

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav bohemistických studií

Bakalářská práce

Aleksei Kasperov

**Zrození surrealismu z poetického základu české
meziválečné avantgardy**

Praha 2019 Vedoucí práce: PhDr. Tomáš Vučka

Poděkování:

Děkuji PhDr. Tomáši Vučkovi za veškerou podporu, odborné připomínky a metodické vedení práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 26.12.2019

.....

Abstrakt

Bakalářská práce se věnuje jednomu z období české meziválečné avantgardy – přerodu poetismu v surrealismus (1928 - 1933). Jedná se o podrobné zkoumání této proměny na základě teoretických textů, které se stanou základem pro ilustraci tohoto přechodu v literatuře a výtvarném umění. Práce se rovněž pokusí popsat rysy příznačné zejména pro český surrealismus, a také vysvětlit, v čem spočívá jeho svébytnost.

Abstract

The bachelor's thesis focuses on the period of the czech avant-garde between the two World Wars: the transformation of czech poetism into surrealism (1928-33). This study is a detailed examination of this change and is based on theoretical texts. The texts will be the foundation for the illustration of this transition in literature and the fine arts. The study will also attempt to describe the typical features of czech surrealism, with emphasis on its unique characteristics.

Klíčová slova

avantgarda, surrealismus, poetismus, psychoanalýza, André Breton, Tristan Tzara, Karel Teige, Vítězslav Nezval, Jindřich Štyrský, Toyen, Konstantin Biebl

Keywords

avant-garde, surrealism, poetism, André Breton, Tristan Tzara, Karel Teige, Vítězslav Nezval, Jindřich Štyrský, Toyen, Konstantin Biebl

Obsah

1. Úvod	6
2. Dadaismus jako předchůdce surrealismu	7
2.1. Zrození DADA	7
2.2. Dada ve Francii	9
2.3. Zrození surrealismu z dadaistického základu	12
3. Vývoj surrealismu ve Francii	14
3.1. Vliv Freudovy psychoanalýzy	14
3.2. Neshody surrealismu a Freudovy teorie	15
3.3. Surrealismus ve výtvarném umění	16
4. Avantgarda v Československu.....	19
4.1. Proletářská poezie	19
4.2. Devětsil	20
5. Poetismus.....	21
5.1. Vznik poetismu	21
5.2. Definice poetismu	22
5.3. Básnická tvorba	23
5.4. Výtvarné umění	25
5.5. Artificielismus.....	26
5.6. Vztah československé avantgardy k surrealismu.....	27
5.7. Proměna názorů	31
6. Zrození surrealismu v ČSR	34
6.1. Osudové <i>náhodné setkání</i> Nezvala a Bretona v Paříži	34
6.2. Československý surrealismus - „žebro z těla poetismu“	35
6.3. Surrealismus mezinárodním hnutím.....	37
6.4. Štyrského Sny	37
6.5. Surrealistická poezie Nezvala.....	41
6.6. Vítězslav Nezval: <i>Sexuální nocturno</i>	42
7. Závěr	44
Seznam použité literatury	46

1. Úvod

Co je surrealismus? Avantgardní umělecký směr, myšlenkové hnutí, jeden z mnoha dalších ismů, styl života, intelektuální hra, hra asociací, sen a bdění, rozhovor s podvědomím, terapie, naslouchání lidské duši... Tento pojem v sobě nese mnoho různých vysvětlení, odlišných názorů, nedorozumění a nejasností. Je stejně těžko uchopitelný jako sen. Surrealistické myšlení během své dlouhé existence se neustále proměňovalo. Měnili se i příznivci tohoto hnutí, jejich pohled na život, vnímání světa, sebe sama a také vnímání surrealismu. Pro lepší vysvětlení tohoto pojmu je dobré podívat se na začátek jeho vývoje.

Hovoříme-li o jakémkoliv myšlenkovém hnutí, nesmíme opomíjet jeho společensko – historické pozadí, které výrazně ovlivňuje jeho zrod a následný vývoj. Surrealismus vzniká ve 20. století, v období mezi dvěma světovými válkami, kdy dochází v Evropě k výjimečné politické a sociální situaci. Válka si vyžádala neskutečně velký počet obětí. Byl vynaložen potenciál nepoměrný k cílům tohoto konfliktu, který za sebou nesl obrovské ztráty. Přichází bída nejen materiální, ale také kulturní a duchovní. Je to doba úpadku postihujícího všechny úrovně společnosti. Doba všeobecné únavy, zklamání ze starého uspořádání světa a krachu evropských humanitních ideálů. Doba, kdy společnost začíná chápat nesmyslnost politického systému. Klade se otázka důvěry v politické režimy. Mnozí lidé začínají hledat lepší alternativu pro to, jak by mohla společnost fungovat jinak a věří v utopickou vizi nového světa. Proto je to také doba, kdy se rodí nové návrhy pro politický systém, nová filosofie, nová kultura a nové umění. Umění, které odráží tuto depresivní náladu, se zakládá na zkušenostech z první světové války, z frustrace a strachu z budoucnosti. Nebo je spíše reakcí na tuto skutečnost. Odmítá sociální nespravedlnost, a proto se přiklání k radikálním politickým hnutím, jako je např. komunismus, fašismus nebo anarchismus. Nové umění se staví proti tradičním hodnotám a je zároveň společenskou revoltou.

2. Dadaismus jako předchůdce surrealismu

2.1. Zrození DADA

„Snad by byl surrealismus existoval i bez dada, byl by však úplně jiný“

Maurice Nadeau

V roce 1916 ve Švýcarsku byl založen Kabaret Voltair, kde se sešla řada umělců a intelektuálů, válečných uprchlíků. Tady vzniká nové avantgardní a nihilistické hnutí DADA. Dadaismus vzniká jako reakce na hrůzy války a nesmyslnost vraždění na válečných frontách. Za hlavní příčinu všech ozbrojených konfliktů dadaisté označovali racionalismus a logické myšlení. Proto pro dadaismus byly hlavními prioritami cynismus, zklamání, odmítání morálních a uměleckých hodnot této společnosti, absence estetiky, iracionalita, „*odpor proti všem podobám civilizace zvané moderní, proti samému jejímu základu, proti logice, proti jazyku*“.¹

Mezi přední osobnosti a zakladatele dadaismu patřili rumunský básník Tristan Tzara, německý básník Hugo Ball a jeho žena Emmy Henningsová, malíř Hans (Jean) Arp, jeho žena Sophie Taueberová-Arpová, Viking Eggeling, Marcel Slodki, Christian Schad, Hans Richter, Augusto Giacometti a další. V roce 1919 vydává Tristan Tzara *Manifest dadaismu*.

Dadaismus se nejvíce angažoval v literárním a výtvarném umění, ačkoliv sami dadaisté svou činnost nepovažovali za umění, nýbrž za anti-umění. Charakteristickými rysy pro dada byly např. hravost, absurdita, humor, nahodilost, experiment, mnohoznačnost, provokace. Dadaistická literatura bojuje proti konvenční literární formě a pokouší se o osvobození jazyka od jeho tradiční struktury. Tzara v jednom ze svých dadaistických manifestů prohlásil: „*Myšlenka*

• ¹ TZARA, Tristan: *Daroval jsem svou duši bílému kameni*. překlad Zdeněk Lorenc. Praha: Concordia, 2007. s. 312

se tvoří v ústech“, čímž otevírá „dveře automatismu“. Dadaistické básně jsou proto velmi často nesrozumitelné, nelogické a mají spíše provokativní úlohu.

V jednom ze svých dadaistických manifestů Tzara publikuje vlastní *Návod, jak vytvořit dadaistickou báseň*:

„Chcete-li udělat dadaistickou báseň,

vezměte noviny.

Vezměte nůžky.

Vyberte v novinách článek tak dlouhý, jak dlouhou chcete mít svou báseň.

Vystříhněte článek.

Potom pečlivě vystříhejte slovo za slovem z tohoto článku

a naházejte je do pytlíku.

Lehce zatřepejte.

Vytahujte potom výstřížky jeden za druhým a skládejte je v tom pořadí, jak jste je vytahovali.

Pečlivě slova opište.

Báseň se vám bude podobat.

A najednou jste spisovatel nesmírně originální, okouzující senzibility, třebaže nechápané nevzdělanci“.²

Jedním z rysů dadaistické tvorby byla také negace a popírání všeho, co do té doby existovalo, včetně sebe sama.

„Nalezli jsme Dada, jsme Dada a máme Dada. Dada bylo nalezeno ve slovníku, neznámá nic. Je to ono významné Nic, na němž nic nic neznámá. S Ničím chceme změnit svět, s Ničím chceme změnit básnictví a malířství a s Ničím chceme přivodit konec války“³.

² Tzara, Tristan: *Paměť člověka*. překlad Z.Lorenc, Odeon, Praha 1966, s. 24

³ Richard Huelsenbeck: *Prohlášení přednesené v Kabaretu Votaire*. In: *Světová literatura*. 1966, s. 85

Ve výtvarném umění používali dadaisté nejčastěji techniku koláže nebo ready – made. Prvním výtvarníkem, který používal techniku ready – made ve své tvorbě, byl Marcel Duchamp. Objekt, který byl vybrán pro takové dílo se měl stát výzvou a provokací pro diváky a kritiky. Umělecký zásah do tohoto díla byl minimální. Autor pouze otočil pisoár a podepsal se na něm vymyšleným jménem. Šlo jenom o vyjmutí hotového nalezeného objektu z jeho obvyklého užitečného kontextu a jeho přemístění do uměleckého prostředí, jak jsme ho doposud ještě neviděli. Toto dílo se stalo inspirací pro dadaisty (později také pro surrealisty), neboť jednou z nejdůležitějších hodnot dadaismu byla neúcta vůči jakýmkoliv uměleckým hodnotám. Jejich cílem proto nebyla tvorba něčeho nového, ale boření všeho, což potom směřovalo k naprosté anarchii.

Dadaistické „anti-umění“ se neomezovalo pouze na literární a výtvarný projev. Důležitou úlohu tady hrála provokace obecnostva, a proto se v kabaretu Voltair konala provokativní představení. Jedním ze zúčastněných byl Georgese Hugnet, který podobnou akci popisuje takto:

„Na jevišti tloukli na klíče a krabice, jako by provozovali hudbu, až začalo publikum zběsile protestovat. Serner, namísto recitace básně, položil k nohám krejčovské panny kytici. Zpod ohromného klobouku ve tvaru homole cukru odříkával jakýsi hlas Arpovy básně. Huelsenbeck své básně vyl stále silněji a Tzara zatím tloukl v téměř rytmu a s tímž crescendem na velký buben. Huelsenbeck a Tzara tančili s kdákáním medvědí tance, anebo provozovali, kolébající se v pytli a s rourou na hlavě, cvičení zvané černý kakadu. Tzara vynalézal chemické a statické básně...“⁴.

2.2.Dada ve Francii

V roce 1919 přichází Tristan Tzara z Curychu do Paříže, kde začíná rozvíjet dadaistické hnutí, k němuž se také přidají André Breton, Louise Aragon a Philippe Soupault, kteří v této době byli redaktory revui *Littérature*. Jejich tvorba a myšlení jsou v té době ovlivněny Stéphanem Mallarmém, Guillaumem Apollinaiem a

⁴ NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994. s.24

Arthurem Rimbaudem. Breton se intenzivně věnuje psychoanalýze Sigmunda Freuda, která bude později hrát rozhodující úlohu v jeho životě.

„Přišel však Tzara a znovu vše rozvířil. Předcházela ho značná pověst, která, jak se ukázalo, nijak nepřeháněla. Vedle svého vlastního přínosu, ostatně nesmírného, se stane katalyzátorem základních revolučních tendencí. Jež oživí skupinu Littérature a ty, kdož jí byli ovlivněni“.⁵

Centrum dadaismu je přemístěno do Paříže. Tady začíná Tzara provozovat svoje provokativní představení, se kterými začínal v Curychu. Na počest příjezdu Tzary do Paříže pořádá skupina Littérature 23. ledna 1920 První literární pátek.

„Pan André Salmon promluví o směnářské krizi“, hlásal leták a v obecnstvu se vedle dobře informovaných usadili i makléři a rentiéři. Necháávají se nachytat, André Salmon totiž nepřednáší o prudkém poklesu franku, ale o valutách uměleckých. V programu následují masky, které recitují Bretonovu báseň zbavenou vší logiky i významu /.../ Picabia kreslí jednou rukou obraz, který vzápětí druhou smazává, a to vše se děje naráz. V sále nastává rozruch, anoncované poetické odpoledne jako by bylo jen další dadaistickou mystifikací: obecnstvo je atakováno slovními urážkami, z nichž nejjemnější je: „všichni jste idioti“.⁶

Touto akcí dadaisté bezpochyby dosáhli svého cíle. Obecnstvo je šokováno. Diváci na provokující vystoupení reagovali různě. Mnozí odcházejí a dožadují se vrácení vstupného. Někteří návštěvníci dokonce křičí a pískají. Rozzlobené publikum odchází a je tímto představením opravdu zasaženo.

Druhá manifestace proběhla v Salónu Nezávislých 15. února 1920, kdy dadaisté podvodně ohlásili návštěvu Charlie Chaplina v Paříži. Ve skutečnosti se diváci dočkali přednášky, na které osmatřicet lidí četlo 7 manifestů dadaismu. Základní myšlenka dadaistického hnutí je však dost výstižně popsána v úvodu jednoho z manifestů:

⁵ Tamtéž. s. 27

⁶ CEBALLOSOVÁ, Sylva: *Dadaisté na jevišti (Dadaismus a jeho divadelní podoby)*. In: Theatralia. Brno: Masarykova univerzita, 2003. s. 19-29.

„Konečně už dost malířů, dost literátů, dost hudebníků, dost sochařů, dost náboženství, dost republikánů, dost royalistů, dost imperialistů, dost anarchistů, dost socialistů, dost bolševiků, dost politiky, dost proletářů, dost demokratů, dost měšťáků, dost aristokratů, dost armád, dost policie, dost vlastí, konečně už dost všech těch pitomostí, už nic, nic, už NIC, NIC, NIC. Takto doufáme, že novost, která se stane tím, co už nechceme, bude nezbytně méně shnilá, méně bezprostředně groteskní“.⁷

Dadaismus postupně začíná být hlavně v uměleckých kruzích velmi populárním. Je stále víc mladých lidí, kteří se zajímají o moderní umění a sledují dada. Činy dadaistů jsou stále odvážnější. Už se neomezují pouze na útoky proti lidem a zkoušejí svou činností reagovat na umění. Teď už jim není nic svaté, útočí totiž i proti posvátným dílům minulosti. Např. Picabia vydává revue *391*, na jejíž obálku umístil karikaturu Mony Lisy, jež skrývá svůj úsměv pod knírem.

Provokace obyčejných měšťanů v divadle již dadaistům nestačila. Chtěli sáhnout po mnohem účinnějším způsobu, jak zasadit tradičnímu umění ránu, a to napadením jeho představitelů. Proto 13. května 1921 připravili akci s názvem Obžaloba a přelíčení proti Maurici Barresovi. Byl to podle dadaistů velice nadaný spisovatel, který zaprodal své schopnosti a svůj talent politice, a proto byl pro představitele DADA nejvhodnějším terčem. U soudu obžalovaného nahradili dřevěnou figurínou. Porota se skládala z desíti diváků, kteří již byli zvyklí na dadaistické manifestace, a proto tu celou akci nevnímali jinak, než pouze „nevinnou frašku“. Celý proces řídil Breton, jako předseda, díky němuž tato akce dostala zcela jiný ráz, a proto vyzněla v úplně jiném duchu, než si dadaisté původně představovali.

„Dada, které uvážilo, že nadešel čas uvést do služeb svého negujícího ducha výkonnou moc, a které se rozhodlo především proti těm, kdo ohrožují jeho diktaturu, připravuje se ode dneška zlomit jejich odpor, uznávajíc určitého člověka, který v určité době je schopen rozřešit určité problémy, vinným, jestliže se zříká toho, co v něm může být jedinečného /.../ obžalovává Maurice Barrese ze zločinu ohrožení lidského ducha“.⁸

⁷ Georges Hugnet: *Duch dada v malířství*. In: NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 28

⁸ Tamtéž. s. 31

Tehdy dochází k roztržce mezi Bretonem a Tzarou, neboť Breton, jak je patrné z jeho přednesu, přiklání se zcela jinam, kdežto Tzara „zůstává věrný svému destruktivnímu programu a chce se věnovat své obvyklé činnosti“.⁹ Proměňuje se také poetika dadaismu. Z anarchistického a hravého projevu se postupně stává seriózní záležitost. Představitelé hnutí se dostávají do konfliktu stále častěji. Mezi dadaisty vznikají vážnější rozpory, a to všechno předznamenává zánik hnutí. V okamžiku, když už bylo všechno zbořeno, se dadaismus dostává do slepé uličky. Neustálá negace všeho se stala pro všechny nudou. Kvůli častému opakování původně šokující představení přestaly být tak účinné. Breton začíná cítit potřebu „skoncovat s tímto poválečným zmatkem“ a hledá nové možnosti pro vývoj moderního umění v konstruktivním smyslu. Definitivně se rozchází s dadaismem, když přijde manifestovat do divadla během představení Tzarovy hry *Srdce na plyn* a skončí to všechno velkým skandálem.

*„Zánik dadaistického hnutí byl nevyhnutelný a přirozený, stejně jako přesun většiny dadaistů pod „hlavičku“ nově vznikajícího surrealismu. Deklaruje se surrealismus v čele s André Bretonem, jenž strojí pohřeb dadaismu a radostně vítá do řad surrealistů své kolegy z Dada: Louise Aragona, Paula Eluarda, Philippa Soupaulta...“.*¹⁰

2.3.Zrození surrealismu z dadaistického základu

Dadaismus byl pouze negativní odpovědí na události 1. světové války a jeho destruktivní anarchistický ráz nakonec přestal být pro většinu příznivců hnutí aktuálním. Sociální, hospodářská a politická situace se postupně stabilizují. Přispívá k tomu také prudký rozvoj techniky, vědy, filosofie a psychologie, což vede k proměně vnímání světa, hmoty a člověka. Jsou tady velké vědecké objevy např. Einsteina nebo Freuda, které chce Breton ve svých dílech reflektovat. „Bretonova genialita tkví v tom, že vytyčil novou cestu. Řekl-li o dadaismu, že pro něho a pro jeho přátele byl jen stavem ducha, chtěl tím dát na srozuměnou, že i když

⁹ Tamtéž

¹⁰ CEBALLOSOVÁ, Sylva: *Dadaisté na jevišti (Dadaismus a jeho divadelní podoby)*. In: Theatralia. Brno: Masarykova univerzita, 2003. s. 26

*se podílel na tomto hnutí, dokázali jej překročit. Za svou osobu doufal, že mu neunikne jeho překonáním“.*¹¹

Na začátku mezi surrealismem a dadaismem nebyl moc velký rozdíl. Nasvědčují tomu takové rysy, jako např. nahodilost, destrukce uměleckých forem a jazyka nebo absence logiky a odmítání rozumové kontroly v umělecké tvorbě. Surrealismus také přebírá vyjadřování prostřednictvím techniky koláže, hravost, nonsens nebo černý humor. Pro surrealismus však tyto společné rysy mají zcela jiný význam. Dadaismus je používal ve svém záměru „*destrukce smyslu, kdežto v surrealismu jsou podřízeny pozitivně konstruktivnímu zaměření*“.¹² Po kompletním zboření tradičního umění surrealisté neměli žádné ambice, aby vytvářeli nový umělecký koncept. Surrealismus by podle Bretona neměl být novou uměleckou školou, nýbrž pokusem o autentický způsob života, duchovní obnovu člověka, a především nástrojem poznání, „*a to zejména poznání těch pevnin, které až dotud nebyly soustavně prozkoumány: nevědomí, zázračna, snu, šílenství, halucinačních stavů, zkrátka veškerého rubu kulis logiky*“.¹³

¹¹ NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 43

¹² ČOLAKOVA, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. s. 40

¹³ NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994. Tamtéž.

3. Vývoj surrealismu ve Francii

3.1. Vliv Freudovy psychoanalýzy

Breton se znovu obrací k Freudovým vyšetřovacím metodám, které již dříve trochu praktikoval u nemocných během 1. světové války. Rozhodl se však, že se tyto metody pokusí aplikovat na sebe. Jednalo se o „*co nejrychleji pronášený monolog, jež kritičnost subjektu nepodrobuje žádnému soudu; není proto brzděn žádnou váhavostí a představuje co možná přesně mluvené myšlení*“.¹⁴ Jako prvního Breton s touto metodou obeznámil Philipa Soupaulta. Jejich společné pokusy v tomto směru vyústily v dílo, které pojmenovali *Magnetická pole*. Byl to automaticky psaný text, u něhož se podle autorů nejednalo o umělecké dílo, ale především o vědeckou práci. Breton ji později označí za první surrealistické dílo vůbec.

„*Na počest Guillaumea Apollinaire /.../ jsme Soupault a já tomu novému způsobu čistého výrazu, kterým jsme disponovali a jehož výhody jsme chtěli co nejrychleji zprostředkovat i svým přátelům, dali jméno Surrealismus*“.¹⁵

Dále Breton vysvětluje pojem Surrealismus ve svém *Prvním manifestu surrealismu* 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 jakýkoliv zřetel estetický nebo morální.*“¹⁶

Surrealisté vnímali psychický automatismus jako nejlepší způsob pro odhalení nevědomých myšlenek a potlačených tužeb. Použití jazyka pro pouhé dorozumění se patří podle Bretona k jeho nejnižším funkcím. Řeč totiž „*byla člověku dána, aby ji používal surrealistickým způsobem.*“¹⁷

¹⁴ BRETON, André: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005. s. 35

¹⁵ Tamtéž. s. 37

¹⁶ Tamtéž. s. 39

¹⁷ Tamtéž. s. 48

Později se těmto pokusům začínají věnovat všichni členové hnutí a neomezují se pouze na automatické psaní. Po podrobnějším seznámení se s dílem Sigmunda Freuda a s jeho výklady snů experimentují např. s hypnózou, halucinacemi nebo spánkem, neboť „*hypnotický spánek je schopen, a s největší možnou zárukou, zjevit v čistotě a plnosti onu nesmírnou černou pevninu, jejíž divy pouze zahlédli*“.¹⁸ Toto období Maurice Nadeau v dějinách surrealismu pojmenoval Údobí spánku. Surrealisté začínají vášnivě zaznamenávat stavy své duše. Mj také zkoušeli uměle navozovat stavy porušení psychické rovnováhy, někdy i pod vlivem drog, nebo organizovali seance, na kterých se snažili společně upadnout do stavu hypnotického transu.

„Na surrealisty dolehla epidemie spánku. Je jich sedm nebo osm a žijí už jen pro tyto okamžiky zapomenutí, kdy při zhasnutých světlech mluví, mimo vědomí, jako utopenci na souši...“.¹⁹

Někteří surrealisté, jako např. Robert Desnos, mají schopnost usínat kdy se jim zachce a ze spánku promlouvají, zatímco ostatní jejich monolog zapisují.

3.2. Neshody surrealismu a Freudovy teorie

Breton ve svých teoretických dílech mluví o Freudově učení jako o hlavním inspiračním zdroji psychického automatismu. Surrealisté se ovšem mnohdy rozcházejí v názorech s Freudem, např. v odlišnosti vnímání snu a reality. Freud totiž klade důraz na odlišnost snu a bdění, což by mělo následně umožňovat racionální zpracování snového materiálu. Breton ale „*hledá ten bod ducha, který nezná antinomické omezení racionality a iracionality*“.²⁰, usiluje o splynutí obou stavů a věří v jakousi absolutní realitu, tedy *surrealitu*, kterou je chápána jakási hraniční zóna, ve které by mělo dojít ke sloučení protikladů:

„Vše nasvědčuje tomu, že existuje jistý bod ducha, v němž život a smrt, reálné a imaginární, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole

¹⁸ NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 46

¹⁹ Tamtéž. Aragon: *Vlna snů*

²⁰ ČOLAKOVA, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. s. 15

již nejsou vnímány jako protiklady. Bylo by marné hledat pro surrealistickou činnost jinou pohnutku, než naději, že se podaří onen bod najít.“²¹

Teorie psychoanalýzy Sigmunda Freuda se pro surrealisty stala teoretickým a vědeckým základem. Byla však používána pro jiné účely než ty, které jí autor původně vyhradil. Zatímco pro Freuda psychoanalytické metody představovaly pouze podklady pro jeho terapeutickou činnost, surrealisté v tom viděli možnost osvobození se od diktátu racionálního myšlení a otevření cesty k imaginaci a snu, které jsou kvůli tendenci přílišné racionalizace světa neustále utlačovány: „*Pod rouškou civilizace, pod záminkou pokroku se podařilo vymýt 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*“²²

Surrealismus v přesném překladu z francouzštiny znamená *nadrealismus*, což by mohlo vyvolat dojem, že se jedná o jakési fantazijní, nereálné světy (fantomy). Proto Breton v jedné ze svých přednášek klade velký důraz na rozdíl mezi fantazií a imaginací. *Imaginárno* je podle surrealistů „*funkcí surreality, tj. syntézou reality a podvědomí*“²³ zatímco *fantastično* by mělo být pouze představou, která nemusí být vázaná na reálný svět. Surrealisté totiž usilovali nikoliv o ničení reálného světa, nýbrž o jeho prohloubení a obohacení.

3.3. Surrealismus ve výtvarném umění

Na začátku svého vývoje se surrealismus zaměřuje hlavně na literární projev, protože původně vychází z metody automatického psaní. Dokládá to i Bretonův *První manifest surrealismu*, v němž se autor věnuje výhradně literární tvorbě. Později však začíná vyhledávat výraz surrealistické myšlenky ve výtvarném umění. Takovým impulsem pro surrealisty se stává tvorba řecko-italského malíře G. di Chirica, jednoho z hlavních představitelů tzv. metafyzické malby. Chirico totiž přichází s myšlenkou, že obraz musí být odrazem vnitřního pocitu, což bylo pro koncepci surrealistické tvorby velmi blízké. Nejčastější téma jeho obrazů je

²¹ BRETON, André: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005. s. 78

²² Tamtéž. s. 20

²³ ČOLAKOVA, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. s. 18

zátiší, ve kterém se objevují obyčejné věci, které jsou však poskládány tak, že připomínají lidi. V obrazech panuje pocit ticha a zastaveného času. V malbě Chirica se neobjevují lidé, ale pouze věci, které odkazují na jejich činnost. Později na Chiricovu tvorbu navázali mnozí surrealističtí umělci, kteří se již prostřednictvím výtvarného umění pokoušeli o zkoumání podvědomí. Právě surrealistická malba podle Bretona umožňuje co nejpřesněji zobrazit onen bod ducha, v němž mizí hranice mezi imaginárním a reálným světem. Je to také sjednocení protikladů jako reálno a nereálno, bdění a sen. Rovněž se jedná o zobrazení modelu vnitřního světa člověka.

Právě ve výtvarném umění Breton vidí nejvíc možností pro výraz poezie. Poezie pro avantgardu postupně přestává být vnímána jako pouhý výrazový prostředek a stává se jakousi *aktivitou ducha*. Nejlépe tuto myšlenku zformuloval Tristan Tzara ve svém *Eseji o situaci poezie*:

*„Objasněme co nejrychleji nedorozumění, které chtělo zařadit poesii do rubriky výrazových prostředků. Poesie, která se liší od románu jen svou vnější formou, poesie vyjadřující buď myšlenky nebo city nezajímá už nikoho. Stavím proti ní poesii jakožto aktivitu ducha... Dnes je dokonale přípustné, aby byl člověk básníkem, a přitom nikdy nenapsal ani jediný verš, aby se básnická hodnota objevovala na ulici, v obchodním dění nebo kdekoliv jinde; zmatek je velký, zmatek je básnický“.*²⁴

Surrealismus navazuje na takové dadaistické techniky jako je např. koláž nebo ready – made, ve kterých se jedná o vytržení objektu z jeho obvyklého kontextu. Surrealistický pohled na tuto metodu je však prohloubený. Zatímco pro dadaisty tato technika měla pouze destruktivní funkci (destrukce smyslu a následné šokování diváků), surrealismus v tom vidí možnost odhalení skutečné podstaty těchto objektů a pohled na ně jakoby očima dítěte, které tento svět objevuje a vnímá jeho objekty bez ohledu na jejich utilitární funkci. Propojením všeho, co je neslučitelné, vzniká na jednu stranu vzniká efekt *nonsensu*, na druhou stranu *poezie zázračna*. Zmiňuje se o tom Vítězslav Nezval ve svém eseji *Kapka Inkoustu*:

²⁴ Tristan Tzara: *Esej o situaci poezie. Surréalisme au service de la Révolution 4*. In: NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 34

*„Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkosti pianina a andělů, dveře v sousedství oceánů. Šlo o to, odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v prvý den“.*²⁵

Obyčejné věci, které jsou však vytrženy z kontextu běžného užívání a přemístěny do zcela jiného prostředí, do něhož logicky nepatří. Právě tímto způsobem se snaží surrealisté vyvolat zázračno, jež by mělo pomoci člověku osvobodit se od spoutanosti vnějšími projevy reality a ukázat mu cestu ke znovuobjevení snu a imaginace.

²⁵ Vítězslav Nezval: *Kapka inkoustu*. *ReD 1*, č. 9, červen 1928. In VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972.

4. Avantgarda v Československu

4.1. Proletářská poezie

V Československu, podobně jako v ostatních zemích Evropy, se objevuje velké množství umělců, kteří vyvíjí vlastní uměleckou koncepci v rámci avantgardy, jež se stává reakcí na první světovou válku. Společensko – politická situace je pro tuto společnost kritická a vyžaduje řešení sociálních problémů, jakými byly např. extrémně špatné životní podmínky dělnické třídy, hospodářská krize aj. Proto se mnozí umělci začínají přiklánět k levicovým názorům (komunismus), projevují sympatii k socialistickému Rusku a obdiv k Velké říjnové revoluci z roku 1917. Vedle takových směrů, jako je např. kubismus, futurismus, dadaismus, expresionismus vzniká v ČSR tzv. *proletářská poezie*. Inspirací pro tento literární směr se stává utopický sen o nové spravedlivé společnosti, která by byla dosažena díky revoluční proměně světa a byla by postavena na základech marxistické ideologie.

„Považujeme marxismus nejen za jediný možný a užitečný světový názor, nýbrž i za schopný ovlivnit všechny oblasti teoretické“.²⁶

Na proletářskou literaturu měla také velký vliv básnická agitační tvorba ruského básníka Vladimíra Majakovského. Jedním z hlavních rysů tohoto směru byl *kolektivismus*, který se staví proti *individualismu*. Mladí básníci tohoto období byli přesvědčení, že umění musí být kolektivní záležitostí a že se básníkem může stát každý. Básně by se měly hlasitě recitovat na veřejnosti, ve velkém kolektivu v nějakém typickém proletářském prostředí, např. v továrně. Posluchači jsou obyčejní dělníci. Dalším projevem této tvorby je *sociální angažovanost*. Básníci se tedy též účastní boje za spravedlivou společnost.

„Základním znakem nového umění je revolučnost“.²⁷

Upřednostňuje se agitační funkce umění, tzn. umění slouží jako „zbraň ve službách revoluce“. Nejvýznamnějšími osobnostmi proletářské poezie byli Jiří

²⁶ Karel Teige: *Nové umění proletářské*. In: *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 249

²⁷ Jiří Wolker: *Proletářské umění*. In: *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 221

Wolker, S.K. Neumann, Josef Hora, Jindřich Hořejší, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl. Proletářská literatura byla publikována v časopisech *Kmen*, *Červen* a *Var*.

4.2. Devětsil

Já mám sílu, ty máš sílu,

Sdružíme se v Devětsilu,

A tam ty a já a my

*Budem dělat programy*²⁸

Jiří Wolker

Pro tuto práci má klíčovou roli umělecké sdružení Devětsil. Bylo založeno v Praze 15. prosince roku 1920 skupinou levicově orientovaných avantgardních umělců a intelektuálů. V čele skupiny stali Karel Teige, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura a Adolf Hoffmeister. Hlavním teoretikem a mluvčím skupiny se stává Teige. V roce 1922 vychází její revoluční sborník *Devětsil*, v němž jsou patrné rysy příznačné pro proletářskou poezii, jako např. politická angažovanost, revolučnost, lidovost, jednoduchost formy a celková srozumitelnost, důraz na kolektivní přístup k tvorbě (neuvádí se konkrétní autoři. Všechny básně jsou podepsané jako Devětsil).

²⁸ Jiří Wolker: *Devětsil. Sršatec II*, č. 48, 12. října 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 351

5. Poetismus

5.1. Vznik poetismu

Po několika letech svého působení Devětsil objevuje nový literární směr, poetismus. Jedná se o ryze český avantgardní směr, který se nikdy nerozšířil za hranice země. Podle eseje Vítězslava Nezvala z roku 1927 poetismus vznikl „*na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umíratí - jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s Teigem po Praze, a pociťující atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světél v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky a líčidla starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné - a objevili jsme poetismus*“.²⁹

Poetismus však vznikal postupně a předcházely mu různé studie a díla, na jejichž základě se formovala umělecká a filozofická koncepce tohoto směru. Poetisté navazují na tvorbu především francouzských básníků, mezi nimiž jsou např. Apollinaire, Rimbaud, Mallarmé nebo Baudelaire. Program poetismu byl formulován hlavně Karlem Teigem a Vítězslavem Nezvalem. Roku 1924 v brněnském časopisu *Host do domu* vydává Teige první manifest poetismu, který pojmenoval jednoduše *Poetismus*, jenž se skládal ze tří článků: Nezval – *Kapka inkoustu*, Teige – *Ultrafialové obrazy čili Artificielismus* a *Manifest poetismu*. Druhý manifest poetismu uveřejnil téhož roku Nezval ve stejném časopise pod názvem *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém*.

Představitelé poetismu v jeho literárním projevu byli V. Nezval, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl, František Halas, Vladimír Holan, Adolf Hoffmeister, Vilém Závada, Karel Schulz a další.

V případě poetismu se rozhodně nejedná o výhradně literární směr, i když zpočátku vycházel hlavně z literatury. Angažoval se také ve výtvarném umění (Jindřich Štyrský, Toyen, Josef Šíma nebo také Karel Teige) a v divadle (Jindřich Honzl, Jiří Frejka, E.F. Burian, Jiří Voskovec, Jan Werich).

²⁹V. Nezval: *Návěsti o poetismu*. *ReD 1*, č. 3, prosinec 1927. In: *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 508

5.2. Definice poetismu

Karel Teige ve svém *Manifestu poetismu* pojímá tuto koncepci takto: „(...) *poetismus jakožto umění žít, poetismus jakožto funkce života a zároveň naplnění jeho smyslu, poetismus jakožto modus vivendi*“.³⁰ Cílem poetismu je podle Teiga „*udělat ze života velkolepý zábavný podnik. Excentrický karneval, harlekynádu citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop.*“ Poetismus je „*korunou života, jehož bázi je konstruktivismus*“. Jeho umění „*sympatizuje s experimenty*“, je „*ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné*“, zároveň v něm není „*ani špetky romantismu*“.³¹

Poetismus není literatura, nýbrž „*hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba beze slov*“.³² Poetismus rovněž není malířstvím, není ismem a není ani uměním. Může tedy existovat jen básnění „*optickým tvarem a řečí znaků*“³³. Podle Teiga „*spíš než filosofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky*“.³⁴ Přesto, že světovým názorem poetistů je marxismus, „*poetismus je bez filosofické orientace*“.³⁵

Podle svého původního programu se poetismus měl stát životním slohem, nikoliv dalším uměleckým směrem. Stavěl se proti uměleckému profesionalismu a proti komerčnímu umění. Umění by mělo být srozumitelné a dostupné každému. Jeho hlavním účelem musí být zábava. Na rozdíl např. od Dadaismu poetistická tvorba nemá destruktivní funkci. Naopak se snaží přinášet pozitivní emoce a staví se proti pesimismu.

Zajímavá je také koncepce V. Nezvala, kterou prezentuje ve svém manifestu *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém*. V básnické tvorbě odmítá lineárnost, racionalitu a popisnost. Namísto toho vytváří „*rychlé asociace a volné*

³⁰ K. Teige: *Manifest poetismu*. ReD 1, č.9. In *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 562

³¹ Tamtéž

³² Tamtéž. S. 558

³³ Tamtéž

³⁴ Tamtéž

³⁵ Tamtéž. S. 557

představy“, což se později stane důležitým charakteristickým rysem Nezvalovy tvorby vůbec. Na stejný způsob píše i svůj manifest poetismu:

„*RYTMUS. Síla, jež přetrhává souvislost tepu. Mezery v logickém. Není plynulosti. Je jiskření. Představy vržené a odvržené, kolibříci za určitého osvětlení. Řada signálů.*“

„*RÝM. Sbližovat vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova. Vynalézat podivuhodná přátelství*“

„*BÁSEŇ: Zázračný pták, papoušek na motocyklu. Směšný, prohnaný a zázračný. Věc jako mýdlo, perleťový muž či aeroplán*“³⁶

Podle Teiga poezie může být projevovaná jakýmkoliv jiným způsobem než pouhým psaním básní, neboť literatura již přestává být její neoddělitelnou součástí: „*Sledovali jsme postupné odpoutání se poezie od literatury a zároveň s tím pokračující zoptičtění poezie až k fúzi s malířstvím v obrazovou báseň*“³⁷

5.3. Básnická tvorba

V. Nezval byl významnou osobností poetismu ať už jako teoretik, nebo básník. Napsal pravděpodobně nejvíc poetistických děl. Jeho první básnickou sbírkou v tomto směru byla *Pantomima* z roku 1924. Tady se Nezval inspiroval Rimbaudovými *Samohláskami* („*Vynalezl jsem barvu samohlásek! – A černé, E bílé, I červené, O modré, U zelené!*“³⁸). Tvoří ji např. skladba *Abeceda*, ve které autor zaznamenává své asociace, jež v něm vyvolávají jednotlivá písmena:

„*A*

nazváno buď prostou chatrčí

Ó palmy přeneste svůj rovník nad Vltavu!

³⁶ V. Nezval: *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém. Host III*, červenec 1924. . In *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 568-569

³⁷ *Host III*, červenec 192. In: *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 585

³⁸ J.A, Rimbaud: *Alchymie slova*. In V. Nezval. *Pantomima*. Akropolis. 2004

Šnek má svůj prostý dům z něž růžky vystrčí

A člověk neví kam by složil hlavu

/.../

D

luk jenž od západu napíná se

Indián shlédl stopu na zemi

Poslední druhové zhynuli v dávném čase

A měsíc dorůstá prerie kamení“³⁹

Pantomima také obsahuje Nezvalovy manifesty, jako je např. *Papoušek na motocyklu*. Ve sbírce rovněž najdeme tvorbu jiných autorů a nejedná se pouze o básnickou tvorbu. Můžeme se tady setkat s obrazy Jindřicha Štyrského nebo Karla Teiga, či s hudební skladbou Jiřího Svobody k *Nezvalově Pantomimě*.

Nezval také hodně experimentuje s vizuální formou básní, což můžeme pozorovat ve skladbě *Srdce hracích hodin* nebo v jeho obrazové básni *Adé*. Mezi jednotlivými texty či obrazy se ve sbírce prolínají citace známých autorů, jakými jsou např. Rimbaud, Tzara, Apollinaire nebo Mallarmé.

Dalším výrazným představitelem poetismu byl Jaroslav Seifert. Jeho první poetistickým dílem se stala sbírka *Na vlnách TSF* z roku 1925. Tady bychom si mohli všimnout velmi častých exotických motivů, které jsou příznačné pro celou poetistickou tvorbu (fascinace z exotických zemí a cizích kultur). Experimentuje rovněž s textovou formou, podobně jako Nezval. Nechybí ve sbírce ani obrazové básně, jako např. *Počítadlo*, *Cirkus* nebo *Rébus*. Originální grafickou úpravu knihy vytvořil K. Teige.

Významnou osobností byl také Konstantin Biebl. Exotické motivy se v jeho poetistické tvorbě objevují nejvíce, a jsou pro něj nejspíš i dominantním tématem, neboť v té době čerpal inspiraci převážně ze zážitků ze svých cest do exotických zemí. V letech 1926-27 navštívil Cejlon, Sumatru, Borneo a Jávou, načež v roce

³⁹ V. Nezval. *Pantomima*. Akropolis. 2004

1927 vydal sbírku *Z lodí jež dováží čaj a kávu*, do níž zařadil vlastní reflexe, fejetony a básně, které psal během svého cestování. Bieblova tvorba byla hodně ovlivněna jeho strýcem Arnoštem Rážem, který byl též velkým milovníkem cestování a básníkem. V roce 1923 společně vydali básnickou sbírku *Cesta k lidem*. Po smrti strýce se Biebl vydal na exotickou cestu, která právě vedla po strýcových cestovatelských stopách.

5.4. Výtvarné umění

V poetismu se výtvarné umění muselo stát jakousi obrazovou podobou básně čili uměním „*básnit optickým tvarem*“⁴⁰. Karel Teige ve své stati prohlašuje, že „*Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň /.../ Stojíme před logickým důsledkem: fúze moderní malby s moderní poezií /.../ Tato fúze pravděpodobně vyvolá dříve či později likvidaci, třeba pozvolnou, tradičních způsobů malířských a básnických...*“⁴¹ Stále opakuje, že umění (v tradičním chápání tohoto slova) v moderním světě pozbylo své nutnosti. Nyní se umění dostává za hranice svého „rámu“ a stává se součástí běžného života. Mizí hranice mezi různými uměleckými projevy. Výrazným rysem moderní tvorby se stává syntetismus. „*Nové umění přestává být uměním. Rodí se nové oblasti a POEZIE rozšiřuje své hranice, vystupuje z břehů a spájí se s mnohotvarým moderním životem glóbu.*“⁴²

Do kruhu poetistických výtvarníků patřili Josef Šíma, František Muzika, Alois Wachsmann, Bedřich Piskač, Adolf Hoffmeister, Otakar Mrkvička, Jindřich Štyrský a Toyen nebo také Karel Teige. Součástí jejich koncepce jsou básnická imaginace, práce s volnými asociacemi, hravost, humor, ale zároveň konstruktivní kreativita⁴³. Obrazové básně se uplatňují hlavně prostřednictvím techniky koláže, což je příznačné pro velkou část avantgardních směrů tohoto období.

⁴⁰ K. Teige: *Poetismus. Host III*, červenec 192. In: *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 561

⁴¹ K. Teige: *Malířství a poezie. Disk* 1923. In: *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 494-496

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tyto rysy jsou příznačné i pro dadaismus s výjimkou konstruktivní kreativity, neboť dadaistická činnost měla výhradně destruktivní zaměření

5.5. Artificielismus

Artificielismus by mohl být zjednodušeně definován jako výtvarná linie poetismu. Byl založen českými malíři Jindřichem Štyrským a Toyen (vlastním jménem Marie Čermínová) v Paříži roku 1926. V jednom ze svých prvních článků publikovaném v časopise ReD (1927) píšou:

„Nechávaje realitu v klidu, (artificielismus) usiluje o maximum imaginativnosti... Artificielismus je ztotožněním malíře a básníka. Neguje malířství jako pouhou formovou hru a zábavu očí (bezpředmětné malířství). Neguje malířství formově historizující (surrealismus). Artificielismus má abstraktní vědomí reality. Nepopírá existenci reality, ale neoperuje s ní. Jeho zájem je soustředěn na poezii, jež vyplňuje mezery mezi reálnými formami a již realita vyzařuje.“⁴⁴

Artificielismus pracuje s nevědomými psychickými procesy. K. Teige ve svém eseji *Ultrafialové obrazy čili Artificielismus* píše, že právě ona hra barev a forem probouzí v divákovi dialog „vědomí s nevědomím, osoby se vzpomínkami.“⁴⁵ Přesto Teige klade jasnou hranici mezi artificielismem a surrealismem, neboť „nejsou to obrazy snů a halucinací. Snad podvědomě inspirovány, jsou v plném jasů vědomí realizovány“⁴⁶ a dále „není pasivním záznamem podvědomí, není hvězdopravectvím ani vykládáním snů“⁴⁷. V tomto eseji se však velmi často objevují rysy, jež jsou docela shodné či blízké v případě obou těchto směrů: „nadvědomý svět“, „současná identifikace malíře a básníka“ nebo již výše zmíněný „dialog vědomí s nevědomím“⁴⁸.

Důraz se klade na básnění barvami a liniemi: „Jsou to obrazy vzácných barevných zásvitů, infinitesimálních vibrací a nuancí, nekonečný a zázračný kaleidoskop tančících reflexů.“⁴⁹ Toyen a Štyrský „naprosto se zřikají syžetu,

⁴⁴ Jindřich Štyrský & Toyen: *Artificielismus*. ReD 1, 1927. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972.

⁴⁵ K. Teige: *Ultrafialové obrazy čili Artificielismus*. ReD 1, č. 9, 1928. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972. S. 552-556

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ K. Teige: *Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus*. Kmen 2, č. 6, 1928. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972. S. 594-600

tématu, modelu a přírody“.⁵⁰ V jejich tvorbě též mizí tradiční zobrazování prostoru a objektů. Umělci se o tom zmiňují ve svém článku o artificialismu, publikovaném v časopisu ReD: „*Artificalní obraz není vázán na realitu v podmínkách času, místa a prostoru, proto nedává asociativních představ. Realita a formy obrazu působí na sebe silou odtaživou. /.../ Artificialismus abstrahuje reálné prostory. Vzniká prostor univerzální, často nahrazený plošnými distancemi, takže formy jsou vázány distančně*“.⁵¹ V obrazech Štyrského a Toyen tohoto období můžeme sledovat naprostou absenci dynamiky či jakéhokoliv pohybu: „*Sestava obrazu /.../ je závislá na konkrétní logice artificialní malby. Je naprosto definitivní, neměnitelná a statická. Formy v obraze kryjí se s představami vzpomínek*“.⁵²

Umělecká koncepce Štyrského a Toyen již v tomto období má mnoho společných rysů se surrealismem, od nějž se však snaží maximálně distancovat. Shodám a odlišnostem těchto dvou velmi podobných směrů bude věnována následující kapitola.

5.6. Vztah československé avantgardy k surrealismu

Členové Devětsilu ve své publikační činnosti reflektují mimo poetismus i jiné evropské avantgardní směry, včetně surrealismu. Takto se snaží poukázat na svéráz poetistického hnutí, na jehož základě by bylo možné ho definovat jako samostatný a nezávislý směr. Ačkoli svou filosofickou a uměleckou koncepcí se poetisté přibližují k surrealismu nejvíc, vnímají surrealistickou činnost velmi negativně, o čemž svědčí jejich některé články a eseje z tohoto období. K. Teige ve své stati *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus* píše: „*Artificialismus (...) je především úplným protikladem surrealismu*“.⁵³

Prvním autorem, který napsal reflexi na Bretonův *Manifest surrealismu* v českém prostředí, byl Richard Weiner. Svůj článek věnovaný surrealismu zveřejnil 22. října 1924 v *Lidových novinách*: „*Jak vidět, má nadrealismus blízko*

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Jindřich Štyrský & Toyen: *Artificialismus*. *ReD* 1, 1927. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972. S. 513-115

⁵² Tamtéž.

⁵³ K. Teige: *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus*. *Kmen* 2, č. 6, 1928. In *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972. S. 594-600

k Freudovi, a pohlížíme-li naň takto, tj. jako na výzkumnou cestu za poznáním životního „mechanismu“, není ani zdaleka věcí směšnou. Psychoanalýza vedla v therapeutice k pozitivním, ba praktickým výsledkům. Je otázka, co že může dáti v estetice“. Dále pokládá otázku sdílnosti surrealistické tvorby: „Všechna otázka nadrealismu se redukuje na toto: Jaký je jeho stupeň sdílnosti? To znamená: Jakkoliv působily, jakkoliv vzrušily ony vybavující se fragmenty podvědomého, jsou v brutálním svém stavu s to sdělit se objektivně, či zůstanou pro druhého a třetího pouhou snůškou slov, působících leda hudebně vzrušujících, ba opojivých mocně (...), ale odsouzených k tomu býti chutnáno jen jako výjimka, jako cizokrajný plod, který se však nemůže státi denním chlebem?“⁵⁴

Jedním ze základních bodů, na kterém se poetisté nechtěli shodnout se surrealismem, je psychický automatismus: „Surrealismus, dav všechna práva podvědomé inspiraci a subjektivní fantazii, omezil se na pasivní zaznamenávání názorů, bouří, přílivů a odlivů podvědomých oceánů. Popřel volný akt vědomé tvorby, záměrné konstrukce a usiloval o nejvěrnější reprodukci podvědomého dění“.⁵⁵

Dále K. Teige velmi dobře vysvětluje svůj negativní postoj vůči psychickému automatismu v jednom ze svých pozdějších článků věnovaných surrealismu: „Surrealistické nepřátelství k vědomému lyrismu, k vědomé tvorbě básnické, je nejzákladnějším omylem. Snový stav není stavem tvůrčím. Nejen proto, že sen není pravým a direktním obrazem podvědomého života myšlenky; i kdyby jim byl, nebyl by jeho záznam a přepis básnickým dílem. Reprodukce snu není básní, která by nás mohla esteticky dojímat. Esteticky nás tu může dojímat jen sen sám“.

56

Poetisté vyčítají surrealistickému malířství také to, že je „formově historizující“⁵⁷, tzn. pracuje s tradiční uměleckou formou. Surrealismus podle Teiga „v literatuře i ve výtvarnictví je krajním dovršením romantismu a jako

⁵⁴ Richard Weiner: *Nadrealismus*. Lidové noviny. 22. října 1994, s.7

⁵⁵ K. Teige: *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus*. Kmen 2, č. 6, 1928. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972. S. 594-600

⁵⁶ K. Teige. *Nadrealismus a Vysoká hra*, ReD 3, 1929–1931, s. 251

⁵⁷ *Artificialismus (...) neguje malířství formově historizující (surrealismus)*“. ⁵⁷ Jindřich Štyrský & Toyen. *Artificialismus*. ReD 1, 1927. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972. S. 513

v každém romantismu technika, forma a estetika tu nepadá příliš na váhu“.⁵⁸ Artificielismus pracuje se vzpomínkou, která v uměleckých obrazech nalézá abstraktní formu: „Vzpomínka je prodloužením vjemu. Jestliže se vjemy při svém vzniku transfigurují, stávají se vzpomínky abstraktními“.⁵⁹

Přes veškerý odpor poetistů vůči surrealismu bychom našli daleko víc shodných rysů příznačných pro oba tyto směry. Dokládají to dokumenty publikované členy Devětsilu v poetistickém období. Tady by bylo vhodné (a rovněž nezbytné) znovu uvést již dříve zmíněnou v souvislosti se surrealismem citaci V. Nezvala z eseje *Kapka inkoustu*: „Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkosti pianina a andělů, dveře v sousedství oceánů. Šlo o to, odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v první den“.⁶⁰ Tato myšlenka je platná v případě poetismu i surrealismu, ačkoli Nezval ve svém poetistickém období pravděpodobně o této shodě neuvažoval. Takto o tom uvažuje Breton v jedné ze svých přednášek *Co je surrealismus?*: „Odpoutat předmět od jeho předurčenosti, dát mu nový název a podepsat jej, následkem čehož nastupují nová výběrová posouzení. Ukázat jej v takovém stavu, do jakého se občas dostane působením vnějších činitelů, jako je zemětřesení, požár nebo povodeň“.⁶¹ Jedná se o princip překonávání protikladů. Podobně o tom píše Teige ve svém manifestu *Poetismus*: „Poetismus likviduje disharmonie těla a ducha, nezná rozdíly mezi tělesným a duchovním uměním, mezi vyššími a nižšími smysly“.⁶² Důležité také je, že se tyto myšlenky v uměleckém prostředí Devětsilu rodí nezávisle na francouzském surrealistickém programu, o čemž svědčí jednak záporný vztah poetistů k surrealismu a jednak ten fakt, že první manifesty obou směrů byly vydány současně, tedy v roce 1924. Je těžké patrná inspirace tvorbou Lautréamonta. Velkou roli hraje především jeho výrok ze *Zpěvů*

⁵⁸ Tamtéž

⁵⁹ Jindřich Štyrský & Toyen: *Artificielismus*. *ReD* 1, 1927. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972. S. 513-115

⁶⁰ Vítězslav Nezval: *Kapka inkoustu*. *ReD* 1, č. 9, červen 1928. In *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972.

⁶¹ BRETON, André: *Co je surrealismus?* Brno: Joža Jícha, 1937, s. 63

⁶² K. Teige: *Manifest poetismu*. *ReD* 1, č.9. In *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 592

Maldororových: „Je krásný (...) jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole!“⁶³

Propojením nesourodých prvků se též zabývá Žoržeta Čolakova ve své studii *Český surrealismus 30. let*. Pracuje tady s pojmem **axiologický univerzalismus**, který v sobě zahrnuje společný zájem surrealismu a poetismu o „(...) integraci umění a života a identifikaci jejich systému hodnot.“⁶⁴ Sjednocení protikladů je tedy velmi zásadní myšlenka, která měla vliv na obrazotvornost obou směrů: „Univerzalismus je poetismem i surrealismem chápán jako překonání antinomického myšlení. Představa totálního sjednocení protikladů rodí koexistenci neslučitelných názorů: fascinace Marxovou ideologií a snah tvořit umění emancipované od sociální tendence, uvolnit skrytou moc podvědomí, ale zachovat racionální vztah k životu.“⁶⁵

Čolakova také upozorňuje na další společný rys, kterým je **absence ideové cílevědomosti**⁶⁶. Přesto, že oba směry se hlásí k marxistické ideologii (v čemž se mj také názorově shodují), usilují o nezávislost umění na politických ideálech. Nejlépe tuto myšlenku vystihuje Teige v manifestu *Poetismus*: „*Krása poezie je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátů. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba beze slov. Je k ní potřeba svobodného a žonglérského ducha, který nehodlá poezii aplikovat na racionelní poučky a infikovat ji ideologií.*“⁶⁷

V některých poetistických esejích, v nichž autoři reflektují surrealismus, je někdy patrná určitá neobeznámenost poetistů se zásadami surrealistického myšlení. Někdy jde o zjednodušení koncepce ve smyslu práce s imaginací. Poetisté vytýkají surrealismu to, že se ztrácí v *subjektivní fantazii*: „(...) příliš utajený v subjektivních náladách, „vnitřních tónech“, *prostý disciplíny a zákonitosti, nedá se postihnout estetickým rozbořem*“⁶⁸ nebo „*Surrealismus, dav všechna práva podvědomé*

⁶³ Comte de Lautréamont: *Souborné dílo (Zpěvy Maldororovy, Poesie, Dopisy)*, KRA, Praha 93, S. 185

⁶⁴ ČOLAKOVA, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. S. 63

⁶⁵ Tamtéž. S. 64

⁶⁶ Tamtéž. S. 65

⁶⁷ K. Teige: *Poetismus*. Host III, červenec 192. In: *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 557-558

⁶⁸ K. Teige: *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus*. Kmen 2, č. 6, 1928. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972. S. 597

*inspiraci a subjektivní fantazii (...)*⁶⁹. Breton však ve svých studiích zdůrazňuje rozdíl mezi fantazií a imaginací. Odlišnost těchto dvou zdánlivě blízkých k sobě pojmů je pro něj velmi podstatná. Fantazie je podle Bretona pouhou fikcí reality, kdežto imaginace je vnímaná jako spojení reality a podvědomí a je důležitou úlohou surrealismu.

Ve dvacátých letech ze všech členů Devětsilu měl nejpriznivější vztah k surrealismu malíř Josef Šíma, který se mj. znal osobně s mnohými francouzskými surrealisty. Jeho tvorba se nejvíc pohybovala na hranici mezi poetismem a surrealismem, přesto byla pro členy Devětsilu přijatelná: „*Jestliže abstraktnímu malířství hrozilo nebezpečství upadnout v dekorativnost, je surrealistické malířství ohroženo svody literárními. Tam, kde mnozí tomuto nebezpečství podlehli, dovede mu Šíma se zdarem čelit. Šíma totiž zůstal vždy mistrným malířem (...) neustrne při obrazech literární a ilustrativní podstaty. V surrealismu, jenž je výrazem neklidu a hluboké nejistoty duše, je Šímovo malířské umění a jeho svrchovaná kultura linie a barvy bezpečnou jistotou*“.⁷⁰ Šíma však „*hájl surrealismus jako kvintesenci poezie*“⁷¹, což dokládá Šímův autobiografický text Kaleidoskop. K surrealismu se ovšem nikdy nehlásil, neboť byl jednou z nejvýraznějších osobností francouzské skupiny Le Grand Jeu (Vysoká hra), jejímž názorům a vnímání světa Šímova tvorba nejvíce odpovídala.

5.7. Proměna názorů

Postupnou proměnu ve vztahu poetistů vůči surrealistické tvorbě lze nejlépe pozorovat v časopisech ReD a Zvěrokruh.

V roce 1930 vydává Teige zvláštní číslo časopisu ReD věnované především skupině Le Grand Jeu. Ovšem v závěru tohoto čísla publikuje článek *Nadrealismus a Vysoká hra*, v němž se mj. důkladně zabývá *Druhým manifestem surrealismu* André Bretona a tzv. „novou etapou“ surrealismu. Tady je patrné, jak Teige

⁶⁹ Tamtéž. S. 598

⁷⁰ K. Teige: *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus. Kmen 2, č. 6, 1928*. In *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda, 1972. S. 597

⁷¹ Lenka Bydžovská a Karel Srp: *Kráska bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933-1939*. Řevnice: Arbor vitae, 2016, s. 31

postupně začíná přehodnocovat své dosavadní stanovisko vůči surrealistickému hnutí: *Surrealismus dnes není přirozeně ideologicky totožný se svým prvotním programem z „epochy snů“*. Druhý manifest ukazuje, že zejména ve věci a v problému revoluce nastalo určité vyjasnění“. ⁷² Teige zde přivítal, že se Breton přihlásil k marxistickým názorům a podpořil ideu o proletářské revoluci, protože *„jen proletářská revoluce a socialistická společnost mohou zjednat předpoklady pro osvobození člověka, osvobození ducha a osvobození poezie, mohou vytvořit nový vesmír, jehož obraz nakreslil Lenin a Lautréamont“*⁷³. Povaha tohoto článku však zůstává nadále ostře kritizující. Ve Druhém manifestu surrealismu poukazuje Teige na teoreticky nejasná místa: *„Přes Bretonovo zdůrazňování souhlasu s komunismem, přes všechno dovolávání se Marxu, Engelse a Lenina, trvá v programu surrealismu i v druhém manifestu mnoho teoretické nejasnosti. Následkem toho ani nepřekvapí, zjistíme-li, že někteří příslušníci dnešního, již značně zúženého kruhu Bretonova jsou vyslovenými trockisty: sborník surrealismu vydaný r. 1929 v časopise „Variété“ (Brusel), otiskl poctu Freudovi a Trockému!“*. Následně Teige vyhrocuje Bretonův postoj ke komunismu a prohlašuje surrealisty spíše za názorově anarchistické či anarchokomunistické hnutí: *„Táž názorová nevyhraněnost, podobný teoretický zmatek, vládne i v ostatních skupinách, které se od Bretonova kruhu odštěpily. To vše zdá se nasvědčovat, že surrealisté všech odstínů jsou mentálním a povahovým základem (spíše než marxistickými) – anarchistickými komunisty, namnoze dokonce romantickými, individualistickými komunisty“*. ⁷⁴

Přetrvává zde také kritika psychického automatismu, které se Teige v tomto článku podrobně věnuje. Vyloučení vědomého prvku v surrealistické tvorbě označuje za nejzásadnější omyl: *„úloha básníka a tvůrce není a nemůže být trpná, nýbrž činná: báseň jest, chcete-li, podvědomě inspirována, ale nadvědomě konstruována“*. Mluví rovněž o základním nepochopení surrealisty psychoanalýzy a freudismu. Odvolává se na Freuda, který dokazuje, že *„takový integrální a přesný opis podvědomého myšlení není možný v žádném vědomém a*

⁷² K. Teige: *Nadrealismus a Vysoká hra*, ReD 3. 1929–1931, s. 249

⁷³ Tamtéž, s. 251

⁷⁴ Tamtéž. s. 253

polovědomém stavu, že je vyloučena precisní introspekce; není to možné ovšem ani ve snu.“⁷⁵

Na podzim roku 1930 vydává Nezval 1. číslo časopisu *Zvěrokruh*, do nějž zařadil ukázky prací francouzských surrealistů. Většinu textů také sám přeložil do češtiny. Zároveň do časopisu přidal články českých autorů o surrealismu, např. kritická esej Teiga *Surrealismus v malířství*. Již v úvodu tohoto čísla se od surrealismu výslovně distancoval: „Konečně „Zvěrokruh“ není revui surrealistickou a neztotožňuje psychu s uměním, rozlišuje kvalitativně psychické projevy a vidí velké schodiště mezi uměním a neuměním“.⁷⁶ Ovšem druhé číslo časopisu, které bylo vydáno v prosinci téhož roku, Nezval věnoval především surrealismu. Tady poukázal na shody surrealismu a poetismu, jejich analogické osudy, podobné politické zaměření, že i surrealismus podobně „jako hnutí poetistické se ztotožňuje (...) s politickým programem komunistické strany a třetí internacionály“. Dále také připomněl, že obě tato hnutí přicházejí „do konfliktu s proletkulturními stanovisky a názory na poesii, do konfliktu, jenž pramení z nedostatečné schopnosti několika vůdčích osobností, kteří nemají dosti dialektického ducha, aby si přestavili bod, v němž se sjednocují protiklady“. „Je-li tak mnoho obdob mezi surrealismem a poetismem, věnuji tentokrát takřka všecko místo tomu surréalismu“⁷⁷.

⁷⁵ Tamtéž. s. 250

⁷⁶ V. Nezval: *Zvěrokruh. Měsíčník soudobého umění*, č. 1. 1930, s. 1

⁷⁷ V. Nezval: *Zvěrokruh. Měsíčník soudobého umění*, č. 2. 1930, s. 49

6. Zrození surrealismu v ČSR

6.1. Osudové *náhodné setkání* Nezvala a Bretona v Paříži

V roce 1933 navštívil Vítězslav Nezval poprvé v životě společně s režisérem Jindřichem Honzlem Paříž. Tady se potkal s mnohými českými i francouzskými umělci. Nejdůležitější a nejvýznamnější však bylo setkání s André Bretonem, které následně popsal jako ono *náhodné setkání* surrealistů, podobné tomu, jak ho popisuje Breton ve svém autobiografickém díle *Nadja*. Svůj zážitek vyjádřil básní *Place Blanche*, nazvanou tak podle místa setkání:

„Je několik lidí na světě

Několik lidí jejichž myšlenka se navázala

I když o sobě nevědí tentýž rytmus vede jejich krok

Bez dorozumívání skládají jednu a tutéž báseň

(...)

Navštívme André Bretona

Řekl jsem jednomu příteli den před odjezdem

Navštívme ho neboť je to ten

Jehož myšlenky odpovídají všem našim

Nepředpojatým činům

(...)

André Bretone

Je to jako scéna z *Nadji*

Či jste si dal se mnou schůzku

Při zavřených očích jak tomu bylo za éry

Roberta Desnose?⁷⁸

Právě toto setkání Vítězslava Nezvala a André Bretona se stává rozhodujícím pro osud a následný vývoj uměleckého sdružení Devětsil, jeho názorů, tvorby, teoretické a politické činnosti. Zároveň podpořilo šíření surrealismu na mezinárodní úrovni za účasti místních autorů, o niž Breton v té době usiloval. Na druhou stranu pro Nezvala to byla dobrá příležitost pro oživení skupiny Devětsil, která se již v té době pomalu blížila ke svému zániku.

6.2. Československý surrealismus - „žebro z těla poetismu“.

„Český surrealismus je prvním pohledem nové tváře české poesie, znamením, že vstupujeme na novou etapu cesty a do nových básnických dobrodružství, že jaro poetismu se dovršuje a proměňuje se v surrealismus, že jsme tu o krok blíže k životu objektivní i subjektivní, zevní i vnitřní, sociologické i psychologické reality“

K. Teige. *Deset let surrealismu*

21. března 1934 založil Nezval Skupinu surrealistů v ČSR, jejímiž členy se stali především výrazné osobnosti Devětsilu, jakými byli např. Jindřich Honzl, Karel Teige, Konstantin Biebl, Jindřich Štyrský a Toyen, Jaroslav Ježek. Připojili se ke skupině také sochař Vincenc Makovský a příznivec psychoanalýzy Bohuslav Brouk, kteří měli rovněž důležitý přínos pro československý surrealismus.

Po založení skupiny Teige v časopise Doba, který se stal jakousi platformou surrealistické činnosti v ČSR, označil československý surrealismus za pokročilejší fázi poetismu: „Československý surrealismus je „žebro z těla poetismu“, je novou a samostatnou kapitolou a dnešní etapou vývoje poetismu, a jako skupina je patrně jakýmsi novotvarem Devětsilu“⁷⁹. 28. května roku 1934 se konala přednáška Karla

⁷⁸ V. Nezval: *Pozůstalé básně*, Dílo, sv. 37, ed. Milan Blahynka, Československý spisovatel, Praha 1990, s. 280-283

⁷⁹ K. Teige: *Surrealisté v Československu*. *Doba 1, 1934-1935*, č.6. 1934, s. 94-95

Teiga *Deset let surrealismu*, ve které uvedl důvody připojení se české avantgardy k surrealismu. Podrobně rozebral historický vývoj obou hnutí, ukázal poetismus a francouzský surrealismus jako hnutí vrstevnická⁸⁰, avšak připomněl, že česká avantgarda měla časový předstih, neboť první manifesty poetismu byly vydány na jaře 1924. kdežto První manifest surrealismu Breton publikoval v říjnu téhož roku. Zdůraznil také to, že surrealismus ve svých počátcích byl spíše apolitickým hnutím, kdežto poetisté byli již ze začátku levicově orientovaní a jejich světovým názorem byl marxismus. „*Jakkoliv se surrealismus bral jiným vývojem k cílům, které byly rovněž úběžníkem perspektivy poetismu, bylo možno pozorovati postupně sbližování surrealistického pojetí lyrismu s koncepcí poetismu; surrealismus, ještě včera, byl mezi všemi skupinami umělecké avantgardy mezinárodní nejbližší příbuzným hnutím českému poetismu: dnes se cesty obou hnutí sloučily*“. Teige však zdůrazňuje, že stojí za úsudky, které ve svých dřívějších člancích o surrealismu formuloval. „*Námítky, které tam byly vysloveny, týkaly se ovšem tehdejší etapy surrealismu a zakládaly se na zorném úhlu tehdejšího stavu poetismu*“⁸¹. Dává větší význam Druhému manifestu surrealismu: „*V této epoše není surrealismus už ideologicky totožný se svým prvotním programem (...) zejména ve věci otázky revoluce. (...) je výrazem aktivní bojovné vůle surrealistů, vůle spolubojovníků za nejvyšší věci lidstva*“.⁸² Teige také zdůrazňuje společné cíle surrealismu i poetismu, ke kterým však obě hnutí v minulosti šli odlišnými cestami. Jako hlavní cíl definuje proletářskou revoluci: „*Postup vývoje (...) přivedl surrealisty k jasnému pochopení, že „osvobození ducha“, jež jest výslovným cílem surrealismu, má za první podmínku „osvobození člověka“, které může být vybojováno jen proletářskou revolucí*“.⁸³ V této přednášce se potom Teige věnuje především politickým otázkám týkajícím se marxismu, proletářské revoluce a role umění v tomto směru.

⁸⁰ „*Poetismus a surrealismus jsou tedy vrstevnická hnutí, až na to, že počátky poetismu, které ostatně můžeme klásti už do roku 1922, jenž je rokem almanachu Devětsil a Nezvalova Podivuhodného kouzelníka, jsou tedy poněkud ranějšího data*“ K. Teige. *Deset let surrealismu. Surrealismus v diskusi*. Knihovna levé fronty 1934

⁸¹ Tamtéž. S. 10

⁸² Tamtéž. S. 20

⁸³ Tamtéž. S. 17-18

6.3. Surrealismus mezinárodním hnutím

Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, surrealistická skupina ČSR se stává součástí Bretonova záměru šíření surrealismu v intelektuálních a uměleckých kruzích po celém světě a takto z něj učinit mezinárodní hnutí. Mimo Francii a ČR rovněž vznikly surrealistické skupiny např. v Jugoslávii či Belgii. Podobnou odezvu měl surrealismus v Anglii, Americe, Španělsku a také v některých skandinávských zemích.

Na jaře roku 1935 během návštěvy francouzských surrealistů v Praze vznikla myšlenka vydávat *Mezinárodní bulletin surrealismu*. První česko-francouzské číslo bylo vydáno hned v dubnu téhož roku. Bulletin rovněž připomíná pole působnosti surrealismu ve světě: „*Naše aktivita, rozvíjená v Paříži, v Bělehradě, v Bruselu, v Kodani, v Praze, ve Stockholmu, v Barceloně, v Curychu, v Londýně, v New Yorku, na Kanárských ostrovech, v Tokiu, je dostatečnou zárukou, že se stal surrealismus v nejkonkrétnějším slova smyslu internacionálním*“.⁸⁴

6.4. Štyrského Sny

Svébytnost českého surrealismu v malířství lze přehledně sledovat na příkladě vývoje struktury obrazu ve tvorbě Jindřicha Štyrského. Již v roce 1925 začíná zaznamenávat své sny. Pozoruhodné na tom je, že přes veškerý svůj odpor vůči surrealismu v tomto období jeho záznamy, ať už v písemné nebo kresebné podobě, se nejvíce shodují se surrealistickým přístupem, jenž tkví nejen v pouhém zaznamenávání snů, nýbrž i v jeho následné interpretaci a zpracování snového materiálu. Rovněž se shoduje i materiál Štyrského snů, který je v základu tvořen především vzpomínkami z dětství, které na jeho osobnost měli vliv, nebo také událostmi z každodenního, popř. intimního života. Způsob realizace snového materiálu se též podobá tomu, jak ho realizují surrealističtí malíři: oniricky inspirované obrazy se téměř neliší od obrazů vytvořených prostřednictvím bdělé

⁸⁴ *Mezinárodní bulletin surrealismu.*, č. 1. 1935, s. 2

imaginace. „Z toho zároveň vyplývá, že snový materiál prochází v surrealistických dílech více nebo méně vědomou redakcí, procesem výběru, zhuštěním snového děje do jedné statické scény nebo objektu a v neposlední řadě i estetickými retušemi, danými do značné míry ustálenými výrazovými prostředky a stylovými znaky jednotlivých autorů“⁸⁵.

Zajímavý je také Štyrského specifický přístup při práci se snovým materiálem. Nešlo mu totiž o pouhé kopírování hotových představ ze snů. Jedná se o vědomé zpracování nevědomého impulsu, které je v silné opozici proti psychickému automatismu, z čehož by se dalo usoudit, že stále přetrvává vliv předcházejícího artificialismu. V jeho obrazech téměř nikdy nenajdeme celistvé scény s postavami zařazenými do nějakého konkrétního fyzického prostoru a zároveň i příběhu, jak můžeme sledovat např. ve tvorbě Salvadora Dalího, což by mohlo s největší pravděpodobností být ovlivněno Štyrského původními názory na zobrazení prostoru a perspektivy v moderním malířství. „Štyrského vztah ke snům není totiž iluzivní, ale selektivní a analytický. Z celého snu (...) si Štyrský vybírá jen jeho uzlový bod, příznačný detail, nejčastěji symbolický objekt (...), v němž je koncentrován hlavní obsah i atmosféra snu“.⁸⁶

V díle Štyrského můžeme sledovat dominanci dvou motivů, kterými je zvláštní spojení erotiky a smrti. Protože surrealismus vychází z psychoanalýzy, nesmíme tady opomenout Freuda, jenž definoval umění mj. „jako schopnost znovu nalézt ztracené dětství a zároveň jako návrat k principu slasti, který v dětství výrazně dominuje nad principem reality...“.⁸⁷ Dominantním tématem Štyrského tvorby se proto stává vzpomínka na jeho zesnulou nevlastní sestru Marii. Trauma z její předčasné smrti výrazně ovlivnila Štyrského dospívání a následující intimní život, neboť zemřela v době, kdy mu bylo šest let, což se považuje za nejvíc erotické infantilní období, a právě tehdy se vytvořila jeho silná citová a erotická vazba na sestru. Stala se pro Štyrského jakýmsi preludem⁸⁸, kterého ve svých textech jmenoval Emilií. „Nevím, či to byl stín. Nazval jsem ho Emilií. Jsme spolu pevně přikováni nerozlučně, ale jsme k sobě obráceni zády“. Představa sestry-

⁸⁵ F. Šmejkal: *Klíč snů*. In: J. Štyrský: *Sny*. Odeon. 1970. s. 112

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž. s. 113

⁸⁸ „Tak jsem si mimoděk vytvořil svůj PŘELUD, svůj OBJEKT-FANTOM, na nějž jsem fixován a jemuž věnuji tuto svou práci“. J. Štyrský *Sny*. Odeon, 1970. s. 9

přeludu ho neustále doprovází ve všech snách nebo se prolíná do všech jeho pozdějších milostných vztahů: „*Stal jsem se obětí prolínání. Díval-li jsem se na Kláru, viděl jsem ji vždy v obrysech Emilie s malou patičkou*“.⁸⁹ Proto nejvíce pozornosti v surrealistické tvorbě Štyrského zaujímá právě Emilie, jíž věnoval roku 1933 text *Emilie přichází ke mně ve snu* doprovázený deseti fotomontážemi.

Najdeme zde rovněž téma zvláštního vztahu Štyrského ke svému otci, které je mj vyvolané skrytým soupeřením o nevlastní sestru: „*Chodil jsem k ní tajně a v noci. Ležice si v objetí, nohy v sebe spleteny, vysnili jsme si dlouhou setrvačností onen stav zemdlení, do něhož upadají všichni, kdož se pohybují na ostří hanby. Jedné noci zaslechli jsme tiché kroky. Sestra mi pokynula, abych se ukryl za lenošku. Vstoupil otec, opatrně zavřel za dveře pokoje a beze slova si lehl k sestře. Konečně jsem tedy uzřel, jak se dělá láska*“.⁹⁰ Projevuje se zde oidipovský model vztahu, který se však posouvá novým směrem, poněvadž matku zde nahrazuje nevlastní sestra.

Spojením erotiky a smrti ve Štyrského tvorbě se zabývá František Šmejkal ve svém článku *Mezi Erótem Thanatem* na základě jeho textů, obrazů a životopisu. Ačkoliv téma erotismu a libida byla již od začátku surrealistických experimentů jedním z ústředních motivů, v dílech Štyrského vidíme daleko radikálnější a svobodnější poměr k sexu než poměr mnohých surrealistů, zvláště Bretonův. Veškerá tato jeho činnost směřovala k „*narušení pokrytecké morálky, k transgresi sexuálních tabu, k osvobození potlačených instinktů*“⁹¹, přestože se jí začal věnovat již uprostřed svého artificiového období, tedy dlouho před vznikem Surrealistické skupiny v ČSR. Úzké spojení erotismu a smrti ve Štyrského tvorbě bylo tedy vyvoláno traumatizujícím zážitkem z úmrtí sestry Marie, který posléze determinoval povahu jeho sexuality. Sestřina smrt v něm zanechala vědomí pomíjivosti lidského života a vědomí nicoty, která Štyrského neustále přitahovala: „*Smrt denně hlodá na tom, čemu říkáme život, a život neustále pohlcuje naši touhu po nicotě*“⁹². Tato fascinace smrtí vysvětluje Štyrského morbidní zálibu v předmětech erotické scény v konfrontaci s funerálními předměty, což je nejlépe

⁸⁹ J. Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Torst. 2001. s. 3

⁹⁰ Tamtéž. s. 7

⁹¹ F. Šmejkal: *Mezi Erótem a Thanatem*. In: *Výtvarné umění*, č. 6. 1991. s. 65

⁹² J. Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Torst. 2001. s. 4

vidět např. ve fotomontáži, kde je zobrazena kolektivní soulož nad otevřenou rakví nebo fotografie polonahé ženy a kostry.

V předmluvě ke své knize sny poeticky popisuje sestřinu agónii, z čehož je patrné, že se mu časem proměnila v erotický zážitek: „*Na dně mých vzpomínek na sestru leží jistě vzpomínka na její smrt. Její bosé nohy, napnuté křečí, chystající se cestovat do podsvětí. Připínala nohám ostruhy. Tyto nedůvěřivé, vysoké a zrádné nohy s kotníky Beardseyových žen s vyciselovaným masem lýtek*“

Dalším důležitým motivem je hledání „ztraceného ráje dětství“, který je zároveň projevem nenaplněné touhy po sestře. František Šmejkal toto téma ve interpretuje pomocí psychoanalýzy, poněvadž instinkt smrti se projevuje právě v touze po návratu do prenatalního stavu. „*Pak se opět ocitáme u základní polarity Štyrského tvorby, mezi Erótem a Thanatem, kteří si v jeho dílech v dialektické hře protikladů neustále vyměňují svá místa*“⁹³. Jedinou cestou ke svému dětství se pro Štyrského staly sny. Najdeme tady nejčastěji se opakující motiv zahrady v Čermné, kde Štyrský vyrůstal, která pro něj byla symbolem onoho „ztraceného ráje“ a ve které se opět zpřítomňuje obraz Emilie.

„*Je mi 8-10 let a hraji si s Emilií s panenkami na zahradě v Čermné (...). Kolem zahrady stavěli dělníci plot (...). Mám plné kapsy všelijakých střepů z hrnečků, talířů (...). Házíme je do těch jam, ačkoli mi jich je líto, tvrdím však Emilii, že je to nutné, aby plot byl pevný (...). Potom usedáme u jedné jámy, do které jsme hodili všechny rozbité panenky, a v té jámě se z ničeho nic octne kůl, chvílemi v ní tančí jako palička v hmoždíři a chvílemi se pohybuje těžce nahoru a dolů jako stoupa. Tento důležitý sen zaznamenávám pro živý pocit, který mi zůstal při probuzení, že souložím jako dítě*“.⁹⁴

Střepy, úlomky nebo části panenek mají podle Šmejkala význam nejcennějšího pro dítě pokladu, který Štyrský v tomto snu obětuje na stavbu plotu. Účelem tohoto plotu je izolace od vnějšího světa, kde na něj zírají *Všudypřítomné oči*, sledující se zjevným nepřátelstvím jeho dětské erotické hry. Důležitou postavou zůstává pomyslná Emilie, resp. Marie, se kterou se chce uzavřít ve své vysněné zahradě rozkoši. Projevuje se tady princip slati, jenž dominuje nad realitou.

⁹³ F. Šmejkal: *Mezi Erótem a Thanatem*. In *Výtvarné umění*, č. 6. 1991. s. 67

⁹⁴ J. Štyrský: *Sny*. Odeon, 1970. s. 23

Zároveň je to návrat do bezpečí, do izolovaného od vnějšího světa prostoru, jenž je zároveň prostorem prenatalního života.

Ze všeho výše zmíněného lze usoudit, že český surrealismus ztrácí svou původní hravost a experimentální povahu. Můžeme zde spatřit zcela uvědomělou a cílevědomou práci s mentálními obrazy, které se dosti často projevují jako otevřená pornografie. Depresivnost a temnost se stává nedělitelnou součástí surrealistické tvorby v ČS, neboť příklad Štyrského, jako průkopníka českého surrealismu v malířství, se stává velkou inspirací pro další generace umělců. Děsivost a temnost je rovněž vyvolána tím, že čeští surrealisté prohlásil za svého předchůdce K.H. Máchu, na jehož tvorbu navazovali.

6.5. Surrealistická poezie Nezvala.

Dalším zajímavým příkladem českého surrealismu, který rovněž navazuje na předchozí kapitolu, je psaná tvorba Vítězslava Nezvala, jenž byl přední osobností surrealistické skupiny v ČSR a také jejím zakladatelem. Podobně jako ve svém poetistickém díle Nezval nadále prohlubuje myšlenku o odpoutání všedních předmětů od jejich tradiční funkce a snahu zrušit jejich konvenční úlohu. Žoržeta Čolakova tento jev definuje jako *hmotnou ontologii*, která přímo navazuje na poetistický základ českého surrealismu. Člověk, žijící v reálném světě, kde každodenní rutina pohlcuje poetické vnímání všedních objektů. Nezval však ve svém díle usiluje o to naučit se vnímat současně reálný svět jako kouzlo všedního bytí a snu. „*Věci jakoby žijí ve dvou rovinách – reálné a ireálné*“.⁹⁵ V tomto ohledu je velmi pozoruhodná Nezvalova básnická sbírka *Absolutní hrobař*, ve které tyto všední věci nabývají nového významu v souladu s psychoanalýzou. Téměř ve všech básních tohoto cyklu se objevují předměty s dlouhou formou symbolizující mužský pohlavní organ a vedoucí úlohu sexuálního pudu či objekty připomínající svým tvarem ženský klín:

„*Veliký plechový pesar obemknutého*

⁹⁵ ČOLAKOVA, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. S. 95

Otvoru

Hrdlovitě se zužujícího

A zakončeného na dně

*Mléčným škrálopem*⁹⁶

Surrealistická báseň ve většině případů postrádá lyrický subjekt, což nepochybně směřuje k onomu splynutí protikladů vnějšího a vnitřního, subjektivního a objektivního atd. Jde také o Nezvalův záměr, který nastínil jako jeden z cílů Sur. skupiny v ČSR, poznávání poznávajícího, tedy o poznávání reálna skrze subjektivitu.

Pro tuto práci však hraje mnohem podstatnější roli jedno zcela neznámé dílo, které se stalo pro Český surrealismus rozhodujícím pro jeho budoucí zaměření a definovalo jeho následný vývoj a kterému bude věnovaná další kapitola.

6.6. Vítězslav Nezval: *Sexuální nocturno*

V roce 1931 vydává knihu *Sexuální nocturno*, které by se dalo považovat za presurrealistické dílo. Kniha je doprovázena ilustracemi J. Štyrského, jenž spolupracoval dříve s Nezvaalem např. na *Pantomimě* (1924) a společně s Toyen navrhli mnoho obálek pro Nezvalovy knihy nebo časopisy. Ilustrace navazují na literární předlohu *Sexuálního nocturna*, které podle Nezvala podávalo „*zhuštěnou zkratku zapomenutých situací, zrodivších se z někdejšího jinošského smyslného somnabulismu*“,⁹⁷ a také z části neslo autobiografické rysy. Kniha totiž pojednává o dospívání mladého jinocha a jeho první sexuální zkušenost v prostředí neznámého města T., kterým je Třebíč, kde dospívající Nezval procházel pravděpodobně nejdůležitějším obdobím svého života, protože tady se rozhodl pro svou básnickou dráhu.

⁹⁶ Tamtéž. s. 100

⁹⁷ V. Nezval: Předmluva k dosavadnímu dílu (1937), In: Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941. Dílo XXV, Praha, Československý spisovatel, 1966. s. 280

Důležitým rysem této knihy jsou pornografické prvky, které se později projeví jako specifikum českého surrealismu a jsou patrné jak v Nezvalově textu, tak i ve Štyrského ilustracích. Přehnaná vulgarita velmi často svědčí o snaze českých umělců jít do největšího extrému. Pokud ve francouzském surrealismu vidíme prvky erotiky, není tolik otevřená a přímočará. Většinou je zamaskovaná a nahrazena psychoanalytickými symboly, přičemž není autorovým záměrem, nýbrž se nejčastěji jedná o psychický automatismus. Zde uvádím jako příklad jednu z pasáží *Sexuálního nocturna*:

„Říkal jsem si stále v duchu: mrdat. Tak jsem se bloumal po pěšinkách, maje stále erekci. Má veškerá vášeň se upínala ke dvěma slovům. Ke slovu mrdat a ke slovu bordel. Smyslnost mne vedla jako náměsíčníka přes náměstí, kde se potulovaly dvě tři fabričky“.⁹⁸

Náleží k tomu i necenzurované přesné zobrazení pohlavních orgánů, aktů masturbace či pohlavních styků v ilustracích Štyrského. O této otevřenosti však napovídá Nezval už v podtitulu knihy *Sexuální nocturno. Příběh demaskované iluze*.

Tímto dílem Nezval dokazuje, že podobné vulgarismy jako „mrdat“ či „kunda“ mohou nabýt zcela jiných, poetických významů. Tady by bylo vhodné opět odkázat na předchůdce českého surrealismu K.H. Máchu. Inspirací se pro surrealisty stala nikoliv jeho slavná skladba *Máj*, nýbrž jeho zcela neznámé intimní deníky, pro které jsou rovněž příznačné vulgarity, nezamaskovaná otevřenost v popisech pohlavního styku, pornografie atd. Nesmíme tu však opomenout skutečnost, že na rozdíl od *Sexuálního nocturna* tyto deníky nebyly autorem původně určeny ke zveřejnění, jednalo se pouze o intimní zápisky. Nicméně, jak píše Karel Srp ve svém doslovu k *Sexuálnímu nocturnu*, že popis erotického zážitku není ničím jiným než povrchovým vnadidlem, neboť ve svém nevysloveném plánu postihuje iniciaci Nezvala jakožto básníka a jak podotýkal Štyrský v *Edici 69*: „Ti, kdož milují básníka Vítězslava Nezvala, budou okouzleni a vzrušeni vyvoláním tohoto nezapomenutelného snu, jehož milostná hrůza činí z dítěte milence a současně básníka“.⁹⁹

⁹⁸ V. Nezval: *Sexuální nocturno*. Torst, 1931. s. 28

⁹⁹ J. Štyrský: *Edice 69*, In: J. Štyrský: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha, Thyrsus 1996, s. 88

7. Závěr

Cílem této práce bylo ukázat postupnou proměnu poetismu v český surrealismus na základě teoretických nebo uměleckých textů představitelů těchto hnutí. Při porovnávání vývoje surrealismu ve Francii a v Československu jsme se snažili najít vysvětlení jeho svébytnosti.

Na začátku práce jsme nastínili společenskou náladu v období mezi světovými válkami, která se stala podnětem pro vznik avantgardních uměleckých hnutí. Důležitou úlohou pro vývoj surrealismu mělo hnutí DADA, které mu předcházelo. Na základě odborné literatury, teoretických či uměleckých textů jsme ukázali jeho zrod a vývoj, a také obecnou charakteristiku nebo osobnosti, které v něm hráli klíčovou roli. Dále jsme sledovali roztržku André Bretona a jeho přátel s dadaisty, začátky jejich surrealistických experimentů a následné založení surrealistické skupiny. Důraz byl kladen primárně na teoretickou práci Bretona, ale také byla věnována pozornost některým uměleckým dílům. Součástí práce se stalo rovněž téma psychoanalýzy Sigmunda Freuda, která ovšem byla uvedena jen v konfrontaci se surrealismem.

Další část práce se věnuje avantgardě v Československu. Představili jsme si proletářskou poezii, která posléze vyústila v umělecké sdružení Devětsil, jehož hlavním programem se stal poetismus. V průběhu práce jsme zjistili, že poetismus hrál pro český surrealismus stejnou klíčovou jako DADA ve Francii. Připravil totiž pro surrealismus pevné základy, které ovšem zároveň ovlivnili postoj jeho zdejších představitelů. Prostřednictvím teoretických textů se nám podařilo najít definici poetismu a jeho charakteristiku. Dále byl ukázán počáteční záporný vztah československé avantgardy vůči surrealismu, shody a neshody obou směrů a postupné proměny v jejich vnímání, které vedly až k setkání Vítězslava Nezvala se surrealisty v Paříži a založení Skupiny surrealistů v ČSR.

Dále jsme se pokusili ukázat svébytnost českého surrealismu na základě umělecké činnosti dvou předních československých surrealistů Vítězslava Nezvala a Jindřicha Štyrského. Bylo zjištěno, že pro český surrealismus jsou velmi příznačné rysy jako např. temnost, melancholie, depresivnost, které dosti přičí původní snaze Devětsilu o tvorbu vyvolávající hlavně pozitivní emoce. Ukázalo se, že se čeští surrealisté inspirovali tvorbou Karla Hynka Máchy, kterého prohlásili za

svého předchůdce. Ovlivnil rovněž přílišnou otevřenost v popisech pohlavního styku (Máchovy intimní deníky), který se stal zároveň účelem surrealistické tvorby, neboť navazovali na Freudovu psychoanalýzu a usilovali o osvobození sexuality. V obrazech Štyrského se propojují témata erotiky a smrti, které se nejčastěji projevují jako pornografické scény v konfrontaci s funerálními objekty. Důležitým rysem českého surrealismu je vědomé zpracování nevědomého impulsu, které zde stále přetrvává jako ohlas poetismu a kterého se čeští umělci nechtějí vzdát.

Seznam použité literatury

TZARA, Tristan, LORENC, Zdeněk a Michal BAUER, ed. *Daroval jsem svou duši bílému kameni*. Praha: Concordia, 2007. ISBN 978-80-85997-39-2.

Tzara, Tristan: *Paměť člověka*. překlad Z.Lorenc, Odeon, Praha 1966.

Richard Huelsenbeck: *Prohlášení přednesené v Kabaretu Votaire*. In: *Světová literatura*. 1966

NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994. ISBN 80-85619-63-6

CEBALLOSOVÁ, Sylva: *Dadaisté na jevišti (Dadaismus a jeho divadelní podoby)*. In: *Theatralia*. Brno: Masarykova univerzita, 2003. ISBN 80-210-2986-2

ČOLAKOVA, Žoržeta: *Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-629-5

BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Přeložil Jiří PECHAR, přeložil Dagmar STEINOVÁ. Praha: Herrmann, 2005. ISBN 80-239-5789-9.

Vítězslav Nezval: *Kapka inkoustu. ReD 1*, č. 9, červen 1928. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972.

Karel Teige: *Nové umění proletářské*. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971.

Jiří Wolker: *Proletářské umění*. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971.

Jiří Wolker: *Devětsil. Sršatec II*, č. 48, 12. října 1922. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971.

V. Nezval: *Návěsti o poetismu. ReD 1*, č. 3, prosinec 1927. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971.

K. Teige: *Manifest poetismu. ReD 1*, č.9. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971.

V. Nezval: *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém. Host III*, červenec 1924. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971.

V. Nezval. *Pantomima*. Akropolis. 2004. ISBN 80-7304-050-6

K. Teige: *Poetismus. Host III*, červenec 192. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 561

K. Teige: *Malířství a poezie. Disk 1923*. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá: 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971. S. 494-496

Jindřich Štyrský & Toyen. *Artificielismus. ReD 1*, 1927. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972.

K. Teige: *Ultrafialové obrazy čili Artificielismus. ReD 1*, č. 9, 1928. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972.

K. Teige: *Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus. Kmen 2*, č. 6, 1928. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972.

Richard Weiner: *Nadrealismus. Lidové noviny*. 22. října 1994

K. Teige. *Nadrealismus a Vysoká hra, ReD 3*, 1929–1931

Vítězslav Nezval. *Kapka inkoustu. ReD 1*, č. 9, červen 1928. In *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972

BRETON, André. *Co je surrealismus?* Brno: Joža Jícha, 1937

Comte de Lautréamont: *Souborné dílo (Zpěvy Maldororovy, Poesie, Dopisy)*. KRA, Praha 93.

Lenka Bydžovská a Karel Srp: *Kráska bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933-1939*. Řevnice: Arbor vitae, 2016. ISBN 978-80-7467-098-5.

K. Teige: *Nadrealismus a Vysoká hra, ReD 3*. 1929–1931

V. Nezval: *Zvěrokruh. Měsíčník soudobého umění*, č. 1. 1930

V. Nezval: *Zvěrokruh. Měsíčník soudobého umění*, č. 2. 1930

NEZVAL, Vítězslav, BLAHYNKA, Milan a Kateřina BLAHYNKOVÁ, ed. *Pozůstalé básně: Melancholičtí upíři, Jitro, Řikadla, Štyrský a Toyen, Pražská domovní znamení a další verše*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

K. Teige: *Surrealisté v Československu. Doba 1, 1934-1935, č.6*. 1934.

K. Teige. *Deset let surrealismu. Surrealismus v diskusi*. Knihovna levé fronty 1934

Zvěrokruh 1: Zvěrokruh 2 ; Surrealismus v ČSR ; Mezinárodní bulletin surrealismu ; Surrealismus. Reprint původního vyd. Přeložil Josef FULKA. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-219-X.

F. Šmejkal: *Klíč snů*. In: J. Štyrský: *Sny*. Odeon. 1970.

J. Štyrský: *Sny*. Odeon, 1970.

J. Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Torst. 2001. ISBN 80-7215-146-0.

F. Šmejkal: *Mezi Erótem a Thanatem*. In: *Výtvarné umění*, č. 6. 1991.

V. Nezval: *Předmluva k dosavadnímu dílu (1937)*, In: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. Dílo XXV, Praha, Československý spisovatel, 1966.

V. Nezval: *Sexuální nocturno*. Torst, 1931.

J. Štyrský: *Edice 69*, In: J. Štyrský: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha, Thyrsus 1996.