

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav filosofie a religionistiky

Bakalářská práce

Martina Hakenová

Destabilizace člověka v českém surrealismu

Destabilization of Man in Czech Surrealism

Praha 2023

Vedoucí práce: prof. PhDr. Karel Thein, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně. Veškeré použité podklady, ze kterých jsem čerpala informace, jsou uvedeny v seznamu použité literatury a jsou v textu řádně citovány. Prohlašuji, že tato práce nebyla použita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 3.5.2023

Martina Hakenová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. Karlu Theinovi za jeho čas, vstřícnost a věcné připomínky při vedení práce.

Abstrakt

Tématem této práce je destabilizace člověka v kontextu českého surrealismu s důrazem na filosofické souvislosti umělecké tvorby. Opírá se o výtvarné realizace Jindřicha Štýrského a Toyen ze surrealistické fáze jejich tvorby. Na konkrétních dílech je tak ukázáno, jakými prostředky zneklidňující imaginace autoři reflektují úzkost, jež je pro meziválečné období typická. Hlavním motivem je symbol lidského těla a jeho fragmentů, které jsou v obrazech často předmětem násilí a jež se tak stávají prostorem pro manifestaci nového vnímání skutečnosti mimo primární zkušenost. Cílem práce je ukázat, jak se jedinec snaží nalézt ukotvení vně tradičního rámce harmonického, humanisticky chápaného rozvoje, přičemž usiluje o nové pojetí hodnot a morálky mimo pozitivisticky laděný svět a zpochybňuje tak ustálené normy. Uvidíme, že východiskem pro tuto rekonstrukci morálky bylo pro surrealisty myšlení Friedricha Nietzscheho. Pozornost je také věnována snovým vizím, jež upozorňují na víceznačnost světa a jsou tak řazeny na úroveň bdělého prožívání a stávají se součástí koncepce „nové objektivní“, jež popírá ustálenou vůdčí úlohu tzv. objektivní reality. Práce tak ukazuje, jak se výtvarná díla podílí na zpřístupnění subjektivní nadreality, která existuje mimo empirický svět.

Klíčová slova: český surrealismus, Toyen, Jindřich Štýrský, destabilizované tělo, sen, nová objektivita, subjektivní nadrealita, úzkost, iracionalita

Abstract

This work focuses on the destabilization of human being in the context of Czech surrealism. It is based on the artistic realisations of Jindřich Štýrský and Toyen from the surrealist phase of their work. The specific works are used to show how the authors used disturbing imagery to reflect the anxiety typical of the interwar period. The main motif is the symbol of the human body and its fragments, which are often the subject of violence in the paintings, and which thus become a space for the manifestation of a new perception of reality beyond primary experience. The aim of the work is to show how the individual seeks to find an anchorage outside the traditional framework of harmonious, humanistically understood development, and therefore strives for a new conception of values and morality outside the positivistically attuned world, thus challenging established norms. We will see that the Surrealists took as the starting point for this reconstruction of morality the thought of Friedrich Nietzsche. Attention is also paid to dream visions that draw attention to the ambiguity of the world and are thus ordered to the level of waking experience, becoming part of a conception of a 'new objectivity' that denies the established guiding role of so-called objective reality. The work thus shows how artworks participate in making available a subjective surreality that exists outside the empirical world.

Keywords: Czech surrealism, Toyen, Jindřich Štýrský, destabilized body, dream, new objectivity, subjective surreality, anxiety, irrationality

Obsah

1.	Kontext (úvodní vymezení).....	7
1.1.	Úzkost.....	7
1.1.1.	Kierkegaardovo pojetí úzkosti	8
1.2.	Iracionalita	11
1.3.	Imaginace	15
2.	Sny	19
2.1.	Vracející se dětství Jindřicha Štýrského.....	20
2.1.1.	<i>Emilie přichází ke mně ve snu</i> a již neodchází	23
2.1.2.	Ztracený ráj.....	28
3.	Toyen beze slov	35
3.1.	Rozpadání času v obrazech Toyen.....	36
4.	Básnické předměty	43
5.	Závěr	46
6.	Bibliografie.....	48
7.	Zdroje obrazového materiálu	50

1. Kontext (úvodní vymezení)

1.1. Úzkost

„Bylo tu však něco těžkého co drtí / smutek stesk a úzkost z života i smrti“¹

Tak v básni *Edison* z roku 1927 Vítěslav Nezval s počátečním lyrickým klidem a ladem poetismu konkretizuje neurčitost doby. Repetitivní verš básni dodává na naléhavosti; je jasné, že přijde neblahé vyvrcholení. Báseň je symbolickým obrazem doby, ve které se čím dál tím více rozprostírá nevyslovitelný strach z nadcházejícího – úzkost. Je to něco jiného než strach, strach je z konkrétnosti, úzkost je jako pocit z uzavřeného prostoru, kde se nemůžu pořádně nadechnout, najednou se cítím ohrožen, nevím přesně čím. Jsem ztracen uprostřed davu. O Nezvalově básni bychom tak mohli mluvit jako o určité formě výstražného manifestu, stejně jako v Teigeho manifestu poetismu kulminuje fantazma nadcházejícího, dialekticky souběžného „ještě ne“ × „již nyní“.² Toto téma je dobře patrné nejen v poetické básni Vítězslava Nezvala, ale rámuje obsah českých surrealistických děl, jejichž tematizaci se budu v mé práci věnovat.

Se vznikem Československé republiky sice přišly i nové naděje a radost z konce války, ale postupem času je ve vzduchu znát neklid z nadcházející druhé války. Se světovou hospodářskou krizí (1929) se ohroženost člověka jen stupňuje, a netýká se jen jeho hmotného bytí, ale opět i svobodného ducha. Toto napětí a strach se zhmotňují v uměleckých dílech, jejichž autoři dokáží senzibilně, spíše než racionálně, reflektovat to, co se nám zatím fenomenálně neukazuje. Díla zároveň nabízí jakousi oporu pro pochopení situace, ve které se společnost nachází – ve smyslu sounáležitosti a vzájemného, byť třeba tichého sdílení pocitu úzkosti. Ke stavu společnosti se v náčrtu poetismu Karel Teige vyjadřuje takto: „Z války vyšlo lidstvo znaveno, zneklidněno, hořce zbaveno iluzí, nemohoucí toužit, milovat a vést nový, lepší život.“³

V českém prostředí, oproti Francii, surrealismus nevychází ze zkušenosti dada. Stejně jako v případě jiných zemích, tak i v Čechách je při posuzování realizace surrealismu „třeba brát

¹ Vítěslav Nezval, *Edison: Báseň o pěti zpěvech s doslovem Signál času* (Praha: Československý spisovatel, 1969), bez stránkování.

² Martin Charvát, *Zázračné křížení: Karel Teige a Vítěslav Nezval* (Praha: AMU, 2020), s. 79-80.

³ Karel Teige, „Poetismus“, in: Štěpán, Vlašín (vyd.), *Avantgarda známá a neznámá I: Od proletářského umění k poetismu 1919-1924* (Praha: Svoboda, 1970-1972), s. 560.

v úvahu rozmanité dobové a místní významy, jichž nabýval tento pojem ve dvacátých letech pro teoretiky, kritiky a umělce, kteří sice věděli o Bretonově hnutí, ale působili v odlišném prostředí, navazovali na svébytnou kulturní tradici, rozvíjeli vlastní program a v mezinárodním kontextu si vybírali autory a skupiny sobě blízké.“⁴ Pozice Československa sousedícího s Německem - na něž ve velké míře padají problémy spojené s válečnými reparacemi, které se projevují mimo jiné pochopitelnou občanskou nespokojeností, jež hledá lákavá a snadná řešení populismu - se ukazuje být velkou hrozbou.

S další přicházející válkou a všeobjímající nejistotou, kterou přinášela, nastává dějinná situace, která je obdobná té, jež přinesla dadaismus do Paříže a Berlína. Pražský surrealismus vyvěrá jako odpověď na vývoj meziválečné kultury a politiky. Díky velkému Nezvalovu přičinění a navázaném přátelství mezi ním a Bretonem jakožto vůdčím představitelem pařížského a tedy i původního surrealismu, tak „právě na místě tak ohroženém, jako byla Praha, surrealistické umění reflektovalo znova zkušenost člověka uvnitř rozvratu jeho civilizace.“⁵ Obraz se stává nástrojem, kterým umělec promlouvá a zapojuje se do soudobého dění, je jím možné vyjádřit to, co se obtížně vyjadřuje slovy – tušení opětovné katastrofy všech etických a estetických hodnot. Surrealismus má v Československu nejsilnější oporu právě ve výtvarném umění, ačkoli nacházíme i díla literární. K první surrealistické manifestaci u nás dojde v Mánesu, díky velké výstavě *Poesie 32* zahájené Nezvalovým proslovem. Na výstavě zazní i řeč Kamila Novotného: „[...] Jsou hlavně dvě slova, který vyzývá Breton, teoretik tohoto hnutí, nazvaného surrealismus: svoboda a imaginace, obě vzájemně podmiňované a umožňující sloučení skutečnosti a snu v jakýsi druh skutečnosti absolutní, v nadskutečnost. Znamená sestup do závrtných hlubin našeho já, systematické přесvětlování jeho míst, jež byla utajována, a je ustavičnou procházkou v zakázaných pásmech.“⁶

1.1.1. Kierkegaardovo pojetí úzkosti

Surrealismus nemá pro vymezení svého pojmu úzkosti vysvětlující definice. Úzkost vyjadřuje v náznacích, spíše tak mimochodem, v dílech „mezi řádky“ jako reflexe jednotlivců, jež se postupně kumulují. Je to nálada společnosti, v níž se rodí budoucnost, které se obáváme, ale

⁴ Lenka Bydžovská a Karel Srp, *Kráska bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933-1939* (Řevnice: Arbor vitae, 2016-2016), s. 25.

⁵ Jindřich Chaloupecký, *O dada, surrealismu a českém umění* (Praha: Jazzová sekce, 1980), s. 21.

⁶ Chaloupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, s. 19.

nemáme jinou možnost než dopustit, aby se stala. Jasnou paralelu mezi svobodu a úzkostí ukazuje Kierkegaard, jenž se jako jeden z prvních filosofů pojmem úzkosti jako naladěním člověka zabýval.

Pro porozumění je důležité správně chápat existenci člověka, jeho „já“, které Kierkegaard pojímá jako sebevztah. Člověk není jen syntézou konečna a nekonečna, ale je vztahováním se k této syntéze. Konečnem a nekonečnem myslí Kierkegaard v poměrně nematafyzickém smyslu tělesnost a rozpětí spontaneity. „Já je uvědomělá syntéza nekonečna a konečna, jež má poměr sama k sobě a jejímž úkolem je, aby se sama sebou stala; dá se uskutečnit jedině poměrem k Bohu. Stát se sám sebou znamená stát se konkrétní“⁷ a takto sám sebe určit. To, že je člověk vztahem k této syntéze, znamená, že je schopen reflektovat sám sebe, reflektovat to, co si zrovna myslí, a sám se tak konstruovat. Jako člověk mohu tedy chtít to, co chci, ale zároveň i nechtít to, co chci. Mohu se postavit proti tomu, co si osobně myslím, mohu být sám se sebou v rozporu. Odtud plyne nepředvídatelnost člověka. Tímto se tedy ukazuje, že člověk je nucen k tomu, aby neustále vykonával svou vlastní existenci a ve svém bytí se dál a dál vyvíjel. Musí se rozhodovat, ale zároveň je vržen do bytí a závisí na něčem, co ho radikálně překračuje a co nikdy nebude schopen dostat do vlastních rukou – tuto podmíněnost si ovšem neuvědomuje každý.

V tom, jak se člověk vztahuje sám k sobě, jak se ustavuje, zakouší výrazný prvek svobody, za kterou nese zodpovědnost, a z toho plyne úzkost. Dívá se na možnosti a dostává závrať, člověk si uvědomuje osamocenost sebe sama na tomto světě, nikdo jiný nezvolí jeho budoucnost za něj, nikdo jiný neurčí jeho syntézu místo něj a nikdo to ani neumí správněji než on sám, ani Bůh.

Svobodu Kierkegaard nechápe jako intersubjektivní výkon, ale primárně ji žijeme v našem nitru, v tom, jak jsme schopni se vztáhnout k tomu, co nás zakládá, což je radikální moc transcendence. V tom právě vzniká úzkost: v možnosti, v tom, že člověk není determinován ani božím příkazem, neboť v konfrontaci s příkazem či zákazem se v člověku rozvíjí drobné „ale, co kdyby,“ a otevírají se tak další eventuality. Úzkost je ze svobody vzhledem k budoucnosti, jež je v našich rukou, stejně tak jako zodpovědnost za ni. Úzkost není nutné

⁷ Søren Kierkegaard, *Bázeň a chvění: Nemoc k smrti*, přel. Marie Mikulová-Thulstrupová (Praha: Svoboda-Libertas, 1993), s. 137.

vnímat negativně, je to naladění člověka, díky němuž si uvědomuje sám sebe ve vší radikálnosti. Člověk musí nejprve pořádně zoufat, aby mohl přijít autentičtější, duchovní život.

Pro Kierkegaarda je zásadní otázka osobní víry, osobní vášně, díky níž, tedy díky osobnímu vztahu k Bohu, můžeme překlenout zoufalství a nalézt své ‚já‘. Člověk není definován tím, že je obecný, nemusí se tak podřizovat nějaké normě, každý si může či spíše musí rozhodnout svou vlastní existenci. V této nepředvídatelnosti rozhodnutí je člověk jedinečný, je výjimkou. K tomu, aby to bylo proveditelné je nutné vztahovat se k něčemu mimosvětškému, k něčemu, co nás bude přijímat v naší originalitě, která se může vymykat ustanoveným normám. Nabídne nám pochopení. Toto mimosvětšké nám ukazuje další možnosti našeho bytí, nabízí nám naději. Tím mimosvětškým je pro Kierkegaarda Bůh a náš vztah k němu, Bůh je osobní záležitostí, nepodléhá obecnosti. Vztah k Bohu nám nabízí novou perspektivu, ve které je prostor pro absurdní výjimky, neboť i Bůh sám je absurdní, je výjimkou. Ukazuje nám, že to, na čem záleží je v první řadě jedinec, ne stádo.

Kierkegaardův Bůh nám převrací pohled na to, co je správné. Nabízí důvěru ve škálu možností. Pokud je tedy člověk schopen vztahovat se sám k sobě, odstupovat od svého aktuálního já, nahlížet na své vlastní utrpení shora, je schopen transcendence. Člověk tak může být v tomto světě a snažit se mu porozumět. Víra se absolutně vymyká jakémukoli racionálnímu zdůvodňování, podle Kierkegaarda jde o naprosto niternou, osobní věc. Musíme vstoupit do soukromého vztahu s Bohem. Pravděpodobně to bude vyžadovat převrácení našich hodnot a k tomu je třeba vášeň a možná i určitý typ lidské pošestlosti. Kierkegaard racionalismus kritizuje za jeho odosobnělost. Racionálně smýšlející jedinec se nemusí osobně angažovat, stačí, když následuje vytyčená pravidla a objektivně uznávané pravdy bez nároku na autenticitu. Podle Kierkegaarda ale nic jako objektivní pravda neexistuje, vše je třeba posuzovat subjektivně a díky tomu se můžeme též přiblížit Bohu. Protože pokud neexistuje objektivní pravda, rozšiřuje se nám tak šíře možností a východisek a nechává se tak pomalu ale jistě větší prostor pro paradoxy, mezi něž patří i Bůh.

V pohledu na objektivní pravdu a přeceňování racionality se surrealisté s Kierkegaardem shodují, ačkoli se jejich východiskem a motivací není pravdivý vztah s Bohem, ale jiný druh, také by se dalo říct transcendence, a to autentický vztah člověka k sobě samému. Takže tam, kde Kierkegaard klade Boha, můžeme pro surrealisty dosadit osvobozeného lidského ducha v jeho

výjimečnosti, spontaneitě a komplexnosti, která, jak uvidíme, zahrnuje jak na první pohled negativní stránky osobnosti, tak i nevědomí a podvědomí.

1.2. Iracionalita

Surrealisté se snaží osvobodit od konvenčního způsobu života. Jejich postoje se nám tak mohou zdát iracionální, neboť nejsou v souladu s běžnějším a spíše dogmatickým viděním světa. Kupříkladu šílenství je obecně považováno za nemoc, surrealisté ho naopak pokládají za jinou, plnější realitu prožívání. „Rozvoj deliria je právě tak legitimní jako rozvoj ostatních lidských citů a myšlenek i vášní,“ píše Robert Desnos v časopise *La Révolution Surréaliste*, jehož byl redaktorem.⁸ Surrealisté se staví proti všeobecnému názoru, podle kterého je na temné stránky lidské osobnosti a jejího ducha pohlíženo s despektem, jako na něco, co je nežádoucí a co je nutné potlačit a izolovat. Obecný narativ společnosti je takový, že city negativního ladění jsou tabu a měly by být odstraněny, neboť jsou známkou duševního onemocnění, a ne svobodným rozvojem ducha. Surrealisté naopak mnohé z těch, které by většinová společnost pokládala za prasprosté blázny, považují za geniální jedince, kteří se nenechali svázat konvencemi, a mají tak naprosto legitimní koncepci reality, jež je v mnohém blíže skutečnému poznání, neboť vychází z psychického automatismu a je zbavena racionální kontroly. To, co v našem slovníku označujeme nemocí či neurózou, je pro surrealisty tím, co nám dává svobodu. Surrealistická revoluce se tak snaží o destrukci pozitivistického světa, který přinejmenším vytlačuje negativní stránky života na okraj společnosti.

Podle pařížských surrealistů nemá být surrealismus jen uměleckým směrem, ale hlavně „prostředkem totálního osvobození ducha“ a „výkřikem ducha, který se obrací sám k sobě a je pevně a zoufale rozhodnut strhnout svá pouta“, jak se o tom vyjádřili v prohlášení nazvaném *Deklarace z 27. ledna 1925*.⁹ Pro takový stav je třeba povolit oteře lidského racionálního smýšlení a ocitnout se „mimo dobro a zlo“. Tam se nachází svoboda, protože to, co nás svazuje, jsou etické kategorie a morální hodnocení. „Dobro a zlo, blaženost a utrpení jsou nerozlučné. Svět je pro náš rozum roztržen ve svých dvojnostech. Tyto dvojnosti jsou jen lidské

⁸ Karel Teige, „Surrealistická revoluce“, in: Karel Srp (vyd.), *Zvěrokruh 1 ; Zvěrokruh 2 ; Surrealismus v ČSR ; Mezinárodní bulletin surrealismu ; Surrealismus* (reprint pův. vyd. Praha: Torst, 2004), str. 55.

⁹ Louis Aragon, Antonin Artaud a Jacques Baron et al., „La Révolution surréaliste. Déclaration du 27. janvier 1925, *Veraikon* 11, 1925, s. 41-42“, citováno dle: Lenka Bydžovská a Karel Srp (vyd.), *Krása bude křečovitá*, s. 30.

míry, kategorie rozumu,¹⁰ které jsou však dějinnými událostmi prakticky zničeny a nedává smysl na nich nadále lpět. Umění se tak snaží nalézt krásu právě v dialektice hledání úplně nových hodnot, a to v duchu nové objektivitě. Cílem není učinit lásku a svár ve světě lhostejnými, ale přijmout je jako podstatu světa, jako podvojnost, která jej utváří. S tímto hlediskem je pak nesmyslné kategorizovat jedno jako „dobré“ a druhé jako „zlé“, oboje je nezbytným konstruktérem našeho světa.

Na problematiku dogmatického vnímání světa se zaměřuje Friedrich Nietzsche, který je sice starším autorem než Chalupecký, ale jeho výrok o dobru a zlu k Nietzschemu jistě odkazuje. Surrealistické chápání morálky je tak rámováno Nietzscheho převrácením hodnot. Ocitnout se mimo dobro a zlo je podle Nietzscheho východiskem pro to být pravdivý, autentický, což v jeho pojetí znamená interpretovat svět podle sebe, ze své vlastní perspektivy, která není zatížena hodnotícími soudy – o což usiluje i surrealismus. Znamená to odložit cizí názory a odmítnout předsudky o světě, zejména hodnotící morální kritéria, která jsou instrumentální a většinou je sami neurčujeme. To vybízí k přehodnocování společensky daných hodnot. Nietzsche tuto výzvu tematizuje skrze pojem pravdy, který výrazně problematizuje a odmítá představu, že bychom mohli poznat svět takový, jaký doopravdy je, v jeho metafyzických významech. Vždy na něj totiž budeme hledět skrze své smyslové počítky, tedy skrze svou perspektivu. Podle Nietzscheho žijeme v moři pravd a máme tendenci myslet skrze dogmatická opozita, což nám škodí. Prospěšnější je odmítat jednotné určení světa a přijímat jeho nejednoznačnost, tedy žít ve světě různých perspektiv. Absolutní pravda je námi nedosažitelná, neboť k jejímu objevení máme jen smysly, pudy, slova, což znamená, že cokoliv, co poznáváme, je zkresleno našim vlastním pohledem. Tím, že je nám absolutní pravda nedosažitelná, si vytváříme vlastní pravdy, které jsou z ontologického pohledu omyly, z našeho subjektivního pohledu ale pravdivé jsou – je to naše přirozené zkreslení světa, díky kterému jej můžeme uchopovat a jednat. To, že se ve skutečnosti jedná o omyly, se dozíváme díky střídání perspektiv, kdy vystupujeme z ohraničenosti našich vztahů a zjišťujeme, že existuje nekonečně mnoho jiných pohledů na svět, mezi nimiž volíme. Volit znamená vycházet z hodnocení a na základě něho rozhodovat, a proto vyvstává nutnost přehodnocení hodnot, což lze díky tvořivé činnosti člověka, která je motivovaná jeho vůlí k moci.

¹⁰ Chalupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, s. 22.

Důležité také je, že se Nietzsche ptá po hodnotě pravdy, resp. proč její hodnotu bereme tak samozřejmě. Proč lačníme zrovna po pravdě, když se naše domnělé pravdy často rodí z nepravd či předsudků? Vybízí proto, ať nestavíme tyto hodnoty příkře proti sobě. Pravdu považuje za morální předsudek, a také proto nemá hledání absolutní pravdy smysl. V jeho přesvědčení jde spíše o nekonečné poznání, které je ovšem vždy perspektivní, zapojené do určitých zájmů, a tedy nezavršitelné. Surrealisté se s ním jednoznačně shodují, oba proudy se zaměřují na kritiku dogmatické morálky, která je podle nich symbolem úpadku společnosti a kladou velký důraz na jednotlivce a jeho pravdivé a autentické vnímání světa, které ale v žádném případě není zaměnitelné s obecným. Lidé si to ovšem neuvědomují, a tak ostrakizují jiné způsoby vnímání světa. Tuto mytologii dobra a zla, která vychází z obecné morálky, chtějí jak Nietzsche, tak surrealisté objasnit, vyhýbat se jí, nebo ještě lépe, revoltovat proti ní. Je to úkol pro skutečně svobodné duchy.

V umění není vůdčí racionální rozum, který převážně právě tyto kategorie diktuje a jež rozděluje náš svět ve dvojnosi, které jsou jen lidskými měrami, a ne podstatou světa jako takového. Mnohem více se umělci řídí sensibilitou, tu využíváme i při posuzování uměleckých děl. Proto můžeme charakterizovat vyobrazení smutného a tragického tématu jako krásné. Umění „uniká diskurzivnímu rozumu. Snad se dá nazvat dimensí hloubky nebo dimensí úhrnnosti. Umění není iracionální, nýbrž transracionální. Neudává se ve ztrátě vědomí, nýbrž v jeho jasu. Omámení a oslnění, již nám umění dává, dokonce štěstí, jež při něm prožíváme, je pak nejspíše pocit, že jsme na chvíli dosáhli ve svém vědomí oné úhrnnosti.“¹¹ Chalupický tu naznačuje, že racionalita má své meze, kvůli nimž nestačí na postihnutí všech rozměrů umělecké tvorby a ani na to, jak umění vnímáme, jakých složek naší osobnosti se umění dotýká a jak reflektuje svět jako takový. Surrealistické umění se ocitá mimo racionalitu, mimo jiné proto, že se nachází mimo dobro a zlo. Je věcí senzibility, jejíž způsob postihování světa není analytický, definičně exaktní. Chalupický tak popisuje umění pomocí „dimenzí hloubky a úhrnnosti“, jimiž chce vyjádřit dynamiku světa, který není dán, ale je takovým, jakým si ho vytvoříme, jak přehodnocujeme kritéria. K tomu nám svět dává nekonečný prostor, musíme ale odmítneme vnucovanou bipolárnost. Neznamená to, že opozita zcela zmizí, ale to, že jsou věcí subjektu, ne obecninou, a nejsou tak morálně vymahatelná – tedy, jak píše Nietzsche, jsou věcí perspektivy. To neznamená, že by umění zcela negovalo rozum, nýbrž to, že je nad něj

¹¹ Chalupický, *O dada, surrealismu a českém umění*, s. 22.

povzneseno. Pokud se nám podaří vyhnout kategorickým soudům a morálním předsudkům o tom, co je dobré a co zlé, můžeme pomocí umění dosáhnout určitých úrovní hloubky a úhrnnosti ve vnímání světa, což bych přirovnala k jakémusi prozření celistvosti, které dedikuje pocit štěstí. Odtud pramení i paralela mezi šílenstvím a geniálním uměním, neboť „šílený“ umělec se odváží povznést nad rozum, aby takového stavu prozření vůbec mohl dosáhnout.

„Mnoho sebevražd je závidění hodných“ píše Karel Teige ve sloupku, v němž recenzuje francouzský časopis *La Révolution Surréaliste*.¹² Toto prohlášení se racionálnímu rozumu může zdát pobuřující. Surrealisté ale význam sebevraždy převracejí. Je tedy vnímána ne jako tragický úděl či poslední útočiště, ale logický závěr života, jenž byl naplněný až téměř po okraj vášní a plností citů, a právě smrt je to, co chybí jeho úplnému dovršení. Dle tohoto náhledu, člověk, jež se rozhodne pro sebevraždu, je tím, který prožil krásu poznání v její plnosti a dovršení, ne však v tragickém vyznění toho, že mu již život nemá co nabídnout. Prožívá smrt v radostném výkřiku očekávání nové krajní zkušenosti, která doplní jeho předchozí bytí. Pokud se tedy díváme na fenomén sebevražd prizmatem, že je známkou intenzivního a plného žití, pak je sebevražda symbolem toho, čeho bychom chtěli všichni dosáhnout a pro co se legitimním způsobem svobodně rozhodnout v souladu s „principem absolutní svobody“, jenž je surrealistickým heslem, podle kterého je zítřek v našich rukou. Prožití smrti se svobodnou vášní, tak jako by ní měl být naplněn celý život.

Teige dále pokládá otázku na téma „upřímnosti sebevraždy“. Jak jsem již nastínila, je rozdíl mezi surrealistickou a tragickou sebevraždou. Sebevraždu v druhém, bohužel více obvyklém případě, lidé vykonají, neboť jsou nespokojeni v životě, který žijí tak, aby naplnili určitou společenskou roli, a navíc tento cíl minou. Pro ně je méně tragické zemřít než v takovém životě neuspět. V takovémto případě je sebevražda věcí sociální – raději zemřít než být mezi ostatními ve stínu nenaplněné sociální úlohy.¹³ Sebevražda tak není upřímným činem, ale spíše únikem z nepříjemné situace. Člověk ji tak nevykonává z touhy po ní samé, ale je jakýmsi menším zlem, možností, jež jediná zbyla. Naproti tomu surrealistická sebevražda vychází z touhy po ní samé, je aktem svobodné volby a dovršením svobodného života, ne jediným

¹² Teige, „Surrealistická revoluce“, s. 55.

¹³ Teige, „Surrealistická revoluce“, s. 55.

východiskem. Je tak upřímným činem, aktem života a jako taková by měla být právem každého jedince. Běžně vnímané iracionální řešení životního nezdaru se tak překlápí do pozitivní racionality. Sebevražda je tak příkladem transpozice události mimo pozitivisticky vnímaný svět.

Podle Roberta Desnose souvisí negativní přijetí sebevražd, stejně jako potratů, s kapitalistickou společností, která potřebuje vojáky, poplatníky a dělníky. Je paradoxem, že „společnost národů, která má nepromlčitelný dluh patnácti milionů mrtvých ze světové války, pečující o nové armády, zakazuje člověku osvobodit se sebevraždou“¹⁴ - jako by lidský život měl menší cenu v případě, že si o něm chce rozhodnout člověk sám.

Teige píše o paralele mezi šílenstvím a geniálním uměním, v jehož rámci surrealisté pochybují o existenci duševních onemocnění, návazně však zmiňuje: „Poesie a šílenství se setkávají na území psychického automatismu, jemuž je však šílenec podroben, kdežto básník si jej podrobuje“¹⁵ a i dále mluví o šílenství jako o nemoci. Vidím tu tedy protimluv, v němž šílenství je i není validováno jako onemocnění; protimluv, který však může být způsoben tím, že se jedná o recenzní článek, v němž se setkává Teigův a Desnosův názor. Těžko tedy soudit, zda můžeme u surrealistů chápat šílenství jako nemoc, či jako absolutní osvobození rozumových zátěží jedince. Tvůrčí pud je tak či tak prvně darem lyrismu a šílenství na něj má až jakýsi následný přidaný efekt. I dle Bretona se nemáme nechat šílenstvím odrazovat od pravdivějšího a svobodnějšího myšlení, které se skrývá v našem podvědomí, které je však mnohem skutečnější a rozhodně prohlašuje: „Strach ze šílenství není ničím, co nás donutí nechat prapor imaginace spuštěný na půl žerdi.“¹⁶ Tím se jednoznačně vymezuje vůči zatracování negativních emocí.

1.3. Imaginace

Surrealismus svou silnou imaginací vypráví příběhy, příběhy zdánlivě oproštěné od našeho světa, které nabourávají naše racionální přemýšlení, to, jak jsme zvyklí se ve světě pohybovat. Základ je položen ve zkušenosti, kterou společnost či umělec jako jednotlivec prošli, přesto však onen příběh není významem obrazu, ale spíše jeho prostředkem. Mnohdy se nemůžeme zbavit naléhavého pocitu, že k nám dila promlouvají i jiným jazykem než tím, který působí na

¹⁴ Teige, „Surrealistická revoluce“, s. 55.

¹⁵ Teige, „Surrealistická revoluce“, s. 55.

¹⁶ André Breton, *Manifesty surrealismu*, přel. Jiří Pechar a Dagmar Stinová (Praha Herrman, 2005), s. 16.

naše estetické cítění. Nepochybně jednou z hlavní funkcí umění je vyvolávat v nás emoce, které pak ovlivňují nejrůznější fragmenty naší osobnosti – morálku, empatii, politické přesvědčení, sociální cítění; mohou měnit náš pohled na dějiny, společnost, vědu, svobodu. Smyslem obrazu tedy není příběh samotný, ale rozehrání imaginace čtenáře či diváka, snaha o převrácení toho, jak jsme zvyklí vnímat svět. Autoři k tomu tak využívají různé motivy, právě včetně částí příběhů, které jsou na první pohled naskládáné v iracionální ‚kolážovitě‘ kompozici, aby vytvářely obrazy, jejichž významem není narativní osa, ale spíše její rozpad a vytvoření nové reality za součinnosti imaginace. Konkrétní případy takového úsilí uvidíme níže například u Jindřicha Štýrského, který se na základě záznamů snů probádává svým podvědomím, které už samo o sobě je tak trochu jiným světem, a pomocí svých děl vytváří alternativní svět, který nám představuje.

Dle André Bretona chce surrealismus objevovat novou objektivitu. Takovou, ve které se nerozlučuje imanence a transcendence. Člověk by měl „uvnitř imanence, uvnitř konkrétního světa a ve svém konkrétním vykonání života odhalovati to, co je mimo vědomí a vůli: novou objektivitu, v níž není rozporu člověka a světa, vnějšího a vnitřního.“¹⁷ Prostředkem k tomuto cíli měl být psychický automatismus, na němž je surrealismus jako takový založen.

V *Prvním manifestu surrealismu*, vydaném roku 1924, definuje Breton surrealismus takto: „SURREALISMUS, podst. jm. r.m. 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.“¹⁸ Vidíme, že právě automatismus je pro surrealistické vyjádření klíčový, a nejen jako forma vyjádření, ale jako prostředek k dosažení jistého životního postoje, jež je vystavěn na našem myšlení, které je zbaveno lpění na idejích, zaujatosti a hlavně konformity.

Chalupecký vizi nové objektivitě považuje za odtrženou od reality do té míry, že není možné něčeho takového vůbec dosáhnout. Breton by chtěl usilovat o spojení protikladů jako je život a smrt či imaginární a skutečné. Odtud vychází i pojmenování *surrealismu*: „Věřím v budoucí splynutí obou těchto stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu

¹⁷ Chalupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, s. 13.

¹⁸ Breton, *Manifesty surrealismu*, s. 39.

absolutní, v *surrealitu*, lze-li tak říci.¹⁹ Tyto myšlenky můžeme považovat za jakýsi cíl, ale bylo by naivní snažit se o jejich dosažení v běžném životě, ve světě tak jak ho známe. Chalupecký se vymezuje zcela pragmaticky tak, že „tohoto bodu se člověk může dotknout jen ve výjimečných okamžicích svého života a nemůže proto být principem budoucí organizace společnosti.“²⁰ Reorganizace společnosti je však to, o co Bretonovi jde, dovolává se totální revoluce, kterou by vedla uvědomělá činná umělecká síla. Těžko soudit, zda svá prohlášení cíleně vodí do extrémů a kontroverzí, aby vyvolal potřebnou pozornost, či nakolik silně je přesvědčen o realizovatelnosti svého programu.

Chalupecký se drží při zemi a svými výtkami usměrňuje Bretonovy teze do realističtějších obrysů. Přitkává, že sice není možné, aby transcendence byla zcela mimo náš svět, v našich životech nedosažitelná, ale také nemůžeme předpokládat, že by působením jakékoli síly mohla splynout s imanencí, a stát se tak jedinou, všeobjímající zkušeností, kterou máme s naším světem plným fenoménů. Na této škále obě krajní meze zbavují transcendenci jejího obsahu a novou objektivitu v tomto znění považuje Chalupecký za utopii, která by sice „proměnila tento náš svět a život jen v záračnost, jen v lásku, jen ve svobodu“,²¹ ale je dosažitelná jen v prchavých okamžicích, které nejsou udržitelné. Dle mého názoru, je i teoretické přesvědčení, že by splynutí transcendence a imanence mělo vyvolat trvalou blaženost poněkud liché. Transcendenci nepovažuji za ryze pozitivní atribut, nebo lépe řečeno, emoce z toho plynoucí nejsou jen kladné. Svoboda, kterou by měla přinášet, s sebou nese i mnoho momentů plných úzkosti, vykročení do prázdna bez orientačních bodů, které by usměrňovaly naše konání. Jistě jde v tomto místě ze strany Chalupeckého o poněkud sarkastickou nadsázku, neboť v programu surrealismu je i výše zmíněná destrukce pozitivistického světa, jejímž cílem není vymýtit negativní stránky života, ale změnit k nim přístup.

Nutno podotknout, že Breton realistický postoj jako takový odsuzuje, považuje ho za směsici průměrnosti, nenávisti a plytké samolibosti²² a vadí mu absence imaginace. Právě imaginace je to, co je dle něj mantrou silného ducha. Vnější úspěch čili dosažení vytyčených cílů tak není tím, o co mu v surrealismu jde, mnohem spíše se soustředí na osvobozené myšlení, které považuje za myšlení opravdové. Surrealismus odsuzuje postavení logiky jako alfy a omegy,

¹⁹ Breton, *Manifesty surrealismu*, s. 25.

²⁰ Chalupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, s. 14.

²¹ Chalupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, s. 14.

²² Breton, *Manifesty surrealismu*, s. 16.

chce nás vymanit z její vlády, která naše myšlení, a tak i nás samotné, nepustí dále než za fakta, jež se vážou s naší zkušeností. V *Prvním manifestu surrealismu* píše: „pod rouškou civilizace, pod záminkou pokroku se podařilo vymýtit z ducha všechno, co může být právem nebo neprávem hodnoceno jako pověra, jako chiméra; vyloučit jakýkoli způsob hledání pravdy, který není v souladu se zvyklostmi.“²³ Odsuzuje tak naše společenské, pragmatické a utilitární založení, které nás dle jeho názoru svazuje a nepustí nás dále než jsme již došli, v podstatě nás drží na místě, ze kterého se nejsme schopni hnout a nejsmutnější na tom vidí právě fakt, že samotnými věznicemi jsme si my samotní. Krom lidského zalíbení v povrchní zkušenosti se tak pohoršuje nad tím, že jsme se vzdali imaginace.

Dalo by se však říci, že tímto odsouzením reality se Breton již předem chrání vůči kritice, která mu může, tak jako v případě Chalupckého, zazlívát právě vzdálenost jeho myšlenek a zkušenosti. To, co je mu vytýkáno, je přesně to, co on vytýká společnosti a co chce napravit. Chalupckého přesvědčení ohledně nerealizovatelnosti nové objektivitě je však oprávněná. Stejně tak jako mohou být Bretonovy nerealistické teze pokládány za výmluvy, proč se v celé své psychické a fyzické síle více neangažoval a místo hmatatelných výsledků si jen „hrál“, než aby skutečně zasáhl do skutečnosti. Mnoho řečí namísto činů bývá ostatně obecně označováno za slabost surrealismu.²⁴

²³ Breton, *Manifesty surrealismu*, s. 20.

²⁴ Chalupcký, *O dada, surrealismu a českém umění*, s. 14.

2. Sny

„Sen byl jakýsi ne-smysl vědomí. Je známo, jak Freud větu obrátil a udělal ze snu smysl nevědomí.“²⁵

Pro surrealisty nebyl sen okrajovou záležitostí, ale významným článkem autentického bytí, „svrchovaně důležitou součástí lidského života, jejíž systematický průzkum směřoval k hlubšímu poznání samých základů naší psychiky, ale také k obohacení našeho života o dosud nevyužité a skryté síly a schopnosti.“²⁶ Víme, že v minulosti hrál sen významnou roli pro spojení člověka s nadpřirozeným světem, například v křesťanském středověku měl výklad snů náboženský význam a podle jeho podoby byl „vykládán buď jako boží zjevení nebo pokušení ďáblů.“²⁷ Toto dělení na dobro a zlo v surrealismu již nenacházíme, dochází k desakralizaci snu, jenž je subjektivním zdrojem tvorby s mnohoznačným smyslem.

Na nezanedbatelný význam snu upozorňuje i Friedrich Nietzsche ve *Zrození tragédie*: „třeba že z obou polovic života, bdělé i snící, ona prvá zdá se nám míti přednost jako důležitější, důstojnější, ba jediné hodná a schopná, aby byla prožívána, troufal bych si přece, přes všechnu zdánlivou paradoxnost, pro onen tajuplný základ naší bytosti, jehož my jsme jevem, tvrditi, že se hodnocení obrací na prospěch snu.“ Nietzsche sen považuje za „zdání pouhého zdání“, přičemž zdání pokládá za potřebné pro setrvání lidské bytosti v každodenní realitě, ve které strádáme a vykupujeme se tak touhou po něčem vznešenějším, než je realita empirie, kterou bděle prožíváme. Sen však tvoří významnou část našich životů, ve své podstatě tak není pouhým zdáním, pouhou chimérou. Ačkoli si to mnozí nepřipouští, je pro nás konstitutivní. Zároveň naplňuje naši touhu po vzněcujících vizích, i když je ve skutečnosti tím, co vzniká „v čase, prostoru a příčinnosti“, stejně jako bdělé okamžiky.²⁸ Dle Nietzscheho tedy lidé chybně považují sen za něco nereálného, a přikládají mu tak nižší hodnotu, než jakou ve skutečnosti má a zároveň do snového světa utíkají pro plnější prožívání.

Nejvýznamnější vědeckou práci odvedl zcela jistě Sigmund Freud ve své práci *Výklad snů* z roku 1900. Přestože posléze došlo k četným korekturám a upřesněním, Freud byl první, kdo sny

²⁵ Michel Foucault, *Sen a obraznost*, přel. Jan Sokol (Liberec: Dauphin, 1995), s. 11.

²⁶ František Šmejkal, „Klíč snů“, in: Jindřich Štýrský, *Sny: (1925-1940)* [k vydání připravil a doslov napsal František Šmejkal] (Praha: Odeon, 1970), s. 109.

²⁷ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 110.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie*, přel. Otakar Fischer (Praha: Městská knihovna v Praze, 2019), s. 33, https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/49/51/84/zrozeni_tragedie.pdf.

zbavil jejich mystických a metafyzických významů a stávají se zdrojem k „poznání nejskrytějších hlubin lidské osobnosti, vstupní branou k nově objevenému kontinentu nevědomí“.²⁹ Sny tak byly na počátku dvacátého století významnou vědeckou záležitostí, přičemž ve dvacátých letech je jejich význam posunut do oblasti umění. V teoretických dílech je to dobře patrné v Bretonových manifestech, kde se Breton podivuje nad tím, jak je možné, že je sen zredukován jen na takovou bezvýznamnou vsuvku mezi bdělými stavy, přestože stav nebdělý tvoří skoro stejně velkou část našich životů, jako ta, kdy jsme plně při vědomí.³⁰ A jako úkol si bere splnění vize zahrnutí snu do plnohodnotné součásti života jako celku a používat ho jako médium pro poznání ‚absolutní reality‘. Sen je tak nesystematizovaným jazykem, kterým promlouvá naše nevědomí, jež se surrealisté snaží dešifrovat nalézat pro něj patřičné výrazivo. To spatřují v řádu obraznosti, která stejně jako sen samotný znejišťuje naše přesvědčení o tom, co je skutečnost. Sen je tak prvkem rozvrácení, stejně jako bází pro novou, vratkou a proměnlivou krásu.³¹

2.1. Vracející se dětství Jindřicha Štýrského

„Ale mým očím nutno stále házeti potravu. Polykají ji nenasytně a surově. A v noci a ve spánku ji tráví.“³²

Pokud hovoříme o významnosti snů v díle Jindřicha Štýrského, je nutné zdůraznit, že se jedná o velmi výrazné téma v jeho surrealistické tvorbě, kterou u něj můžeme rozklíčovat zhruba od přelomu dvacátých a třicátých let, kdy začal opouštět osobní artificialismus, který oproti surrealismu nebyl apriori programovým směrem. Účelem artificialismu byla poezie sama, poezie, jež se v avantgardě stává intermediálním pojmem, lyričnost nových forem a realit – stranou společnosti, jejíž rub i líc považoval za nepřitele básníků³³ a z toho důvodu i proklamoval, že *„pro skutečného básníka není dnes jiného místa než na pranýři“*,³⁴ protože by neměl být ochoten zaprodat své dílo a sebe z důvodu zalíbení se a touhy někam patřit. Právě na přelomu dvacátých a třicátých let se v jeho pracích začaly uplatňovat i snové motivy,

²⁹ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 111.

³⁰ Breton, *Manifesty surrealismu*, s. 21-22.

³¹ Marie Langerová, „Sen, Snový záznam“, in: Josef Vojvodík, Jan Wiendl, Jan a Michal Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy : estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958* (Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011), s. 310.

³² Jindřich Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu* [doslov napsal Karel Srp] (Praha: Torst, 2001), s. 7.

³³ Jindřich Štýrský, „Koutek generace (II)“, in: Jindřich Štýrský (vyd.), *Každý z nás stopuje svoji ropuchu: texty 1923-1940* (Praha: Thyrsus, 1996), s. 55.

³⁴ Jindřich Štýrský, „Koutek generace (I)“, in: Štýrský (vyd.), *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*, s. 42.

předtím stály snové záznamy na okraji jeho malířské praxe. Neslevuje z uměleckých kvalit, bez podřízení děl ideologii, k surrealismu se programově přihlásil až v roce 1934, spolu se založením Skupiny surrealistů ČSR, a právě této ‚snové‘ fázi jeho tvorby, jež byla velice signifikantní a trvala až do jeho smrti, se budu v práci věnovat.

V publikaci s příznačným názvem *Sny*, kterou Štýrský uspořádal ze svých záznamů krátce před svou smrtí, nacházíme slovní i výtvarné vyobrazení jeho snů, či spíše jejich vybraných fragmentů, popisuje je a pouští tak publikum do svého nitra. Pro mě vyvstává otázka, zda byla pro Štýrského významnější potřeba sny uchovat v paměti, zpřítomnit si je a nějak se vyrovnat s tím, co mu říkají, s obsahy, jež mu přinášejí, proč se si následně zvolil tuto formu, či zda mu byla vodítkem nutnost uměleckého vyjádření a jako inspiraci a téma, z kterého bude pro své kresby, koláže a malby čerpat, si vybral právě sféru snů. Uvidíme, že na obou z těchto variant je kus pravdy. Sen byl pro Štýrského „konstitutivní součástí celé jeho surrealistické tvorby a zároveň jednou z nejdůležitějších složek jeho života“,³⁵ tak u něj splývá tvorba a život v jednu entitu, v jedno vyjádření, o čemž značí i obsahu jeho snů, jak uvidíme. Záznam snů pro něj byl nejprve zálibou, která byla mimo jeho malířskou tvorbu, poté některé ze svých snů začal skicovat, načech si se sny pohrával a analyzoval je pomocí asociací. Výsledný obraz se tak začal vzdalovat prosté ilustrace a v jeho dílech nacházíme i významové interpretace. Objekty, poznamenaná těla a fragmenty, jež jsou na obrazech zachyceny jsou převedené vzpomínky, které stejně jako sny získávají nové kontexty tím, že jsou vyobrazeny v nových celcích, které zničily ty původní. Snové se „ukazuje jako anatomie těla a jako zbytek, pozůstatek pitvy, naříznutí, rozříznutí“ útrobu lidské duše, a tvorba tak předvádí „řezy, přesahy a proudění mezi vnějším a vnitřním, mrtvým a živým.“³⁶

Díky hutné publikaci *Sny* získáváme významný zdroj pro dopátrání se charakteru Štýrského tvůrčího procesu, který vychází z nitra jeho samého, z jeho podvědomí. První psané záznamy jeho snů jsou z roku 1925, výtvarné interpretace vytváří cirká od třicátých let. Jeho interpretace snů směřující od prostého záznamu k transpozici snu do bdělého stavu, stejně jako materiál, z nichž je tělo snu tvořeno, tedy podvědomé vzpomínky z dětství a událostí z intimního života, jsou jedním ze základních rysů surrealismu.³⁷ Jaký byl ale Štýrského postup

³⁵ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 118.

³⁶ Langerová, „Sen, Snový záznam“, s. 312.

³⁷ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 111.

při tvorbě děl? Ze surrealistických umělců hrál právě u Štýrského (spolu se Salvadorem Dalím) sen jednu z nejvýznamnějších úloh vůbec.³⁸ Obrazy nekomponoval tak, že by 'jednoduše' otiskl svou vidinu, zážitek na papír, ale ke snovému materiálu přistupoval selektivně. Původní snovou představu Štýrský rozčlenil a jednotlivé části dále analyzoval, ať už výtvarně či literárně, aby z nich získal co nejvíce výrazových i významových materiálů. K jednomu snu tak vytváří několik bezprostředních záznamů a ty pak spolu s dalšími komponuje a interpretuje v dílech. Z toho všeho pak často vybíral jeden „uzlový bod“,³⁹ jenž spatřoval jako základní, nehledě na to, zda šlo o výstižný detail, ústřední objekt, či zda se dokonce ve snu jako takový vůbec vyskytoval. Tento uzlový bod obsahově rozvíjel, aby na plátně dosáhl momentu, ve kterém jako by se odehrávalo ústřední téma. Což dělal tak, že kresby a jejich osobní významy obrazně řečeno vrstvil na sebe, a to s důrazem na to, aby především vynikl smysl snu. I u kresby či olejomalby tak v můžeme hovořit o stejném přístupu, jaký je uplatňován při tvorbě koláží. Získaný materiál prochází vědomou redukcí, jejímž cílem je dosažení koncentrované scény obsahující obsah i atmosféru snu. Vzniklé dílo tak můžeme považovat za Štýrského interpretaci jeho vlastního snu, tedy autointerpretaci. V obrazech narážíme na významnou distinkci mezi vizuální podobou snu a jeho smyslem, potažmo významem. Tento postup je v souladu s tím, jak se Štýrský vyjadřuje v jednom ze svých ranějších textů, kde obraz označuje za poezii zraku a poetickou vizi světa: „Poezie nepotřebuje logiky, jako ji nepotřebuje žádná krása. Avšak aby se namaloval poetický obraz, je třeba přísného intelektuálního programu a práce. V dnešním díle najdete mnoho nelogičnosti uspořádané logicky.“⁴⁰

Pokud hovoříme o uzlových bodech, tak zajisté pociťujeme erotickou symboliku. Ta je dána jednak jejich kultovním, fetišistickým charakterem, který je mnohdy umocňován četností opakování napříč díly, a jednak samozřejmě i jejich vizuální reprezentací, což odpovídá tomu, že si do nich Štýrský „často promítá svůj citový vztah k nepřítomným osobám, jež tyto předměty zastupují“.⁴¹ Konkrétně takovými zastupujícími objekty mohou být střeptiny, ženské tělo či torzo – toť motivy, jež se nejčastěji opakují a jak postupně uvidíme, mají svůj význam.

³⁸ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 111.

³⁹ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 112.

⁴⁰ Jindřich Štýrský, „Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně“, in: Štýrský (vyd.), *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*, s. 13.

⁴¹ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 113.

Vzpomínky z dětství, jež jsou lemovány mámiivým obrazem jeho nevlastní sestry jsou inherentním snovým obsahem umělce. Sestra Marie je Štýrského prchavou múzou, zdrojem otázek jeho života a tvorby. Marie se do rodiny Štýrských dostala díky dalšímu manželskému svazku jeho otce s vdovou, která měla z předchozího manželství dospívající dceru – Marii, která ale na následky nemoci ve dvaceti jedna letech umírá. Štýrskému bylo tehdy šest let, a právě v tom věku si na sestru vytvořil silnou citovou a erotickou valenci. Traumatický zážitek její smrti se překlonoil do trvalé, poněkud morbidní fixace, která byla určující pro všechny jeho následující romantické vztahy, „sestra se pro něj stala skutečným přízrakem, imaginární, snovou bytostí, do níž si promítal všechny své pozdější lásky, které mu s její představou splývaly.“⁴² U Štýrského se odehrálo jakési splnutí eroticky zbarvených zážitků s otřásající zkušeností smrti.

Překonat propast mezi vědomím a nevědomím a stát se tak strůjcem nové objektivitě je jedním z hlavních bodů surrealismu, a právě to se Štýrskému dělo, zážitky z jeho nebdělých stavů a spojitosti, které se odehrávaly na nevědomé úrovni ho v životě a ve vztazích výrazně ovlivňovaly. S jeho postupující tvorbou nemohlo být rozporu o tom, že si toho byl vědom. Není náhodou, že zapomenuté vzpomínky z dětství jsou tím, co se vyjevuje až ve snu, když je rozum, který nás amnesií chrání před nevyřešenými bolestmi, upozaděn. „Průzkum snů je součástí objevování neznámého a zázračného v člověku, ve všední skutečnosti jeho každodenního života. A tato skutečnost se odhaluje také skrze její zbytky, zaregistrované a potlačené vědomím, ale uložené v nevědomí, odkud je ve snových obrazech a událostech navrací sen.“⁴³ Vynesením snu na povrch uměleckým ztvárněním tak Štýrský otevírá to, co ho, třebaže na určitých úrovních nevědomě, provázelo celým dosavadním životem.

2.1.1. *Emilie přichází ke mně ve snu a již neodchází*

*„Tato žena je mojí rakví a chodí, ukrývajíc mne ve své podobě. A tak proklínaje ji, zatracuji sebe a miluje ji, usínám s odlitkem její dlaně na svém pyji“.*⁴⁴

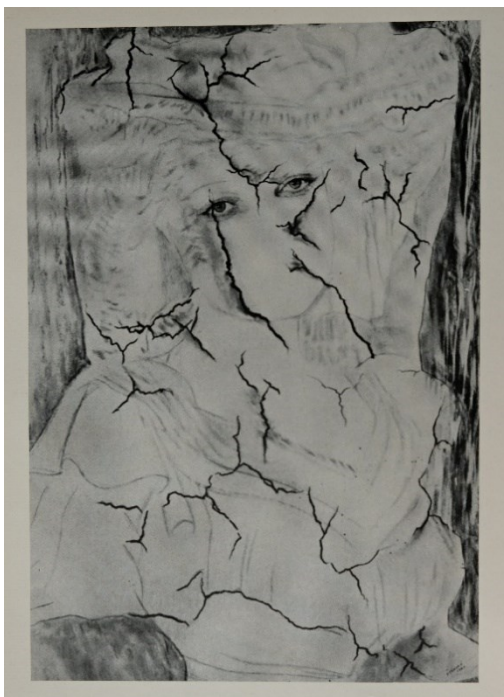
Pro rozklíčování vazby na nevlastní sestru je významná Štýrského erotická próza *Emilie přichází ke mně ve snu*. Zde dochází ke ztotožnění Marie s imaginární Emílií, jež pak proplouvá celkem

⁴² Šmejkal, „Klíč snů“, s. 114.

⁴³ Langerová, „Sen, Snový záznam“, s. 306.

⁴⁴ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 4-5.

jeho tvorby: „Nevím, čím to byl stín. Nazval jsem ho Emilií. Jsme k sobě spolu pevně přikováni, a nerozlučně, ale jsem k sobě obráceni zády.“⁴⁵ To, že se jedná o jeho sestru, je patrné i z opakovaných narážek na zlaté kudrnaté vlasy, které, jak říká, má spojené s dětstvím a které měla jeho sestra, jak víme například z úvodu knihy *Sny*, kde je i Mariina podobizna, a také ze *Snů o Emilii*, kde popisuje své dětství v Čemné. Z citace také vidíme sílu vazby, nemožnost se jí zbavit, přestože jsou „k sobě obráceni zády“, což bychom mohli vnímat jako metaforu k tomu, že jeden z nich je živý, druhá mrtvá, takže je nemožné, aby se sobě podívali do očí.



Obr. č.1. Podobizna mé sestry Marie, 1941, kresba uhlem

V próze *Emilie přichází ke mně ve snu* v podstatě není možné rozlišit, kdy se setkáváme s popisem fikce, snu, a kdy se skutečností, kterou Štýrský zažíval v čase bdělosti – a to buď v dětství, nebo v pozdější romantické blízkosti. Nacházíme se uprostřed fúze jeho světů. Próza začíná dětskými vzpomínkami na sestru, které jsou ale přeneseny do erotického ladění: „Kráčel jsem pomalu pod ní, hlavu maje v lemu její sukně. [...] Zamiloval jsem si vůni jejího klínu, směs prádelny a myšího doupěte, jehelníček zapomenutý v záhoně konvalinek.“⁴⁶ Že se jedná o vzpomínku z dětství můžeme odhalit z toho, že byl chlapeckého věku, menší než jeho starší sestra a jeho hlava se tak mohla nacházet ve výšce její sukně. Konvalinky jsou dle Nezvalových pamětí květiny, jež má Štýrský spojené se smrtí Marie, neboť v momentu, kdy

⁴⁵ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 4.

⁴⁶ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 3.

mu jako malému klukovi oznámili její smrt, díval se právě na tyto květiny. Tento symptomatický detail se mu také stává fetišem.⁴⁷

Z dalšího odstavce je patrné jeho uvědomění si posedlosti obrazu sestry, neboť přiznává: „stal jsem se obětí prolínání. Díval jsem se na Kláru, viděl jsem ji vždy v obrysech Emilie s malou patičkou.“⁴⁸ Přívlaskem „prolínání“ bychom mohli popsat celou Štýrského prózu, možná i jeho tvorbu obecně: neustále se nachází na hraně vzpomínek, které blednou a fantazie se je přibarvuje do skutečné současnosti, jež je ale ve stínu reálné či fiktivní minulosti. Štýrský se tedy nachází v bezčasu, ve stavu, který ovlivnilo i to, co se ve skutečnosti možná vůbec neodehrálo a toto bezčasí je zřetelně jasné nejen v próze, kde se mění časové úrovně bez jakéhokoli uvedení, upozornění, ale i v jeho obrazech: těla, nebo fragmenty těl se často nacházejí na útesech, na hvězdných oblohách, mezi mraky – v nespécifikovaném prostředí, které nijak nepřibližuje dobu ani místo.

Text se přesouvá k popisu Mariiných agonických stavů, jichž byl svědkem a které se později kvůli jeho fixaci staly fetišem: „Nikdy již nebudu úplně šťasten. Trýzní mne vzdechy žen, výraz očí zvrácených v orgastických křečích.“⁴⁹ Stav orgasmu ho přenáší do stavu smrti. Pomineme-li jeho trauma z dětství, nejedná se o paralelu, která by nebyla na místě. V obou případech mluvíme o stavech, které jsou bytostně spojeny s tělesností, s uvědoměním si svého těla a pomyslného vystoupení z něj. Mluvíme o stavech agonie a extáze, které vnímáme jako protikladné, a přesto vkloubené do sebe, mohli bychom citovat Štýrského: „pocítíš šílený strach, který se bude podobati rozkoši“.⁵⁰ Opět jde o velice surrealistické téma prolínání protikladů a vytváření jednoty z dichotomie. Vnímání těla je připomínkou konečnosti, na něm nejlépe vidíme všechny stopy času. Podle Bohuslava Brouka si byl Jindřich Štýrský této konečnosti dobře vědom, neboť nezakrýval svou pohlavnost a živočišnost, která je neodmyslitelnou součástí člověka. Pohlavní orgány jsou zárukou koloběhu života, jenž je v moci přírody, stejně jako smrt, čehož je tělo důkazem. Pokud lidé svou tělesnost a pohlavnost popírají, stydí se za ní či jsou jí pohoršeni, považuje to Brouk za jakousi známku touhy dosáhnout nesmrtnosti a fantazírování o nadlidskosti: „I když ilusionují svou nesmrtnost a zbavují své chování i svou psychu sexuálního charakteru, nezbaví se nikdy

⁴⁷ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 114.

⁴⁸ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 3.

⁴⁹ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 3.

⁵⁰ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 5.

tělesného důkazu své živočišnosti. Jejich tělo nadále dokazuje lidský úděl smrtelnosti“.⁵¹ Smrt neustále vstupuje do Štýrského současnosti, „denně hlodá na tom, čemu říkáme život“⁵², je to trochu jako by žil v minulosti a zároveň v budoucnosti, ve které se se smrtí sám skutečně setká. Když potkává další ženu, která „s navoněným pohlavím spěchá se vmísit mezi živé, aby vyprchal z ní pocit rozcestí“⁵³ opět jako ve spirále v ní vidí svou múzu a je si tak přítomně vědom toho, že i tato nová žena zemře, nic nebude trvat na věky, vše se rozprostře do nicoty, před kterou není útěchy. Štýrský se naučil s pocitem prázdnoty žít, ta, která mu je nejbližší – Marie, od níž by pomoc přijal, mu ji nemůže dát. Patrně se i bojí navazovat blízké vztahy, ze strachu o jejich bolestivou ztrátu a obavy, že by své protějšky jen plnil chladem. Odmítá útěchu před svou konečností v podobě potomků, které by mohl zplodit a v nichž by dál mohl žít, což je nám předáváno z metafoře s ptáky, kteří jedí jeho semeno a Štýrský je zaplašuje kameny, zatímco mu kolemjdoucí praví: „budeš šťasten, budeš se stále opakovati“.⁵⁴



Obr. č. 2. bez názvu, nedatováno, koláž

Štýrský se ale přesto za stvořitele pokládá (a co se týče uměleckého tvoření, musíme s ním jistě souhlasit), vytváří si svůj izolovaný svět. Představuje nám ho v závěru prózy i ve *Druhém snu o Emilii* (2. X. 1926), díky tomu můžeme pochopit i opakující se motiv různých fragmentů – střeptů, které se objevují napříč jeho obrazy. Ve střepech je opět silná citová konexe na jeho

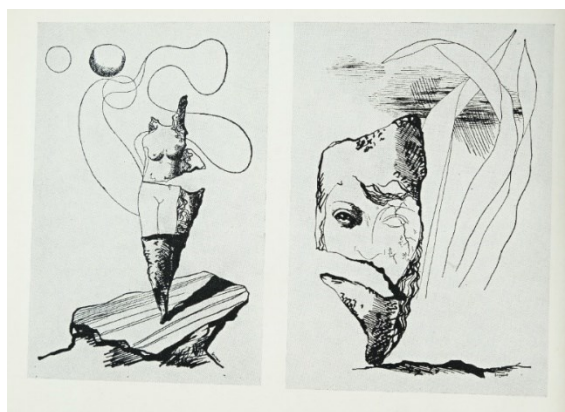
⁵¹ Bohuslav Brouk, „Doslov“, in: Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 29.

⁵² Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 3.

⁵³ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 4.

⁵⁴ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 6.

dětství, jsou tím, co bývá pro děti vzrušujícím bohatstvím a pokladem, které si střeží. Ve snu se Štýrský ocitá s Emilií v zahradě v Čemné a coby desetiletý hoch si s ní hraje s panenkami, které ovšem nemají hlavy a nohy (– ženská torza jsou jedním z nejsilněji opakujících se motivů). V kapsách cítí střepy hrnečků, talířů, džbánů, jsou na nich namalované květiny, ornamenty, krajiny, obličej. Je to ten největší poklad, co v tu dobu má a následně jej i s panenkami hází s Emilií do jam, které jsou vykutané pro kůly na plot kolem plácku, na kterém si hráli. Sen s jámami připravenými na zatlučení sloupů má spojený s živým pocitem, že souloží jako dítě, tento sen dokonce označuje za *důležitý*.⁵⁵ Plot, který se má postavit kolem jejich oblíbeného místa pro dětskou hru je pomyslným izolantem od okolního světa, od světa, ve kterém není Emilie, je to „touha po návratu do blažených krajin dětství, touha po úniku od principů reality k principu slasti“.⁵⁶ Stejný význam je nám předáván i ve scéně, ve které se, jak již bylo řečeno, označuje za stvořitele a do akvária, ve kterém chová *zlatovlasou* vulvu a exemplář pyje s modrým okem (– modrá barva, která je spojována s melancholií, i motiv očí se opakují), hází vše, co miluje – následuje výčet všemožných zástupných věcí denní potřeby. Nyní v akváriu nastává proces tvoření, kdy se Štýrský s uspokojením dívá na hnilobný stav snů, na plíseň pokrývající stěny akvária a objímá ho jistota, že vše, co na světě miluje, tam existuje.⁵⁷ Poslední věta prózy zní: „Krása Emilie není stvořena k tomu, aby uvadla, ale k tomu, aby shnila,“⁵⁸ a tak tedy žila dál, svým vlastním životem, nad kterým nemůžeme mít kontrolu, stejně jako nemůžeme mít kontrolu nad tím, co se děje v našem nevědomí.



Obr. č. 3. *Tiše I.* 1932, kresba perem, obr. č. 4. *Tiše II.*, 1932, kresba perem

⁵⁵ Štýrský, *Sny: (1925-1940)*, s. 23.

⁵⁶ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 109.

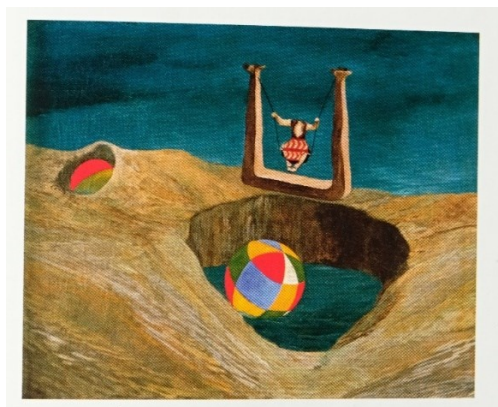
⁵⁷ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 6-7.

⁵⁸ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 7.

2.1.2. Ztracený ráj

„Cítím šílenou nenávisť k otci, ale utěšuje mě myšlenka, že se musí utopiti v bahně se mnou.“⁵⁹

Tyto zmíněné vyobrazení jsou nenaplněnou touhou po sestře i nostalgií po dětském světě, jež jsou oboje zakonzervovány v akváriu i v jámě od plotu, který navíc tvoří hranici jeho bezpečného dětského prostoru. V zástupných fetišistických předmětech, které významově odkazují na jeho život, Štýrský manifestuje i touhu po návratu do ztraceného ráje, do bezpečného prostoru prenatalního života, z něhož jsme byli vyhoštěni. Jedním z posledních děl, který Štýrský namaloval je obraz *Ztracený ráj* (1941), kde se mísí posmrtná krajina s dětskými vzpomínkami a vidíme tak pro něj typické prolínání témat dětství a smrti.



Obr. č. 5. *Ztracený ráj*, 1941, olej na plátně

V době, kdy vznikají díla inspirovaná popisovaným snem, maluje Štýrský i obraz *Trauma zrození* (1936), jež je jedním z jeho nejsouhrnnějších obrazů. Principy psychoanalýzy, z nichž surrealismus čerpá a o kterých se v té době rozšiřuje povědomí, se přirozeně odrážejí i v dílech. Vypovídá o tom zmínka v kulturním časopise *Zvěrokruh*, kde je uveřejněna část knihy *Trauma zrození* Otty Ranka, podle níž Štýrský svůj obraz pojmenoval a jenž byl jedním z žáků a spolupracovníků Sigmunda Freuda: „Prvotní affekt strachu při narození, jenž trvá po celý náš život [...] není jen fyziologickým symptomem (dýchací potíže – úzkost – strach) novorozence, nýbrž ‚psychickým‘ pocitem, způsobeným přeměnou nanejvýš příjemné situace v krajně nepříjemnou. Tento pocit strachu je tak prvním obsahem našeho vnímání“⁶⁰ a Štýrský se s tímto obsahem vyrovnává a reflektuje ho formou jemu vlastní tak, že se odráží v jeho tvorbě jako jedno z ústředních témat. Na podélném obraze, na temném pozadí „podobném školní

⁵⁹ Štýrský, *Sny: (1925-1940)*, s. 51.

⁶⁰ Otto Rank, „Trauma zrození“ přel. Bohuslav Brouk, in: *Srp* (vyd.), *Zvěrokruh 1* ; *Zvěrokruh 2* ; *Surrealismus v ČSR* ; *Mezinárodní bulletin surrealismu* ; *Surrealismus*, s. 109.

tabuli, jenž z hlediska psychoanalytického byl značen za prenatální prostor, položil vedle sebe bez jakéhokoli kompozičního uspořádání nejrůznější přírodniny a předměty, včetně embrya vyskytujícího se ve stejné době i na Štýrského kolážích.“⁶¹ Předměty odkazovaly k autorovým dětským kresbám a jsou nashromážděné v uzavřeném prostoru, jež také odkazuje k dětskému světu, opět tedy vidíme syntetické téma, které se v jeho tvorbě opakuje.



Obr. č. 6. *Trauma zrození*, 1936, olej na plátně

Rank traumatem zrození také vysvětluje, proč jsou muži kulturně významnější než ženy, které považuje za sociálně méněcenné. Zatímco ženy si mohou v touze po návratu úplného štěstí, jež jedinec zažíval v děloze matky, tento pocit ukojit tak, že budou opětovat původní situaci vlastním těhotenstvím a porodem, muži jsou závislí na reprodukci v kulturním a uměleckém odvětví, v němž se alespoň částečně a náhražkou mohou identifikovat s rolí ‚matky‘. Kvůli tomuto psychickému nastavení je tak muž předurčený a má lepší předpoklady k tomu, aby tvořil a žena k tomu, aby rodila. Tímto je tak u obou, podle Ranka, dosaženo maximálního možného ukojení podvědomé touhy.⁶² Dnes to jistě můžeme považovat za součást konceptualizace maskulinity.⁶³

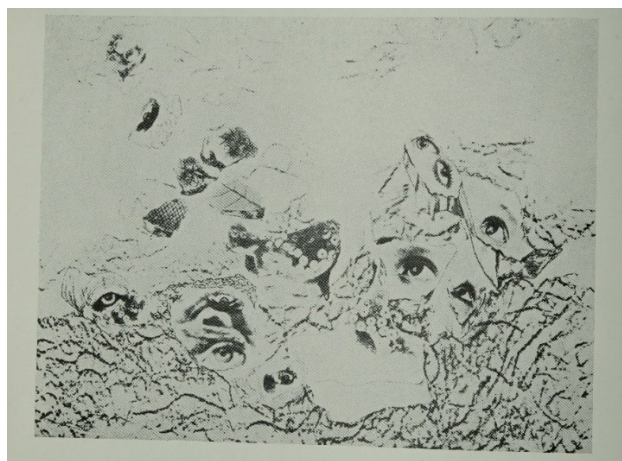
Štýrský se ve *Snu o Emilii* zmiňuje i o tom, že byl při tělesném sblížení s Emilií vyrušen otcem, který na něj křičel, že ho střílí revolverem. Píše také o pocitu, že je pronásledován, jenž je vyjádřen opakujícím se motivem očí, které symbolizují i „obsedantní přítomnost sestry-

⁶¹ Jindřich Štýrský a Karel Srp, *Jindřich Štýrský: 1899-1942* (Praha: vyd. nakl. KANT ve spol. s nakl. Argo, 2007), s. 34.

⁶² Rank, „Trauma zrození“, s. 109.

⁶³ Libuše Heczková a Alžběta Plívová, „Tělo, tělesnost, antropologické konstanty“, in: Vojvodík, Wiendl, Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy*, 372.

přeludu v jeho nevědomí a zároveň vyjadřují pocit úzkosti a vydanosti, plynoucí z tohoto nepřetržitého pozorování, jeho všudypřítomným přízrakem.“⁶⁴ Kromě opakující se představy pohledu na umírající sestru, uchoval si Štýrský i pohled na umírající matku a poté i na otce. Přál si, aby smrt již ukončila otcovu agonii, aby přerušila jeho pohled, který od něj se sám nedovedl odpoutat.⁶⁵ Ve čtyřicátých letech se Štýrský *Všudypřítomným okem* zabýval, což dokládá i množství kreseb, a tyto dva příklady nám ukazují další souvislost významu, ve kterém je oko symbolem číhající smrti.



Obr. č. 7. *Všudypřítomné oko*, 1936, kresba tužkou

Zmínka o otci není ve Štýrského díle ojedinělou. Próza *Emilie přichází ke mně ve snu* je zakončena odstavcem, ve kterém popisuje své osamění, kdy jedině, co měl byl přelud jeho sestry, se kterou jedné noci ležel v objetí, když tu zaslechl kroky, schoval se za kanape a dále vypráví: „vstoupil otec, opatrně zavřel za sebou dveře pokoje a beze slova si lehl k setře. Konečně jsem tedy uzřel, jak se dělá láska.“⁶⁶ Víme, že jeho vztah s otcem byl napjatý a konfliktní. Tento obraz manifestuje pocity, které ze svého otce Štýrský měl, mohli bychom je vykládat tak, že jeho osoba parazitovala na tom, co bylo Štýrskému nejbližší, či že zesměšňoval to, z čeho Štýrský zažíval pocit studu, což ještě umocňovalo jeho osamění. Přerušení kontaktu s ním ale nebylo řešením, spíše potlačením úzkosti, kterou tento vztah vyvoloval a která se pak přesunula do podvědomí a jako bumerang se vracela v různých obměnách.

⁶⁴ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 114.

⁶⁵ Štýrský, „Fragmenty z pozůstalosti“, in: Štýrský (vyd.), *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*, s. 136.

⁶⁶ Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 7.



Obr. č. 8. bez názvu, nedatováno, koláž

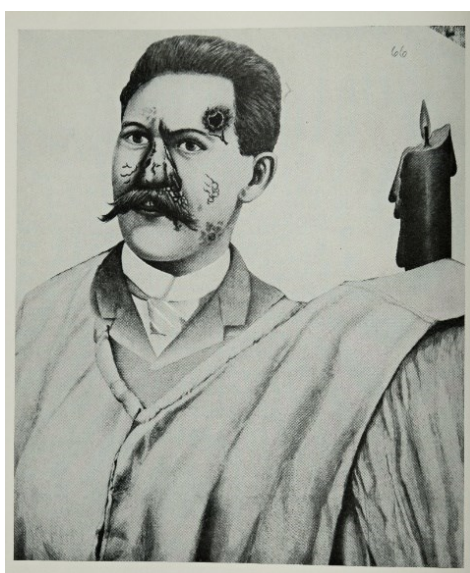
Nejpregnantněji je jeho vztah k otci vyjádřen ve *Snu o otci*. V záznamu snu z 15. na 16. října 1931 popisuje další konfrontaci. Štýrský je sám v domě v Čemné, pocit naprostého osamění mu není komfortní, přirovnává ho k pocitu strachu, který zažíval jako malý, když musel sám spát ve sklepě nebo na půdě. Nicméně v tomto snu je již starší, hledá nějaké úřední dokumenty, přichází jeho otec a cítí se tak lépe, již není sám, což je pocit, který bychom mohli ve vztahu k rodičům nazvat jako standardní či žádoucí a který se tak Štýrskému ve snu zjevil jako nenaplněné přání, do kterého ale přichází zkušenost reality. Začnou se hádat a hádka vygraduje ve rvačku, vzduchem letí židle, jímž se ho otec snaží trefit, ale mine a Štýrský vidí, jak se jeho otec snaží jednou nohou udržet rovnováhu na opěradle židle a v jeho výrazu je něco mezi pláčem a běsnou zlobou s přáním a zároveň neschopností syna udeřit. Tuto scénu můžeme vykládat jako příznačné balancování mezi tím, jak by si Štýrský jistě přál vidět svého otce jako starostlivého rodiče a jeho realitou, která tento vzor překlápěla do absurdních scén. Pod otcovou druhou nohou se také ocitne židle a začne se na nich pohybovat jako na vysokých chůdách, s kterými dělá dlouhé kroky a syna pronásleduje nejprve po pokoji, kde se příznačně točí v kruzích, poté venku. Štýrský ve snu dokonce připouští myšlenku, že je jeho otec již mrtev a pronásleduje ho tak ne otec sám, ale jeho mrtvola, jeho zjev, který se nachází v něm samém, což ho děsí ještě více, neboť ani smrt otce mu neposkytla útěchu a jeho nepřítel se tak nachází přímo v něm samém, co pro něj pak tedy má být řešením? Půda pod nohama se mění v bahno, oba se začnou propadat, až je Štýrský v bahně po prsa, je přesvědčen, že zemře a cítí nenávist k otci, který se topil také, ale najednou zmizel. Nakonec je zachráněn, plave, cítí se dobře, ale

zároveň ho jímá hrůza, že ho otec bude pronásledovat i v dalších nocích,⁶⁷ tak jako se to dělo po celý jeho život.



Obr. č. 9. Druhý záznam snu, 1931, kresba tužkou

V obrazech, ve kterých je jako v sekvencích tento sen zaznamenán, je otec vyobrazen s hořící svíčkou. Jednou jako karikatura na chůdách se svíčkou na rameni. Podruhé je to sarkastická koláž s otcovým portrétem s poškozeným obličejem – popraskaným a s dírou ve spánku, která je způsobena buď průstřelem, nebo popálením a otec s popuzeným výrazem ve tváři hledí mimo obraz, zatímco ze svíčky kape vosk. V obou vyobrazeních je znatelné úsilí „zesměšnit a pokořit obávaného otce a tím se zbavit strachu z něho,⁶⁸ a konečně se tak vyrovnat s osudem minulého, který jej pronásleduje.

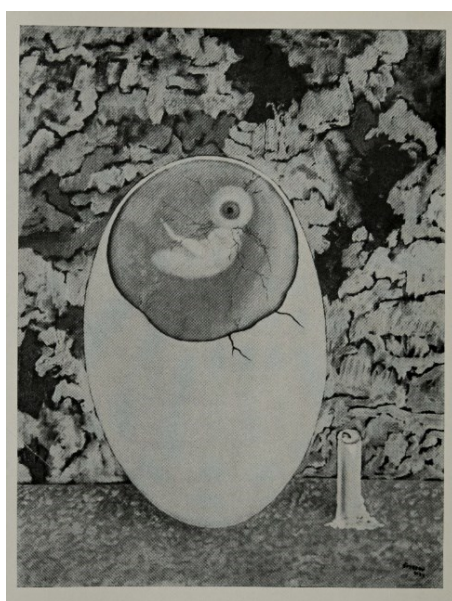


Obr. č. 10. Můj otec, 1934, barevná koláž

⁶⁷ Štýrský, *Sny: (1925-1940)*, s. 51.

⁶⁸ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 115.

Třetí obraz je nazvaný *Proměna* a je patrně autorovou autointerpretací snu, protože vyobrazený objekt zdánlivě nekoresponduje se zjevným obsahem snu, ani s předcházejícími kresbami. Je na něm nakresleno vejce s lehkými prasklinami, v průhledné hmotě objektu vidíme zárodek brouka a neúměrně velké oko, které nás sleduje. Vedle vejce je opět svíčka, která ale nyní již nehoří, přestože zbývá ještě velký kus vosku – symbol zastavení odpočtu času? Motiv vejce, stejně jako zakončení *Snu o otci*, kde nakonec útěk poskytne právě fluidní hmota, ve které Štýrský plave a cítí se bezpečně, nás mohou významově dovést zpět k touze po útěku do bezpečného a bezčasého prostředí těla matky a ztraceného ráje, jenž je motivován nevyřešeným strachem a samotou, které Štýrského obklopují.



Obr. č. 11. *Proměna*, 1937, olej na plátně

Naprostu přesvědčivě jsme viděli, že snová zkušenost Štýrskému „sloužila k dokonalejšímu poznání sebe samého, že byla ideálním nástrojem surrealistické snahy o rozšíření poznávacích možností člověka, sondou do stále ještě neprozkoumaného kontinentu nevědomí.“⁶⁹ Hrál tedy významnou roli nejen jako inspirační zdroj, ale byla i způsobem, jakým se vyrovnával s komplexy, které díky snům mohl lépe rozpoznat, což je první krok k úspěchu. Následná práce se zdrojem traumat, zde umělecká tvorba, mohla být pak způsobem vyrovnávání se a zpracováním daného tématu.

Štýrského tvorba je tak extravertovanou formou potlačovaných obsahů nevědomí obrácených do jeho minulosti, jež se nezastaví ani před naprostou intimními tématy, která jsou

⁶⁹ Šmejkal, „Klíč snů“, s. 118.

aktualizována vzpomínkami z dětství a díky nimž se dostáváme až k určitým archetypům překračující sféru jednotlivce. Tyto momenty vyplouvaly na povrch ve chvílích, kdy byla oslabena rozumová kontrola, což je stav, o který surrealismus usiluje právě za cílem toho odkrýt obyčejně neviděné a ukázat spojitosti, jimž jinak nedáme šanci se projevit. Touto situací, kdy je oslaben rozum, je pro Štýrského převážně sen, přičemž surrealistickou snahou je dosáhnout takového stavu i ve chvílích bdělosti a naprosto se osvobodit od svazujících konvencí a projevit tak nejen tvůrčí svobodu v celé šíři. Štýrský byl ve svém projevu nekompromisní, upřímný a přímočarý, ve své době zcela proti tomu, co se slušelo. Možná to tak byl i svého druhu vytoužený návrat do dětství, tedy let života, kdy bývá autenticita omlouvána a tolerována s výmluvným úsměvem a frází ‚z toho vyroste‘.

3. Toyen beze slov

„Slova a atmosféra poezie jsou přetavovány ve výtvarné formy.“⁷⁰

Práce Štýrského jsou významně autobiografické, jejich významy, které jsou v obrazech čitelné i díky jeho textům, jsou divákovi přístupné. Oproti tomu osobnost Toyen zůstává zahalena mnohými tajemstvími, stejně tak její obrazy, jež sice měly soukromou povahu, kterou ale nikdy explicitně neodhaluje. Toyen publikovala jen několik vět – občasné odpovědi na kolektivní ankety, které se uveřejňovaly v dobových časopisech. O svém dětství a dospívání veřejně nemluvila, a to ani s přáteli, oddělovala soukromý a veřejný život. „Dbala na to, aby její skrytá identita byla identitou ‚bez minulosti‘.“⁷¹ Svou výrazivost soustřeďovala do obrazů, které tak kladou otázky, na které nemáme jednoznačné odpovědi, ale vyvolávají dojem, že jejich inspirační zdroje pocházejí ze skrytějších vrstev vědomí. Můžeme se jen dohadovat, zda důvodem byla například její silná introverze, která ji nedovolovala se svěřovat, či záměr, který mohl posílit magičnost obrazů, jež nebyly zatíženy žádnou narativní složkou, a nechávají tak volné pole pro divákovu imaginaci, kterou Toyen nesvazuje explicitně osobními tématy.

Toyen se Štýrským tvořili umělecké duo, společně tvořili, pořádali výstavy, vzájemně se inspirovali, „lidský vztah Toyen a Štýrského se zakládal, jak se zdá, na produktivním a vzájemně se doplňujícím i vyvažujícím vztahu jejich lidských osobností“.⁷² Jak již bylo naznačeno, jejich přístupy k malbě byly odlišné, jedna z věcí, která je ale spojovala byly snahy o „defetizaci ženského pohlaví“ a tvorba, která umožňovala „promlouvat o osvobozeném ženském těle a psychice“, neboť jejich obrazy jsou „založeny v genderové ambivalenci, nejistotách a nestabilních představ o ženském a mužském těle a jeho sexualitě.“⁷³ I v surrealismu totiž zůstává žena hlavně múzou a ‚mužský‘ a ‚ženský‘ svět odráží v protikladu k nejrůznějším prohlášením stejnou konzervativní ‚tradicí‘: „André Breton výslovně zavrhuje možnost mluvit s reálnými ženami o reálné sexualitě, a přestože velmi rozhodně zdůrazňuje a obhajuje (v prvním manifestu surrealismu a v dalších programových textech) odmítání tabu měšťácké společnosti, zejména v oblasti sexuality.“⁷⁴

⁷⁰ Jindřich Štýrský, „Inspirovaná ilustrátorka“, in: Štýrský (vyd.), *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*, s. 93.

⁷¹ Josef Vojvodík, „Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy“, in: Vojvodík, Wiendl, Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy*, s. 46.

⁷² Vojvodík, „Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy“, s. 46.

⁷³ Libuše Heczková, „Civilizovaná žena“, in: Vojvodík, Wiendl, Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy*, s. 102.

⁷⁴ Vojvodík, „Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy“, s. 49

V roce 1934 Toyen se Štýrským vstoupili do Skupiny surrealistů ČSR a Toyen arteficiální zájem o krajinu se přeměnil v zájem o figurativního malířství. Figura, či její fragment je výsledkem autonomního procesu imaginace a je ‚objektem‘ v němž se soustřeďují autorčiny vnitřní představy. To znamená, že podoba obrazu již nevzniká bezprostředně, tak jako v artificialismu, kdy byla námětem obrazu sama malba a její poezie, ale nese v sobě určitý promyšlený záměr sdružující komplexní představu, jemuž se podřizuje malba. Objekt nese významnou pocitovost, pokaždé získává novou podobu a stává se tak hlavním tématem s předmětnými odkazy.⁷⁵ Podstatným motivem je osamocená ženská postava, která objektivizuje stavy, které se nacházejí na pomezí vnějšího a vnitřního – tělo, na němž se vyjevují psychické procesy, o jejichž existenci vědomí ani není obeznámeno.

Práce Toyen má autobiografické rysy, neobrací se ale k osobnímu příběhu či osudu, nýbrž spíše k „vyslovování stálého, postupně se zvrstvujícího pocitu, jehož nevědomé zdroje nejde jednoznačně pojmenovat.“⁷⁶ Obraz se tak od viditelné pravdy, kterou jsme byly na obrazech zvyklí sledovat, obrací k obrazu básnickému, zaměřeného na neviditelnou pravdu psychického dění, jež chce předmětně zviditelnit, „třebaže v matoucí, ‚halucinatorní‘, ambivalentní nebo ‚virtuální‘ podobě“.⁷⁷ Prohlubuje se tak například vnímání emocí, které jsou manifestovány na poznamenaném těle, neboť teoretická východiska vyžadují i nové figurativní postupy – tak se v roce 1934 prohlubuje Toyen zájem o ženské torzo.

3.1. Rozpadání času v obrazech Toyen

Toyen přístup k torzu můžeme pozorovat na obrazech *Žlutý spektr* a *Růžový spektr*, jež oba vznikají v roce 1934. Obě torza ztvárněná na obrazech se na jedné straně oddělují od pozadí stínem, které vrhají, na straně druhé však s pozadím splývají v jednu hmotu tím, jak jejich tělesnost tvořena rozpadající hmotou, tak jako pozadí. Trojrozměrnost torza je relativizována haptickými skvrnami, jež představují „snad jakousi vyrážku a plíseň, která se po něm rozlézá, jíž podle legendy Toyen docílila přemalováním zaschlé zubní pasty.“⁷⁸ Pozadí je tím, co je podřízeno myšlence, která je manifestována pomocí objektu, je formou podřízenou obsahu. Na obraze *Žlutý spektr*, je krom ženského torza v baletní sukýnce i ruka držící se lana hrazdy.

⁷⁵ Karel Srp, *Toyen* (Praha: Argo, 2000), s. 109.

⁷⁶ Srp, *Toyen*, s. 30.

⁷⁷ Josef Vojvodík, „Halucinatorní objekty a krize objektu“, in: Vojvodík, Wiendl, Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy*, s. 162.

⁷⁸ Srp, *Toyen*, s. 111.

Dlaň není zatnutá v gesto, ale lana se přidržuje, zatímco ztrouchnivělá noha torza balancuje na hrazdě. Ruka působí dojmem, jako by byla vymodelovaná z keramiky, její stín buď není vidět, nebo neexistuje, zatímco jakýsi stín hrazdy vidíme, ačkoli není přesně patrné, odkud je světlo vrháno. Ruka je do obrazu vložena jako cizorodý prvek, stejně tak torzo. Tělesné prvky působí přízračně, oproti hrazdě, která je jednoznačně čitelná, přesně definovaná a vymodelovaná. Byla výrazově radikální i díky tomu, jak zacházela s barvou, „kterou Toyen nanáší v husté vrstvě na plátno, někdy smíšenou s dalšími látkami, např. s pískem [...] a dále ji gesticky razantním způsobem zpracovává vrstvením, vtiskováním ‚stop‘ [...] nebo naopak nechává barvu spontánně stékat po plátně“,⁷⁹ což posiluje hlavní téma obrazu, tedy vizi rozpadu a pomíjivosti. Na *Růžovém spektru* je nestálost vyjádřena strupy, které se na těle objevují.



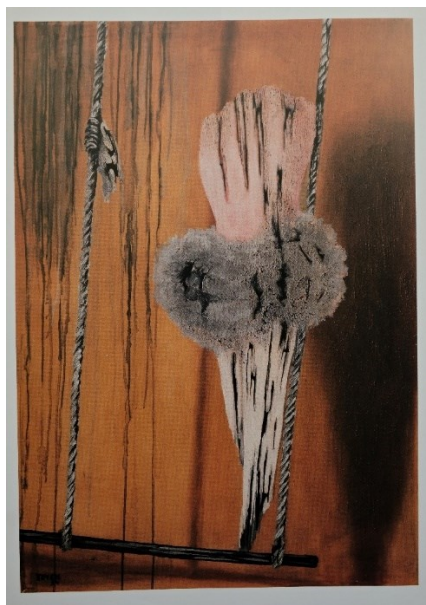
Obr. č. 12. *Růžové spektrum*, 1934, olej na plátně

Na obrazech Toyen z období surrealismu můžeme mnohdy pozorovat narážky na dětství, často v podobě her. V případě obrazu *Žluté spektrum*, může být tato narážka vyjádřena baletní sukýnkou a hrazdou. Tyto náměty evokují pocity úzkosti, což je emoce, která se na základě průřezu jejími obrazy zdá jako Toyen nejvlastnější. Úzkost není podmíněna dobou, ani stylem, ale spíše to vypadá, že čeká na každou příležitost, kdy se může projevit jako způsob prožívání, „dokonce lze říci, že práce, ve kterých je přítomna nejvíc, patří k nejpůsobivějším.“⁸⁰ Možná proto, že úzkost nám dává nahlédnout do jinak uzavřených, utemněných prostorů nás samých,

⁷⁹ Vojvodík, „Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy“, s. 56.

⁸⁰ Srp, *Toyen*, s. 12.

kteřá se v úzkostné kontemplaci otevírají a my je podrobujeme zkoumání. Tak je to poznat i v dílech, kteřá v takových stavech vznikají, a tyto stavy reprodukují, neboť působí pravdivěji, protože se dotýkají podstaty bytí, a díla tak působí ještě omamněji.



Obr. č. 13. *Žlutý spektr*, 1934, olej na plátně

Téma rozpadu a nestálosti je pregnantně vyjádřeno na obraze *Stisk ruky* (1934). Na tomto obraze dospívá k výrazné amorfности tvaru, nebo přímo jeho zrušení pomocí malířského gesta; to, že se jedná o ruku víme jen díky názvu. Ruka působí spíše jako krvácející, hniјící maso. Obraz v nás vyvolává silně napjaté pocity – úzkostného rázu na jedné straně a krutosti na straně druhé. Zaměříme-li se na význam obrazu v souvislosti s jeho názvem, tak podání a stisknutí ruky provádíme, pokud se s člověkem vítáme, loučíme, či chceme k něčemu pogratulovat. Tématika rozpadu a změny, přeměna formy, nestabilita výrazu nejvíce koresponduje s rozloučením. Je otázkou, zda to tak skutečně bylo a případně s jakým loučením se Toyen obrazem vyrovnávala. „Vítězslav Nezval, který k sedmnácti obrazům Toyen zastoupeným na první výstavě Skupiny surrealistů v ČSR napsal krátký komentář, jej charakterizoval melodramaticky: ‚Loučení, i ta nejkrásnější ruka je pak rukou uskřípnutou mezi dveřmi.‘“⁸¹ Existencionální podtext obrazů je znatelný nejen z námětů, ale i látkovosti materiálů, které pro obrazy Toyen volila. „Vyjadřovala jeho zkamenění i zvláčnění, rozpínání i stahování, chladnost i žhavost, nabývání i drolení. Pro každou hmotu nacházela vlastní malířský rukopis, dokonce některé charakterizovala protichůdně jejich skutečným kvalitám.

⁸¹ Srp, *Toyen*, s. 119.

Vizualizovala zážitky čerpající podněty z mnohem širšího smyslového spektra než jen zrakového.⁸² Neviditelné se tak stává viditelným a nevědomé představy a procesy zpřítomněné v tvorbě ukotvují člověka ve světě prožívání s návazností na tělo.

Výraznou figurativnost pozorujeme i na obraze *Opuštěné doupě* z roku 1937, kde je tělo vyjádřeno jeho absencí, volným prostorem, stejně jako tomu je i na obraze *Spící*. Prázdný ženský korzet se vznáší před skaliskem, které je vyjádřeno obdobnou neurčitou hmotou jako na obrazech *Růžový spektr* a *Žlutý spektr*, která tak může mít mnohoznačný charakter, u něhož se dá, vzhledem k jeho repetitivnosti, předpokládat nějaká významová zkratka. „Pozadí nemá jakousi pasivní funkci kulisy pro korzet; umožňuje pohledu diváka přejít od pevné formy předmětu do prázdného prostoru bez prudkého skoku. Oba náměty jsou tak vzájemně provázány, i když si zachovávají nezávislost.“⁸³ Nezávislost spočívá v jejich odlišnosti, korzet je jasně definovaný, víme, o jakou věc se jedná, což u amorfního houbovitého masivu nevíme. Provázanost pak naopak způsobuje jejich významové hledisko, jejich tajemnost a opuštěnost. Nevíme totiž ani to, proč je korzet prázdný a jak se tam ocitl, ztělesňuje nám zároveň pocit známosti i tajemnosti. Stejně tak vzpomínku bezpečí, které by mělo představovat, což vyjadřuje již název „doupě“ – něco, co je nám dobře známé, kam se můžeme vracet a ukrývat, ale zároveň nás zavaluje úzkostí, neboť je prázdné, „opuštěné“, neplní svou funkci tak, jak byla zamýšlena. Evokuje nám pocit věrně blízké minulosti, která nám byla milá a důvěrná, ale už je pryč. Nostalgie, která v nás nevzbuzuje radostné vzpomínky, ale ukazuje nám proměnlivost a nespolehlivost záležitostí, které bláhově považujeme za dané. Tato melancholie nám může předávat zprávu o svobodě, kterou proměnlivé plynutí času přináší, ale také může být našim úzkostným vězením, ze kterého se kvůli lpění na minulém nedokážeme vymanit. Celý tento dojem podtrhává chladně modrá barva, která sjednocuje korzet, skálu i pozadí, které nejspíš symbolizuje vodu či oblohu, což obrazu dodává rozměr dalek a opuštěnosti.

⁸² Srp, *Toyen*, s. 120.

⁸³ Srp, *Toyen*, s. 140.



Obr. č. 14. *Opuštěné doupe*, 1937, olej na plátně

Stěžejním motivem obrazu je tedy očividně chybějící tělo, a tak se v tom co na obraze není, ale očekáváme, že by tam být mělo, „soustřeďuje hlavní napětí obrazu, vnukající divákovi přesvědčení, že jeho vnímání ovlivňuje i to, co nevidí“⁸⁴ což koresponduje se surrealistickým přesvědčením o významnosti nevědomí konstruujícím celek osobnosti. Celý obraz je tak protkán mnohými kontrasty, které se ale vzájemně nevylučují, naopak, jeden upevňuje druhý, a možná tak odkazují na ambivalentní povahu světa, který nemůžeme rozdělit tlustou čarou do dvou striktně se vylučujících adjektiv, jako je například „dobrý“ a „špatný“, „morální“ a „amorální“.

Podobné úzkostné pocity v nás vzbuzuje i obraz *Finis terrae* (1937), jenž je laděn do stejných barev. Centrálním motivem je mizející portrét dívky, jenž se buď odráží ve vodní hladině, nebo vodou prosvítá a dívka samotná se pod hladinou topí. Dívčí tvář je pozvolna pohlcována nicotou a splývá s rozpadajícím se pozadím, opět obdobného charakteru jako u předchozích obrazů. Vidíme tedy jen pozůstatky tváře, které působí jako přízrak, a na první pohled ji tedy můžeme přehlédnout, jakmile ji však jednou zaznamenáme, trvale upoutává naši pozornost a ke kuželkám stojícím v převrácené bedně bez dna, které nejspíše odkazují k dětské hře, nás zpět již skoro nepustí. Divák tak nezůstává nezúčastněný, neboť na něj působí svou emotivní silou, mimo diskurzivní rozum a otevírá sféru symbolického odkazování. „V obraze *Finis terrae* vytvořila doslova perceptuální ‚průchod‘, jímž konkrétní předmět směřoval k nehmotné

⁸⁴ Srp, *Toyen*, s. 141.

vidině.⁸⁵ Obraz popírá jakoukoli kauzalitu či prostorové vztahy; blízké a daleké, vnější a vnitřní je relativizováno.

Obdobně jako nás připoutává uhrančivost chybějícího těla v *Opuštěném doupěti*, je na obraze *Spící* (1937) centrem našeho zájmu dutý plášť zastupující tělo dívky se stylizovaným, naivně vykresleným účesem a držící sítku na motýli, která nám opět v jemném náznaku klade otázku po dětství. Obraz vizuálně působí o něco syntetičtěji než předchozí zmíněné, ačkoli je plášť vyjádřen obdobným erodujícím materiálem, jako například torza na obrazech *Žlutý spektr* a *Růžový spektr*. Temná dutina pláště bez těla představuje jakousi past, kde se uzavírá nenávratně plynoucí čas. Dívka, jež je k nám zády a dívá se do obzoru rozprostírající, neohrazené pouště marně čeká na motýla, jež by mohla chytit do sítky. Žádný motýl však nikdy nepřilétne, neboť na poušti pro něj není potřebná zeleň. Čas je tak chápán jako vnitřní rozklad, před nímž není útěku a který se dostává napovrch našeho těla a nedovoluje nám splnit naše touhy.⁸⁶ Jsou to obdobné nostalgické pocity, jaké Štýrský manifestuje ve svých textech o akváriu, kde se pod vlivem času hnije a trouchniví vše, co měl rád, včetně jeho vybájených představ. To, co bývalo skryto uvnitř – na co jsme byli zvyklí, že se neprojevuje na povrchu, tedy neurčitá negativnost na pomyslném emocionálním spektru prožívání, je teď ve *Spící* vyjádřeno jednak pohledem na povrch a jednak tím, že nám Toyen dává nahlédnout pod šaty, kde je prázdno, nebo spíše vyprázdněno – to, co bylo již není. Pocit samoty je tak vyjádřen skoro až hmatatelně: to, co nahmatáme, je prázdno.



Obr. č. 15. *Spící*, 1937, olej na plátně

⁸⁵ Srp, *Toyen*, s. 140.

⁸⁶ Srp, *Toyen*, s. 137.

Ve *Spící* se ocitáme na rozhraní dne a noci, jak napovídá i název – obloha na obzoru je temná, ačkoli figura je osvětlená a dobře viditelná, a navíc chytá motýly což se dělá ve dne. Můžeme v tom chápat narážku na sny, jež se nám v noci zdají a které dle surrealistů tvoří neméně podstatnou rovinu naší osobnosti a našeho prožívání, a vynášejí tak nevědomé na povrch. „Surrealismus nehledá ve snu jiný svět, ale nachází ten skutečný. Odhaluje jej prostřednictvím snových obrazů a poukazů, stejně jako procesů, kterými je interpretuje a pro něž také nachází vlastní způsoby, jimiž zasahuje do řádu estetiky a uměnovědného pojmosloví.“⁸⁷ Pokud tedy říkáme, že lovkyně motýlů se nachází „na hraně dne a noci“, není to možná úplně přesné vyjádření, neboť hrana odkazuje na určitý předěl, dělení, dichotomii, ale surrealismus usiluje o propojení a zahození protikladů. Tato nejasnost, neurčitost, prostost vymezujících hranic je pro surrealisty významná, neboť nechává otevřené pole pro vlastní, rozumovými dogmaty nezátížené prožívání a imaginaci, která nás může dovést k ‚absolutní realitě‘ – nové objektivitě.

⁸⁷ Langerová, „Sen, Snový záznam“, s. 307.

4. Básnické předměty

Torzo, ruka či oko a další samostatně vyskytující části těla odkazují k fragmentárnosti, která může znamenat „pokračování a trvání umění v opozici proti totalizaci (a totalitnímu ‚duchu doby‘). Stává se tak zárukou otevřenosti díla“⁸⁸ v přesvědčení, které se nechce spokojit s obecně přijímanými pravdami a morálkou, kterou člověk destrukoval a fragment je tak výzvou k hledání ztracené celistvosti, harmoničnosti, jež byla narušena. „Torzo v kontextu nového umění v sobě zároveň neslo revoltu proti umění akademickému, jelikož na figuře přesouvalo pozornost z běžně významově zatížených míst, jakými byly hlava a končetiny, na místa ‚prázdná‘, jako například břicho a ramena.“⁸⁹ Části těla se v kombinaci s dalšími prvky skládají v nové, ne nutně somatické celky, které přinášejí i nové obsahy, sloužící jako podněty, jež na principu podobném koláži otevírají nové vnímání skutečnosti mimo primární zkušenost. Jak vidíme v obrazech Štýrského i Toyen, tělo se ocitá na hranici mezi živým a mrtvým, v případě Toyen i mezi organickým a anorganickým, což přináší znejistění bytí jako takového, což je i v kontextu doby mezi dvěma světovými válkami aktuální téma. Ontologická nejistota pramení i z aktu destrukce jedinečnosti těla, které je v obrazech násobeno a obraz je také reprezentantem původní předlohy, a to nás dovádí k přemýšlení o jeho skutečném bytí. Realita ztrácí svou autoritativní moc a naopak je uměním zpochybňována.⁹⁰

„Avantgardní gesto se neomezovalo pouze na formální či estetické náznaky deformovaného pohledu, ale transcendovalo objekt, tělo za hranici reálného. Tělo tak nabývalo až hodnoty kvazináboženské, obracelo se ke svobodě mentální i emocionální, a to v touze po znovuzískání bezelstnosti a nevinnosti, tedy hodnot, které, jak se moderní umění domnívalo, byly lidem již dávno odejmuty. Odchylky od běžné představy o těle, manipulace s jeho částmi, symptomy nemocí či hysterie nabývaly na hodnotě také jako znaky, které manifestovaly nerovnováhu a nezdravost uvnitř společnosti. Stávaly se znakem.“⁹¹ Tyto patologické znaky však v surrealismu paradoxně odkrývají nový zdroj krásy, který je založen na jedinečnosti, kterou nelze redukovat do obecné představy ideálu. Je to tak v duchu nové objektivy, jež chce hodnotící soudy, založené na předsudcích a mnohdy přežitých kritériích rozumu, vymýtit.

⁸⁸ Josef Vojvodík, „Strukturalismus, fenomenologie a česká avantgarda“, in: Vojvodík, Wiendl, Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy*, s. 355.

⁸⁹ Heczková, Plívová, „Tělo, tělesnost, antropologické konstanty“, s. 375.

⁹⁰ Heczková, Plívová, „Tělo, tělesnost, antropologické konstanty“, s. 374-376.

⁹¹ Heczková, Plívová, „Tělo, tělesnost, antropologické konstanty“, s. 374.

Obrazy těla či jeho částí, které jsou tak vyobrazovány v nám nepříjemných, nezvyklých polohách poukazují na naše zaujaté, nesvobodné vnímání, které je podřízeno diktátu společnosti, přestože společnost selhává. Znak, reprezentovaný fragmentem těla, je tak nositelem obecného, v tomto případě náhledu na tělesnost a konfrontuje nás se zkušenostním jevem, tedy jednotlivostí, kterou bychom ale dle surrealistů měli vnímat oproštěně od toho, co je nám jako krásné podbízeno. Těla jsou nám tedy prezentována v podobě nových celků, jichž je docíleno i pomocí metafor, hyperbol či humoru. Vztah obecného a jednotlivého je na lidském těle dobře názorný i díky tomu, že „člověk tělo má a zároveň jím je (je objektem i subjektem), tělo jej činí součástí společnosti a zároveň. Je tím, co jej individualizuje a činí jedinečným.“⁹² Díky tělu může člověk jednat a zasahovat do skutečnosti, tělo je nástrojem prožívání, v němž se setkává historie, ideologie, psychologie i biologie, které se kloubí v jedinečný celek, díky němuž můžeme vnímat svět z různých perspektiv.

Sen s obsahy, které se nám v něm zjevují, je základním prostředkem pro sebeuskutečnění, ukotvení ve světě a je nám prezentován skrze tělo a tělesné obrazy. Pokud tedy chceme osvobodit představivost, je třeba osvobodit i tělo a zbavit ho povinností a zákazu v podobě odmítnutí konvenčně-společenských limitů, abychom je dokázali dosadit do nových souvislostí. „Surrealisté si totiž uvědomili, že sociální či etické normy předepisované dlouhodobě tělu se stávají jeho součástí, jsou ‚vtěleny‘, proto je společnost nevnímá jako nepřírozené, a nenachází tedy ani důvodu se proti nim bouřit.“⁹³ Surrealisté tato společenská omezení, stejně jako všechna další, vnímali jako sociální konstrukt postavený na základě přežitých hodnot, které jsou nám stále vtiskávány jako ty jediné správné.

Surrealismus je po kubismu návratem předmětné malby do moderního malířství, ve kterém je snaha o rekonstrukci reality, o její napravení a vypracování subjektivně objektivní nadreality, za užití rekonstrukce objektu. Objekty, jež jsou v surrealistickém malířství znázorňovány, jsou zástupnými předměty pro pocity a nehmotné jevy. „Vizuální prvky existují [...] na obrazové ploše v komplementárním vztahu s ne-vizuálními nebo přímo neviditelnými prvky, neboť viditelné má v surrealistickém malířství evokovat zároveň neviditelné.“⁹⁴ Zároveň je původní funkce vyobrazených předmětů překonána, jejich význam se stal bezobsažným, a tak jsou

⁹² Heczková, Plívová, „Tělo, tělesnost, antropologické konstanty“, s. 369.

⁹³ Heczková, Plívová, „Tělo, tělesnost, antropologické konstanty“, s. 373.

⁹⁴ Vojvodík, „Halucinatorní objekty a krize objektu“, s. 162.

vzniklé obrazy v protikladu k realitě tzv. přirozeného světa,⁹⁵ tedy světa, ve kterém jsme zvyklí se orientovat. Tento navyklý, osvojený svět je ale plný předmětů, které ztratily smysl, vyvrácených hodnot a předpojatých soudů, a tak je třeba najít svět nový. Bez omezujícího škatulkování, svazující objektivizace pomíjející jedinečnost, naivního pozitivismu. Takového světa můžeme dosáhnout, pokud odmítneme absolutní danosti systému, včetně praktik konvenčního myšlení a zaujmeme tak „protipřirozený postoj“, tedy takový, který se nám bude zdát nepřirozený vůči našemu zaběhlému způsobu fungování.⁹⁶

Nezval význam surrealistických objektů vysvětluje takto: pokud nazíráme „skutečnost dialekticky, nikoli jen vzhledem k ní samé, nýbrž i vzhledem k nám, k naší subjektivitě, abychom dali výraz už ne oné objektivní realitě, o jejíž existenci není pochyb, nýbrž naší subjektivitě, jak se to děje v poezii, dochází procesem rekonstrukce objektivní dané skutečnosti ke konstrukci dialektické, subjektivně objektivní reality, nadreality.“⁹⁷ Surrealistické objekty, jež jsou básnickými předměty a v jejichž modelaci nám je nápomocné například snění, svým novým virtuálním obsahem upozadují objektivní realitu a upozorňují tak na víceznačnost světa. Iluze, jíž je v obrazech malířsky docíleno, se tak podílí na zpřístupnění subjektivní nadreality, která nutně existuje mimo předmětný svět. Na tomto poli se tak setkává surrealismus s fenomenologií.

⁹⁵ Vojvodík, „Halucinatorní objekty a krize objektu“, s. 163.

⁹⁶ Vojvodík, „Halucinatorní objekty a krize objektu“, s. 171.

⁹⁷ Vítězslav Nezval, „První výstava surrealismu v Praze“, in: Vítězslav Nezval, Jiří Taufer a Milan Blahynka (vyd.), *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941* (Praha: Československý spisovatel, 1974), s. 162.

5. Závěr

Práce si určila za úkol sledovat vztah symbolu těla v obrazech českých surrealistů – Jindřicha Štýrského a Toyen – a ztráty přesvědčení o platnosti morálních hodnot a standardů; ztráty, jež vyústila v destabilizaci a ohroženost člověka jako takového.

První kapitola práce se zabývala kontextem doby, v níž umělci surrealisticky působili. Představuje tak strach a úzkost, s nimiž se společnost, nejen v souvislosti se světovými válkami, potýkala. Úzkost je představena v pojetí Kierkegaarda, který poukazuje na spojitost s bytostnou lidskou svobodou, díky níž je člověk strůjcem své budoucnosti. V této svobodě se pak dopouští i chyb, které konstruují jeho následné bytí a za něž nese odpovědnost. Převratným momentem je Kierkegaardovské uvědomění si jedinečnosti lidského „já“, jenž je plné osobní víry, která se vzpouzí racionalismu. Odmítnutí prvenství racionality je vlastní též surrealistům, kteří na místo Boha kladou osvobozeného ducha nsvázaného normami stanovenými společností. Práce vysvětluje, že tyto normy jsou ‚jen‘ kategoriemi rozumu vystavěnými na morálním hodnocení a jako takové jsou sociálním konstruktem. Zde je jasně patrný vliv Nietzscheho, který předesílá, že svět není rozdělen na ‚dobrý‘ a ‚špatný‘, není ve své podstatě vůbec poznatelný. To, jak člověk poznává svět a následně ho interpretuje, je věcí jeho vlastní perspektivy, která je proměnná, nedává proto smysl na těchto hodnotách zakládat hodnocení toho, co máme brát v potaz jako realitu, jež člověka utváří. Proto chce surrealismus utvářet realitu novou, bez dělících dichotomií. Aby byl člověk takového obratu schopen, je třeba překročit meze racionálního smýšlení, což je možné například ve snu, ve stavu šílenství nebo díky psychickému automatismu. Všechny tyto stavy surrealismus považuje za prostředky, jež mají člověka navyknout novému vnímání a jako takovým je třeba přikládat jim stejnou validitu jako stavům, ve kterých je člověk plně při vědomí.

Důležitým aspektem tvorby je sdílení obav, jež ve společnosti kulminovaly a nacházely své vyjádření ve výtvarném projevu. To umění dokáže díky jeho transracionálnosti, na niž pomocí dimensí hloubky a úhrnnosti poukazuje Jindřich Chaloupecký, neboť zachycuje ty momenty lidského vnímání, jež unikají diskurzivnímu rozumu, zato působí na lidskou sensibilitu. Smysly jsou rozehrávány imaginací, pro niž surrealisté, v čele s André Bretonem – zakladatelem pařížského ‚původního‘ surrealismu, chtějí, aby byla rozehrávána a přijímána bez jakéhokoli omezení a byla povýšena na stejnou úroveň jako empirická zkušenost. Je tak pojímána jako

součástí nové objektivy, v níž není rozporu vnějšího a vnitřního. V tomto momentu Chalupcecký kritizuje Bretona pro neuskutečnitelnost jeho programu, dle Chalupceckého se transcendence nemůže proměnit v imanenci, „tedy v něco, co by tu stále už bylo“⁹⁸ - kvůli jejich rozdílnosti podstat, jež se mohou dočasně potkat, ale nemohou plně splynout.

Ve druhé kapitole je věnovaná pozornost snovému světu, jehož validace by jednak vedla k hlubšímu poznání lidské psychiky a jednak by lidský život obohatila o novou složku prožitků. To je v praxi předvedeno pomocí prací Jindřicha Štýrského, který si i díky snovým záznamům uvědomoval spojitosti, jež ho v životě omezovaly – silná vazba na zesnulou sestru, nevyřešený vztah s otcem. Na Štýrského obrazech dominuje lidské tělo a jeho fragmenty, jež jsou rozbity a destruovány – tak je manifestován jeho vnitřní pocit ztracené celistvosti, jež je velmi znatelný i z rozborů obrazů *Trauma zrození* a *Ztracený ráj*.

Třetí kapitola se zaměřuje na dílo Toyen, jehož nejvýraznějšími obsahy jsou pocity osamění, nenávratnosti času a úzkosti. Toyen hojně užívá motiv ženského torza, které působí vyprázdňeně a odcizeně. Díla jsou obsahově nejasná kvůli absenci textů, jež autorka neprodukovala, o to více ale jejich výraz působí na divákovu imaginaci. Ta nás pomocí obrazových metafor odvádí od viditelných znaků do skrytých hlubin vnitřního „já“. Dochází tak k navázání kontaktu mezi vnějším a vnitřním, stírá se rozdíl mezi žitou a představovanou realitou, jejíž obě formy člověka ovlivňují a konstruují.

Závěrečná pasáž popisuje společný moment surrealismu a fenomenologie, jež je založen ve způsobu, jakým je popisován vztah mezi subjektem a objektem vnímání. Jde o zachycení myšlenek a obrazů, které vystupují z povědomí vnímajícího subjektu v reakci na objekt, který má z podstaty subjektu víceznačný význam. Surrealismus a fenomenologie se tak setkávají v důrazu na subjektivní vnímání a na to, jak se lidská mysl vztahuje ke světu, a vytváří tak svoji jedinečnou nadrealitu.

Práce ve svém celku ukázala filosofickou relevanci dvou surrealistických autorů, jež diváky díky estetickému prožitku jejich výtvarného projevu dovádí k sugestivnímu myšlení a otevírá nové způsoby, jakými se mohou vztahovat k realitě.

⁹⁸ Chalupcecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, s. 14.

6. Bibliografie

Breton, André. *Manifesty surrealismu*. Přeložili Jiří Pechar a Dagmar Steinová. Praha: Hermann & synové, 2005.

Brouk, Bohuslav. „Doslov“. In: Jindřich Štýrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 29–33. Praha: Torst, 2001.

Bydžovská, Lenka a Karel Srp. *Krása bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933-1939*. Řevnice: Arbor vitae, 2016.

Foucault, Michel. *Sen a obraznost*. Přeložil Jan Sokol. Liberec: Dauphin, 1995.

Heczková, Libuše a Alžběta Plívová. „Tělo, Tělesnost, Antropologické konstanty“. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl – Michal Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, s. 367–377. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011.

Heczková, Libuše. „Civilizovaná žena“. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl – Michal Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, s. 99–103. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011.

Chalupecký, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*. Praha: Jazzová sekce, 1980.

Charvát, Martin. *Zázračné křížení: Karel Teige a Vítězslav Nezval*. Praha: AMU, 2020.

Kierkegaard, Søren. *Bázeň a chvění, Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová-Thulstrupová. Praha: Svoboda-Libertas, 1993.

Langerová, Marie. „Sen, snový záznam“. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl – Michal Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, s. 305–317. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011.

Nezval, Vítězslav. „První výstava surrealismu v Praze“. In: Vítězslav Nezval – Jiří Taufer – Milan Blahynka (vyd.), *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*, s. 159–168. Praha: Československý spisovatel, 1974.

Nezval, Vítězslav. *Edison: báseň o pěti zpěvech s doslovem Signál času*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

Nietzsche, Friedrich. *Zrození tragédie*. Přeložil Otakar Fischer. Praha: Městská knihovna v Praze, 2019. https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/49/51/84/zrozeni_tragedie.pdf.

Nietzsche, Friedrich. *Mimo dobro a zlo: předehra k filosofii budoucnosti*. Přeložila Věra Koubová. Praha: OIKOYMENH, 2021.

Rank, Otto. „Trauma zrození“. Přeložil Bohuslav Brouk. In: Karel Srp (vyd.), *Zvěrokruh 1 ; Zvěrokruh 2 ; Surrealismus v ČSR ; Mezinárodní bulletin surrealismu ; Surrealismus*, s. 110–111. Reprint. pův. vyd. Praha: Torst, 2004.

Srp, Karel (vyd.), *Zvěrokruh 1 ; Zvěrokruh 2 ; Surrealismus v ČSR ; Mezinárodní bulletin surrealismu ; Surrealismus*. Reprint. pův. vyd. Praha: Torst, 2004.

Srp, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000.

Šmejkal, František. „Klíč snů“. In: Jindřich Štýrský – František Šmejkal (vyd.), *Sny - (1925-1940): zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů.*, s. 109–118. Praha: Odeon, 1970.

Štýrský, Jindřich. *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001.

Štýrský, Jindřich a František Šmejkal (vyd.). *Sny - (1925-1940): zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů*. Praha: Odeon, 1970.

Štýrský, Jindřich a Karel Srp. *Jindřich Štýrský: 1899-1942*. Praha: Vydalo nakl. KANT ve spolupráci s nakl. Argo, 2007.

Štýrský, Jindřich, *Každý z nás stopuje svoji ropuchu: texty 1923-1940*. Praha: Thyrusus, 1996.

Teige, Karel. „Poetismus“. In: Štěpán Vlašín (vyd.), *Avantgarda známá a neznámá I: Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*, s. 554–561. Praha: svoboda, 1970-1972.

Teige, Karel. „Surrealistická revoluce“. In: Karel Srp (vyd.), *Zvěrokruh 1 ; Zvěrokruh 2 ; Surrealismus v ČSR ; Mezinárodní bulletin surrealismu ; Surrealismus*, s. 55–56. Reprint. pův. vyd. Praha: Torst, 2004.

Vojvodík, Josef. „Česká avantgarda: Vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy“. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl – Michal Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, s. 15–61. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011.

Vojvodík, Josef. „Halucinatorní objekty a krize objektu“. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl – Michal Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, s. 161–171. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011.

Vojvodík, Josef. „Strukturalismus, fenomenologie a česká avantgarda“. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl – Michal Bauer (vyd.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, s. 349–365. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011.

7. Zdroje obrazového materiálu

- Obr. č. 1: Štýrský, Jindřich. Podobizna mé sestry Marie [kresba uhlím, 1941]. In: Jindřich Štýrský – František Šmejkal. *Sny - (1925-1940)*, s. 8. Praha: Odeon, 1970.
- Obr. č. 2: Štýrský, Jindřich. Bez názvu [koláž, nedatováno]. In: Jindřich Štýrský. *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 15. Praha: Torst, 2001.
- Obr. č. 3: Štýrský, Jindřich. Tiše I [kresba perem, 1932]. In: Jindřich Štýrský – František Šmejkal. *Sny - (1925-1940)*, s. 24. Praha: Odeon, 1970.
- Obr. č. 4.: Štýrský, Jindřich. Tiše II [kresba perem, 1932]. In: Jindřich Štýrský – František Šmejkal. *Sny - (1925-1940)*, s. 24. Praha: Odeon, 1970.
- Obr. č. 5: Štýrský, Jindřich. Ztracený ráj [olej na plátně, 1941]. In: Jindřich Štýrský – Karel Srp. *Jindřich Štýrský: 1899-1942*, s. 45. Praha: Vydalo nakl. KANT ve spolupráci s nakl. Argo, 2007.
- Obr. č. 6: Štýrský, Jindřich. Trauma zrození [černobílá reprodukce – olej na plátně, 1936]. In: SUDEK PROJECT. „Archiv“. Navštíveno 7. dubna 2023. <http://sudekproject.cz/s9544n>
- Obr. č. 7: Štýrský, Jindřich. Všudypřítomné oko [kresba tužkou, 1936]. In: Jindřich Štýrský – František Šmejkal. *Sny - (1925-1940)*, s. 34. Praha: Odeon, 1970.
- Obr. č. 8: Štýrský, Jindřich. Bez názvu [koláž, nedatováno]. In: Jindřich Štýrský. *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 17. Praha: Torst, 2001.
- Obr. č. 9: Štýrský, Jindřich. Druhý záznam snu [kresba tužkou, 1931]. In: Jindřich Štýrský – František Šmejkal. *Sny - (1925-1940)*, s. 50. Praha: Odeon, 1970.
- Obr. č. 10: Štýrský, Jindřich. Můj otec [černobílá reprodukce – koláž, 1934]. In: Jindřich Štýrský – František Šmejkal. *Sny - (1925-1940)*, s. 52. Praha: Odeon, 1970.
- Obr. č. 11: Štýrský, Jindřich. Proměna [černobílá reprodukce – olej na plátně, 1937]. In: Jindřich Štýrský – František Šmejkal. *Sny - (1925-1940)*, s. 53. Praha: Odeon, 1970.
- Obr. č. 12: Toyen. Růžový spektr [olej na plátně, 1934]. Karel. *Toyen*, s. 107. Praha: Argo, 2000.
- Obr. č. 13: Toyen. Žlutý spektr [olej na plátně, 1934]. Karel Srp. *Toyen*, s. 106. Praha: Argo, 2000.
- Obr. č. 14: Toyen. Opuštěné doupě [olej na plátně, 1937]. Karel Srp. *Toyen*, s. 139. Praha: Argo, 2000.
- Obr. č. 15: Toyen. Spící [olej na plátně, 1937]. Karel Srp. *Toyen*, s. 142. Praha: Argo, 2000.