której wiążącą jest oś: świadome-nieświadome.

Jak wiemy z psychoanalizy freudowskiej uświadomienie, niekoniecznie oznacza przekroczenie, poza tym, przez uświadomienie zachodzi przełożenie nieświadomego konfliktu, przez co sam ten konflikt przekształca się. Mówiąc nieco inaczej, nawet jeżeli wypowiemy wszystkie reguły gramatyczne języka, to same te reguły, nie będą ich wypowiedzeniem, one dalej pozostaną w sferze niewypowiedzianej. Taka relacja wywołuje więc poczucie czegoś nieuchwytnego, co jednak kształtuje naszą rzeczywistość. Effenberger doszedł do wniosku, że tę relację między tym, czego nie możemy sobie uświadomić, a tym, co jest naszą rzeczywistością, wcale nie musi występować relacja konfliktu. Effenberger zaproponował dialektyczne rozwiązanie tej relacji w procedurze fenomenologii wyobraźni (*fenomenologie imagince*). Wykorzystując praktyki surrealistyczne możemy rozwiązać ten konflikt przez prowadzenie działań będących na styku obu przestrzeni (świadomego-nieświadomego). Taką praktyką jest automatyzm psychiczny, obiektywna sytuacja, obiektywny humor. Automatyzm psychiczny jest rodzajem autopschoanalizy. Piszący poddaje się pisaniu prowadzony przez skojarzenia psychiczne, jakie pojawiają się wraz z pisaniem. Technika ta polega na wyłączeniu tego, co w trakcie pisania zazwyczaj występuje, a więc planowania, kontrolowania strumienia myśli, określonego porządkowi, zasadom komunikacji itd. W ten sposób, podobnie jak w odczytaniu snu, następuje proces złączenia wyrażania, twórczości z procesem nieświadomego pragnienia. Podobnie jak z „obiektywną sytuacją”, tutaj mamy do czynienia z praktyką badania nieświadomych przestrzeni. Polega to na poddaniu się nieświadomemu pragnieniu, które pojawia się w sytuacji, a więc w mieście, w spotkaniu, w relacji

z kimś. Taka sytuacja także zakłada pewne formy komunikacji, które, mogą pozostać w konflikcie z naszym pragnieniem³⁶.

Do pewnego stopnia ta praktyka, w formie postanarchistycznej, pojawia się bardzo często w reklamie³⁷. Pełna jest ona dzisiaj wezwań do: „podążania za własnym pragnieniem”, „zejścia z utartych ścieżek”. Problem w tym przypadku polega jednak na tym, że tutaj nieświadome pragnienie właściwe danemu podmiotowi jest zastępowane za pomocą konkretnego produktu. A więc to pragnienie właściwe dla konstrukcji danej osoby, wyraża się tutaj w masowo produkowanym towarze. Zachodzi więc proces przełożenia tej „obiektywnej sytuacji” na konkretny towar. Różnica między tym, co proponowali surrealiści a towarowym wezwaniem jest taka, że w reklamie pod pozorem rozwiązania konfliktu między zasadą przyjemności (podążania za własnym pragnieniem) a zasadą rzeczywistości (jakimś narzuconym pragnieniem) ten konflikt przesuwają się. To znaczy „podążanie za własnym pragnieniem”, „schodzenie z utartych ścieżek”, staje się nową zasadą rzeczywistości, wobec której istnieje inna zasada przyjemności. Pod pozorem rozwiązania konfliktu ten konflikt tak naprawdę się przemieszcza. Prawdziwe pragnienie nadal jest nieświadome, a to co było postrzegane jako pragnienie i przyjemność, zostaje przełożone jako *realkonflikt*. Innymi słowy musisz mieć dany towar, żeby móc „pragnąć”.

Zakończenie

Agnieszka Taborska pokazała w jaki sposób metody surrealizmu zostały przejęte przez współczesny kapitalizm, szczególnie przez reklamę. Kiedy jednak przyjrzymy się teorii i praktyce surrealistycznej, okazuje się, że jest to przejęcie tylko pozorne, naskórkowe – co ma też swoje ogromne znaczenie. Surrealiści badali to, w jaki sposób nieświadomość może współgrać z naszą podmiotowością, w jaki sposób i na jakich warunkach dokonuje się emancypacja podmiotu. U Effenbergera ta emancypacja dotyczyła przede wszystkim relacji pomiędzy nieświadomym i świadomym, który klasyczna psychoanaliza postrzega jako relację konfliktową. Świadomość ukrywa, m.in. za pomocą języka to, czego podmiot

³⁶ Vratislav Effenberger, *Cesta surrealismu k nově civilizaci*, str. 1-3 (nieopublikowany maszynopis).

³⁷ Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013, str. 286.

tak naprawdę pragnie (nieświadomie). Ukrywa po to, żeby podmiot mógł w ogóle funkcjonować w społeczeństwie. Język, by był komunikatywny, musi być wtłoczony w dość ścisły reżim komunikacji. Effenberger przekłada jednak ten konflikt, za pomocą instrumentarium marksizmu na relację dialektyczną, a więc relację wzajemnego wynikania. Fenomenologia wyobraźni ma za zadania zastąpić ten konflikt i elementy, które się na niego składają, za pomocą pracy i wzajemnego wpływu. W ten sposób kapitalistyczna represywna sublimacja ma zostać wyparta przez emancypację pragnienia³⁸. Ponadto okazuje się, że fenomenologia wyobraźni, czy szerzej teoria surrealistyczna pozwalają zrozumieć jeszcze jedną rzecz. Kiedy to zasada konfliktu i sublimacji pragnienia zostaje, w związku ze społecznymi i kulturowymi zmianami przełożona na inny język świadomości.

Surrealizm powstawał w czasach kiedy pragnienie podmiotu było poddane dyktatowi reżimu rzeczywistości. Pragnienie należało okiełznać i wtłoczyć w społecznie akceptowalne ramy. Wspomniane reklamy grają ze złudzeniem, że nadal tak jest, ukrywając pod tym przebraniem ten sam konflikt, tyle, że teraz oparty na zupełnie innym reżimie wolności. Zasadą rzeczywistości reklamy jest podążanie za własnym pragnieniem, które to pragnienie opiera się na masowej produkcji towarowej, co samo w sobie jest sprzecznością. Dokładnie taki sam proces przełożenia konfliktu zachodzi w polityce. Politykę przedstawia się tak, jak w poppsychoanalizie represyjną świadomość, którą mają pokonać siły „właściwego pragnienia ludu/społeczeństwa/podmiotu”. Tyle, że podobnie jak w przypadku reklamy nie odnoszą się one do podmiotowego pragnienia, ale do zastąpienia tego pragnienia produktem, jak Donald Trump.

EMPIRE OF FREEDOM. TEIGE, EFFENBERGER AND THE CZECH SURREALISM

Abstarct

A prominent surrealist movement has existed in Prague since the early twenties until today. Before World War II, Czechoslovakia was one of the strongest surrealist centers outside France.

One of the main factor of Czech surrealist was their theoretical abilities. Among their inspirations one can find French thinkers, Marxism, realism, symbolism, folklore and many more.

³⁸ Ondřej Krochmalny, Pavel Siostrzonek, *Surrealistické myšlení*, w: *Kritická teorie společnosti. Český kontext*, red. Marek Hrubec, FILOSOFIA Praga 2013, s. 585.

Their aim was to create theory and practice of thinking and acting outside social restraints, based on imaginary, critical theory and poetry. Some of them applied to new born socialist republic, break with movement and became prominent socialist intellectuals. Some paid the highest price and some were just forced to work in mines. But even though surrealist movement create during this period create influential theory of practicing freedom.

Key words: surrealist movement, inspiration, critical theory, imaginary, Czechoslovakia

Słowa kluczowe: ruch surrealistyczny, inspiracja, teoria krytyczna, imaginarium, Czechosłowacja

Bibliografia

- Georges Bataille, Michael Leiris, *Correspondence*, przeł. Liz Heron, Seagull, Calcuta-London-New York 2008.
- Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie 1975.
- Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki*, przeł. Andrzej Zawadzki, UNIVERSITAS, Kraków 2001,
- André Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk (w:) *Surrealizm. Antologia*, red. Adam Ważyk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1976.
- André Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk (w:) *Surrealizm. Antologia*, red. Adam Ważyk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1976.
- René Crevel, *Diderotův Klavír*, przeł. Jan Vaněk, Dauphin, Liberec 1996.
- František Dryje, *Surrealismus Není Umění*, Concordia, Praga 2005.
- Vratislav Effenberger, *Vědomí a imaginace. O principech tvorby*. (Nieopublikowany maszynopis)
- Vratislav Effenberger, *Surrealistická civilizace*. (Nieopublikowany maszynopis)
- Vratislav Effenberger, *Cesta surrealismu k nové civilizaci*. (Nieopublikowany maszynopis)
- Vratislav Effenberger, *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění*, Mladá fronta, Praga 1969.
- Leszek Engelking, *Surrealizm-Underground-Postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001.
- Krzysztof Fijałkowski, Michael Richardson, red. *Surrealism Against the Current*, Pluto Press, London-Stearling 2001.
- Eric Hobsbawm, *Wiek skrajności. Spojrzenie na krótkie dwudzieste stulecie*, przeł. Julia Kalinowska Król, Marcin Król, Wydawnictwo Politeja, Warszawa 1999.
- Pavel Janáček, *Socialistický realismus: co s ním? Kořeny a proměny ideologického umění* <https://www.advojka.cz/archiv/2007/22/socialisticky-realismus-co-s-nim> [dostęp dnia 04.03.2017]
- Ondřej Krochmalný, Pavel Siostrzonek, *Surrealistické myšlení*, w: Marek Hrubec, *Kritická teorie společnosti. Český kontext*. FILOSOFIA Praga 2013, s. 575–643.
- Nové Umění Proletářské. Uvodní články*, „Revoluční Sborník Devětsil“, Praga 1922.
- Michał Rauszer, Tomasz Majewski, *Wędrujące struktury, szlaki, bezpieczne przystanki teoretyków*. *Novela picaresca z dziejów strukturalizmu*, w: *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. Tomasz Majewski, Agnieszka Rejniak-Majewska, Wiktor Marzec, Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich Topografie, Narodowe Centrum Kultury, Łódź-Warszawa 2014.

Marci Shore, *Nowoczesność jako źródło cierpień*, przeł. Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Karel Šrpný, *Karel Teige*, Torst, (brak miejsca wydania) 2001.

Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2013.

Karel Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let. Výbor y díla III*, Aurora, Praga 1994.

dr Michał Rauszer – Wydział Pedagogiczny, Uniwersytet Warszawski