

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze



DIPLOMOVÁ PRÁCE

2010

Alžběta Plívová

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Alžběta Plívová

GENDER V SURREALISMU

Surrealistická období v tvorbě Jindřicha Štyrského a Vítězslava
Nezvala – pokus o srovnání přístupů

GENDER IN SURREALISM

Surreal periods in the literary production of Jindrich Styrsky and
Viteslav Nezval – comparative approach

Praha 2010

vedoucí práce: PhDr. Libuše Heczková, Ph.D.

Děkuji PhDr. Libuši Heczkové, Ph.D., za veškeré podněty, které mi poskytla a které významně usměřňovaly tuto práci po celou dobu jejího vzniku. Děkuji také Dr. Nanneke Redclift za prvotní inspiraci, jež mi dovolila alespoň okrajově propojit zájem o literaturu s interdisciplinárními obory sociálními.

Upřímně děkuji Janě Plívové a celé rodině za jejich bezvýhradnou podporu během studia.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně
a výhradně s použitím citovaných pramenů a citované literatury.

V Praze dne

podpis

ANOTACE

Předmětem práce je zkoumání povahy ženského genderu v díle Jindřicha Štyrského. Soustředíme se při tom na období surrealismu, které bylo významné pro exponování sexuality pod vlivem psychoanalýzy i pro vyhrcožený důraz na tělo, který byl z části důsledkem zkušenosti první světové války. Názorové proudy vyjadřující se k dané umělecké etapě oscilují mezi její definicí jako misogynní (např. Simone de Beauvoir, Xaviere Gauthier) a naopak pro-femininní (např. Rosalinde Krauss, Maryse Lafitte, Katharine Conley). Cílem naší práce je pak pokusit se situovat Štyrského dílo do tohoto kontextu, zachytit strategie, které pro práci s motivem ženy volí, a zároveň odkrýt i jeho vztah k teoretickým principům stanoveným francouzskou avantgardou. Pro ucelenější obraz dané problematiky volíme dvě metody. První je analýzou fenoménů duplicity, fragmentarizace a pornografie a je uskutečňována izolovaně ve Štyrského práci. Druhá metoda je konfrontační a vztahuje autora k dalšímu významnému českému surrealistovi, Vítězslavu Nezvalovi, pro jehož dílo bylo ženské téma také dominantní. Obě roviny zasazujeme v úvodu ještě do sociálně-kulturního prostředí jak české společnosti, tak francouzského surrealismu.

Klíčová slova

Surrealismus

Jindřich Štyrský

Vítězslav Nezval

Gender

Avantgarda

ANNOTATION

The subject of our thesis is an examination of the nature of female gender in the artistic production of Jindrich Styrsky. We focus on the period of surrealism in which, due to the theories of psychoanalysis, the phenomenon of sexuality was accentuated and which also brought about an exaggerated emphasis on human body as a result of the experience of the World War I. As there occurs a battle of wills between those literary theorists who denote this period as misogynist (e. g. Simone de Beauvoir, Xaviere Gauthier) and those who consider it the first step in the pro-feminist discourse (e. g. Rosalinde Krauss, Maryse Lafitte, Katharine Conley) we approach to set the work of Styrsky into this context. We also try to map his strategies of displaying the female motif and to disclose his relation towards the theoretical principles found by the French avant-garde. For a comprehensive image of these questions we chose two different methods. While the first one is an analysis of duplicity, fragmentariness and pornography in Styrsky's production apart, the second method is contrastive and confronts Styrsky with an other significant Czech surrealist to whom the female topic also was important, Vitezslav Nezval. Nevertheless, we imbed both of those areas into a broader context of the socio-cultural circumstances of the Czech society as well as French surrealism in the introductory part.

Key words

Surrealism

Jindrich Styrsky

Vitezslav Nezval

Gender

Avant-garde

ÚVOD	8
1. Žena a modernita	9
1.1 Vývoj ženské otázky v českém prostředí	9
1.1.1 Osvícenecká tradice v <i>České moderně</i>	9
1.1.2 První republika, první proměna	11
1.1.3 Nejmenší byt a volná láska	12
1.1.4 Rozvoj technologie jako prostředek fetišizace těla	14
1.2 Psychoanalýza revoluční	15
1.2.1 Od erotické dikce v projevech <i>Devětsilu</i> k surrealismu	15
1.3 Žena a francouzský surrealismus	17
1.3.1 Mezi misogynií a emancipací	17
1.3.2 Láska jako revolta	18
1.3.3 Mechanická múza	19
1.3.4 Rodem ženy mytické	20
1.4 Žena a pornografický diskurz v surrealismu	21
1.5 Závěr	22
2. Jindřich Štyrský, surrealista	24
2.1 Ženský fenomén v tvorbě Jindřicha Štyrského	25
2.2 Realita jako reprezentace	26
2.2.1 Dvojení a ontologická nejistota	26
2.2.2 První dvojník – Emilie	28
2.2.3 Jindřich, Marie, Emilie	29
2.2.4 Hra stínů	31
2.2.5 Androgyn a jeho podoby	32
2.2.6 Umělý život: figuríny a fotografie	34
2.2.7 Hlava Medúzy	35
2.2.8 Čas cyklický, čas lineární	37
2.3 Fragmentarizace těla a světa	39
2.3.1 Trauma války	39
2.3.2 Torzo	40
2.3.3 Fragment, tělo, bolest	40
2.3.4 Dvojí osa: ústa–země, ústa–anus	43
2.4 Pornografie jako zdroj nové krásy	45
2.4.1 Starý obsah, nový význam	45
2.4.2 Pornografie, Emilie	46
2.5 Závěr	49
3. Štyrský a Vítězslav Nezval	51
3.1 Prolínání autorů	51
3.2 Vítězslav Nezval, surrealista	52
3.3 Nezvalova poetika	53
3.4 Dětství jako zdroj obrazivosti	55
3.5 Žena v Nezvalových sbírkách a <i>Trauma zrození</i>	59
3.6 Fetišismus a voyeurismus	63
3.7 Próza	64
3.8 Závěr	67
ZÁVĚR	70
LITERATURA	73

ÚVOD

Společenské transformace vyvolané mnoha fenomény, jako byla rychlá industrializace společnosti, první světová válka, urbanizace měst, vznik metropolí atp., se přirozeně odrazily i v uměleckém prostředí. Rozvoj psychoanalýzy lze pak vedle Einsteinovy teorie relativity vnímat jako nejreformnější události moderny, jejichž dopad na podobu světa je dodnes reflektovatelný (Johnson 2008). Právě surrealistická avantgarda byla prvním uměleckým uskupením, které na Freudův objev přímo reagovalo a v němž všechny naznačené historické proměny vedly, kromě jiného, k vyhocenému důrazu na tělesnost. Ta byla postavena jako protiváha společensky dominující racionalitě. Navzdory veškeré manifestaci úsilí o hospodářsko-sociální reformu lze však o revoluční ideologii surrealistů uvažovat pouze v poměrně úzkých mantinelech. Selektivnost, s níž volili ty oblasti, které je možné negovat, ale zároveň zůstat součástí společensky přijímaného uměleckého diskurzu, pojmenovává například Peter Bürger (1984).

Rozhodli jsme se proto přistoupit k dílu Jindřicha Štyrského prostřednictvím problematiky genderu, která právě i v revoltujícím, avšak převážně maskulinním a patriarchálním surrealismu stále odkazovala spíše ke konzervativním buržoazním stereotypům než ke snaze o jejich proměnu. Sledujeme pak ve Štyrského tvorbě ty strategie, které se obecně spolu s exponováním sexuality v avantgardě vynořují, a jejich individuální autorský přesah definující Štyrského poetiku jako jedinečnou. Soustředíme se zejména na princip transformace reality v reprezentaci prostřednictvím duplicity, parcelaci těla a průnik pornografického žánru do umění. V následujícím srovnání s Vítězslavem Nezvalem pak usilujeme o konfrontaci přístupu obou tvůrců z pohledu ženského motivu a o odhalení Štyrského progresivity ve smyslu odtabuizování konvenčně zasunutých témat a posouvání úzkých hranic kategorií genderu. Vzhledem ke komplexnosti a provázanosti poetiky Jindřicha Štyrského, byť se zaměřujeme na jediný motiv, či právě proto, je její popis na mnoha místech zhuštěný.

Zatímco druhá a třetí část práce jsou věnovány ryze analýze díla, část první se orientuje na zmapování problematiky ženské otázky v české avantgardě, přičemž odkazuje také k obdobným tématům v avantgardě francouzské. Vytváří se tak rámcové pole, jež umožňuje interdisciplinární přesah literární interpretace k sociálním vědám.

1. Žena a modernita

V následující části práce zachycujeme obecný společensko-umělecký vývojový rámec, který se stane platformou pro zasazení analýz děl Jindřicha Štyrského a Vítězslava Nezvala v dalších kapitolách. Abychom vytvořili co nejširší síť souvztažností, dotýkáme se tří distančních oblastí: společenské proměny kategorie ženského genderu v českém prostředí, zasazení motivu ženy do programu francouzského surrealismu a průniku pornografie do avantgardního umění. V prvním ze zmíněných okruhů mapujeme také vývoj otázky ženské emancipace u dvou teoretiků, kteří nejvýznamněji ovlivnili českou surrealistickou avantgardu, Karla Teiga a Bohuslava Brouka. Jelikož se celkově jedná o tematické okruhy široké, je náš přístup selektivní a snaží se upozornit jen na ty fenomény, které bezprostředně ovlivňovaly symbolický potenciál motivu ženy v českém surrealismu.

1.1 Vývoj ženské otázky v českém prostředí

1.1.1 Osvícenecká tradice v České moderně

S antitradicionalismem spojeným s revoltou proti hodnotám reprezentovaným generací „otců“ vnesl do českého prostředí *Manifest České moderny* (In *Rozhledy*, 1895) také téma společenských změn. Rozsáhlé debaty o podstatě modernosti aktualizovaly otázky vztahu k mezi/národním hodnotám, německé kultuře a, ve velké míře, k sexuálním a etnickým odlišnostem, které měly vytvářet bázi lidského jednání. Významnou součástí těchto diskuzí se tak stala otázka ženské emancipace¹, resp. vstupu žen do veřejného života, politiky a umění. Snaha o celkovou proměnu tradiční definice ženství se dokonce stala emblémem nastávající revoluce,² věnovalo se jí množství teoretických prací širokého spektra oborů, jako byly historie, antropologie, biologie, politika, ale i umělecká kritika aj. (Horská 1999). Účastníky této debaty však byli téměř výhradně muži a

¹ Emancipace českých žen probíhala ve třech etapách: zapojení do veřejného dění skrze instituci salónů, spolková činnost umožněná prosincovou ústavou z roku 1867 (nový shromažďovací a upravený spolkový zákon), boj za volební právo na přelomu století (Bahenská 2009).

² Viz například F. X. Šalda: „Jsou nadgéniové a nadčlověkové u nás, kteří bagatelisují a podceňují z principu [...] každou knihu nebo každý obraz podepsaný ženským jménem. Myslím, že jednají z velikášské, ale jinak docela neškodné praemissy, jakoby si pronajali sami celého genia a drželi jej výlučným právem pachtovním, takže na jiné nic nezbylo. Ať tak, ať onak: jisto jest, že jsou českou specialitou. (...) Nenapadá mně ani ve snu, žádat od našich literárních nadčlověků takového exaltovaného rytířství, ale přijde snad přece chvíle, kdy přiznají, že vedle nich drží se i ženské umění: ano, naši nadčlověkové budou si musít přece zvykat, že žena má literární a umělecký talent a svořila již díla, která obstojí vedle nejlepšího, co napsal nebo namaloval muž“ (Šalda 1907).

charakter změn jimi navrhovaných tak příliš neatakoval převládající patriarchální a androcentrické uspořádání společnosti. Naopak, objevy sociálního darwinismu³, biologického determinismu, zkoumání vztahu rasy, fyziognomie a kultury, které byly přijaty za základ úvah o poměru mezi pohlavími, i přes svoji „novost“ a exaktnost nadále potvrzovaly stereotypy, jež byly do značné míry plodem osvícenství 17. a 18. století. Nejvýznamnějším z těchto zděděných soudů o ženě byl předpoklad úzkého sepjetí světa femininního a světa přírody, v jehož důsledku se tak i v moderní společnosti ženství stávalo synonymem pro iracionální, citové, hysterické či pasivní.

Vědecky podložené poznatky nadále podporovaly dělení světa na sféru maskulinní a femininní se stereotypními atributy danými představou o neměnné pohlavní předurčenosti. Na základě presupozice o blízkosti ženského uvažování s přírodními silami vznikla linie spojující ženský gender s primitivními kulturami. Z oblasti těchto úvah vyrostla také studie *Ornament a zločin* (1908) Adolfa Loose (vyšla u nás až v roce 1921, ale její myšlenky se do prostředí českých intelektuálů dostaly daleko dříve),⁴ která na základě sledování tendence krášlit vlastní tělo odhalila přírodnost mezi třemi skupinami společnosti, mezi ženami, primitivy a zločinci (tetování). Femininní tak bylo na přelomu století spojováno s fenoménem překonaného ornamentu, proti němuž se moderní kultura vymezovala, a Loos, jehož dílo silně zapůsobilo i na českou avantgardu, tak s výdobytky staré kultury odsoudil také mýtus věčného ženství.⁵ Hodnoty, jež se na zdobnost vázaly, tzn. koketérie, pošetilost, erotika, či dokonce degenerace, podporovaly nejen degradaci ženského genderu, ale i degradaci rasovou či etnickou. Mýtotvorné ženství, jež jako vyhraněné téma pronikalo do odborných prací, se stalo zdrojem množství paradoxů. Například monumentalizace významu ženy-matky v kontextu vědou definovaných kategorií jako reprodukce, rasa či národ kontrastovala s užíváním adjektiva „ženský“ pro vše, co neodpovídalo revolučnímu duchu („Mnoho pojmů, které jsou neodmyslitelně spjaté s moderním uměním [...] bylo často definováno jako negace tradičního ‚ženství‘“ (Pachmanová 2004, str. 87)).

³ Sociální darwinismus považoval ženy za „podřízené“ mužům, kteří mají lepší fyzickou konstrukci, a tedy jsou schopni lépe obstát v bitvě, obstarat potravu či šatstvo, vytvářet funkční skupiny apod., vedl dokonce k přiřazení mužů a žen do dvou různých biologických druhů: *Homo frontalis* a *Homo parietalis*. Jelikož se na ženu nevztahoval evoluční boj do takové míry jako na muže, zůstávala ve svém vlastním vývinu, resp. vývoji za mužskou populací opožděná (Lippa 2009). (Nabízí se podobnost s teorií Freudovou, u něž ženy nedosahují stejné úrovně s muži proto, že nepotřebují vyvinout takové úsilí při překonávání kastrálního či oidipovského komplexu.)

⁴ Adolf Loos později zasedal v ediční radě brněnského časopisu *Bytová kultura* (řídil jej Jan Vaněk), který se postavení žen ve společnosti aktivně věnoval.

⁵ Pojem „věčné ženství“ zde užíváme jako termín pro vyjádření imaginárního obrazu ženy, idealizované bytosti s tradičním a normativním jednáním. Jsme si však vědomi toho, že jeho použití může být problematické. Simone de Beauvoir například argumentuje, že nic jako věčné ženství neexistuje, že jde o pouhý konstrukt vytvořený muži pro muže, aby byla udržena jejich hegemonie (Beauvoir 1966).

V následujících letech se v rámci těchto diskusí rozšířila podpora „morální“ očisty života, jeho modernizace, která zahrnovala požadavky na proměnu ženy devatenáctého století v ženu novou, jež by odpovídala danému stupni kulturní evoluce. Avšak na porovnání Loosova či Šaldova vědeckého přístupu s revolučními myšlenkami volajícími po svobodné, vzdělané a realizující se ženě je patrná jistá ambivalence. Totiž, jedinou platformou, která byla ženě poskytnuta, byla domácnost (mohla-li se věnovat umění, zůstávalo toto okrajovým, kultivujícím doplněním jejích domácích povinností). A tak, zatímco mužnost se stala charakteristikou moderní tvorby, role stanovené pro ženy jak ve sféře reálné, tak motivické, byly konvenční role matky, prostitutky, múzy či ženy „nové“ (Pachmanová 2004).

1.1.2 První republika, první proměna

Založení republiky v roce 1918 znamenalo další zintenzivnění zájmu o ženské téma,⁶ zrovnoprávnění obou pohlaví se stalo jedním z předpokladů pro další rozvoj demokracie⁷ a i hlavní představitel státu T. G. Masaryk otevřeně emancipační ženská hnutí podporoval (např. Masaryk 1929). Přestože se žena stala symbolem nově získané svobody, bylo pro muže a pro společnost jako celek obtížné její snahy o (zejména ekonomickou) samostatnost přijmout (Neudorfllová 1999). Navzdory tomu začaly veřejné instituce vytvářet nové možnosti pro zapojení žen do své činnosti, a to především ve školství. Avšak také vznikající umělecká avantgarda tím, že přesunula svoji koncepci z individualismu České moderny na kolektivní pojetí, otevírala, byť jen z ideového hlediska, prostor pro rovnou seberealizaci obou pohlaví. Téma proměny tradičního ženství v ženství nové, moderní, tak proniklo na významnou pozici ve společenských debatách zabývajících se celkovou transformací hospodářsko-sociálního uspořádání. Změna konvenční role ženy, jak si mnozí uvědomovali, nebyla možná bez celkové změny životního stylu. Zejména mužští teoretici (např. Bruno J. F. Taut (něm., 1880–1938), Pavel Janák (1882–1956), Karel Honzík (1900–1966), Jan Vaněk (1891–1962) aj.), kteří se problematikou emancipace také z části zabývali, proto zdůrazňovali, že je nutné ženu zbavit všech pout svazujících ji s tradicí devatenáctého století, a to v oblasti módy, péče o rodinu, profesionální kariéry a, zejména, bydlení (většina ze zmíněných byli architekti).⁸

⁶ Hned po založení Československé republiky, výrazně dříve než ve Francii, získaly ženy volební právo.

⁷ Například Josef Krejčí považuje demokracii za uspořádání, jež se může rozvíjet buď jen v primitivní, nebo rodově zrovnoprávněné společnosti (Krejčí 2009).

⁸ Jako příčina pomalého, resp. opožděného uskutečňování těchto společenských změn nebyla označována konzervativnost systému, ale „přirozená“ pasivita ženského pohlaví (Pachmanová 2004).

1.1.3 Nejmenší byt a volná láska

Právě revoluce v bydlení byla tématem, jemuž se intenzivně věnoval hlavní teoretik devětsilské avantgardy Karel Teige (např. *Nejmenší byt* (1932)). Navázal na rozsáhlou celoevropskou debatu, která řešila otázku urbanizace měst, jejichž populace se na úkor venkova stále zvyšovala. Teige se přičlenil k proudu, který řešení viděl ve výstavbě kolektivních domů, jež by osvobodily moderního člověka od povinností svázaných s domácností, včetně restrikcí omezujících jeho sexuální život (tzn. instituce manželství v tradiční podobě, prostituce, požadavky na ženskou sexuální abstinenci aj.). V eseji *Osvobozování života a poezie* (Teige 1994) se Teige zastává koncepce minimálního bytu,⁹ která by znamenala přesunutí úkonů běžně ženských do centrální správy, a tedy odstranila veškeré závazky, jež lišily ženu od muže (centrální kuchyně, prádelny, jídelny atd.) „Bytovou jednotku tvoří dva pokoje, pro muže a ženu, jež jsou univerzálním obytným prostorem, sloužícím všem bytovým funkcím (spaní, odpočinek, uschování věcí, šatstva etc., čtení a studium, intimní život), a tyto pokoje jsou odděleny od sebe a navzájem přístupny společnou předsíň, koupelnou a minimální kuchyní“ (Teige 1994, str. 10). Teigova představa respektovala požadavek demokratizace společnosti, v níž jsou popřeny rozdíly mezi vrstvami, ale i národy a pohlavími. Byla útokem jak na tradiční formu rodinného soužití, tak na další rysy buržoazní společnosti, které pozitivní genderové nivelizaci bránily. Za jednu z hlavních překážek vzniku rovné společnosti označoval právě svázanou sexualitu. Tento pohled získal v českém prostředí vědeckou základnu v díle Bohuslava Brouka, budoucího teoretika Skupiny surrealistů v ČSR. Ten v eseji *O funkcích práce a osobitosti* (1938) obhajoval volnou sexualitu jako jedinou možnou cestu pro dosažení společenské svobody: „Monogamie, nevyhnutelný požadavek dnešní společnosti, je z hlediska sexuologického a psychologického jednou z největších útrap, jíž jen málokterý člověk uniká. [...] Nestálost v lásce [...] není jevem sociálně-ekonomicky zaviněným, nýbrž jevem podmíněným lidskou přirozeností [...] Proto, má-li nová, spravedlivě uspořádaná společnost umožnit lidem eroticky co nejdokonalejší sexuální život [...] bylo by záhodno, aby umožnila naprosto volnou, svobodnou lásku, tj., aby nezatěžovala sexuální styk žádnými závazky“ (Brouk 2009, str. 61).

⁹ Dotýkáme se tématu bydlení proto, že se v něm prolнула avantgardní myšlenka volné lásky (viz níže) s otázkou ženské emancipace, přičemž se obě témata jevila pro avantgardu jako zásadní.

Avšak, byť teorie minimálního bytu či volné lásky hovořily o potřebě svobody rovnocenně u obou pohlaví, zůstávaly mužsky centrované. Jejich realizace kladla na ženu nároky, které ji stavěly do pozice racionálního programátora – měla organizovat svůj sexuální život či sama pragmaticky plánovat těhotenství. Navíc toto pojetí přinášelo požadavky zbavující ji role doposud nejbazálnější, role pečovatelky o vlastního potomka. Neměl-li totiž v Teigově či Broukově vizi vzniknout mezi milenci trvalý závazek a mohl-li být každý vztah naopak z důvodu spontánní (ne)lásky opuštěn, vyřešila avantgardní teorie péči o dítě postoupením tohoto úkolu společnosti: „Žena stane se opravdu ženou teprve tehdy, až nebude sama a až nebudou ani její děti závislé na jednom muži jedinci – až přejdou pod ochranu společnosti“ (Brouk 1992, str. 66). Společnost by pak zajišťovala tuto péči ústavně: „kdybychom vysoký dům nazírali jako veliký úl obytných buněk, v němž přebývají toliko lidé, zařazení ve výrobním procesu, [...] děti bydlí v dětských domovech a starci v domech odpočinku“ (Teige 1994, str. 6). Právě u Brouka byl androcentrismus zcela dominantní: ženy byly pro něj bytosti „dětinské, pošetilé a neprozřetelné, jedním slovem velké děti po celý (jejich) život, cosi mezi dítětem a mužem, jenž je vlastním člověkem“ (Brouk 1992, str. 31). Libido, pud sexuální, který tvořil těžiště jak jeho vlastních, tak Teigových představ o umění, resp. o životě, nabývalo v tomto světle maskulinní povahy. Muž byl pólem aktivním a lákal „svého sexuálního partnera svým majetkem, svým společenským postavením, svou důvtipností, svou tvorbou atd. neboli zkrátka řečeno svými pracovními výkony a úspěchy“ (Brouk 2009, str. 17). Žena byla pasivní. Když pak obhajoval zdobnost ve smyslu erotizace zevnějšku jako proces cele přirozený, navrátil se Brouk dokonce ke stereotypnímu propojení femininní sféry s přírodními silami: „Evokovala v něm (obdivovateli přírody) snad kvetoucí příroda, květy, předhánějící se nejfantastičtějšími formami [...] představu plesu, na němž slečinky se navzájem předstihují honosnými toaletami[...]? [...] Parádívnost vdavekchtivých dívek pokládají lidé za mrzkou, nečestnou léčku, avšak v okázalém, marnivém vyzdobení kvetoucí flóry vidí naopak projev vznešenosti a ušlechtilosti“ (Ibid., str. 15). Tato „regrese“ v uvažování o ženství, Teigovo pojetí mateřství, Broukovo odsouzení manželství a na druhé straně otevřené misogynství charakterizují počátek české avantgardy jako pole, na němž se střetávala touha po radikální změně s konvencemi buržoazní společnosti. Tyto konvence však nezůstávaly mimo rámec nového hnutí, ale, jak ukazuje například Peter Bürger (Bürger 1984), působily na jeho výběr těch konzervativních norem, jež nebylo vhodné či možné porušit, aby se udrželo jako součást českého umění. V otázkách povahy ženského prvku v rámci surrealistické avantgardy považujeme tento aspekt za zásadní.

1.1.4 Rozvoj technologie jako prostředek fetišizace těla

Přestože byly za první republiky emancipační snahy otevřeně podporovány a vzdělanostní či společenská úroveň žen se přibližovala úrovni mužů, rozvinula se struktura, která dávala degradaci žen v moderním světě novou podobu. Reklama.¹⁰ Už od dob secese se žena čteně objevovala na propagačních plakátech a letáčích a pučící prvorepublikový konzum spolu s rozvíjející se technologií (včetně mechanické reprodukce, která avantgardu fascinovala) vytvořily možnost pro masovější šíření tohoto symbolického svazku (femininního a předmětného). To vedlo v důsledku ke zvýšené fetišizaci ženského těla. Konvencionalizované významy krásy, čistoty, luxusu či dostupnosti aj. v postavě ženy a její ztotožnění s technickým pokrokem lze, jak ukazuje Pachmanová (2009), považovat za novou cestu upevňování mužské dominance: „Žena už nebyla nutně vnímána jako protiklad techniky a technologie, ale spíše jako její konstrukt, čímž se nabourával vžitý mýtus o ženskosti jako ztělesnění přírodních a biologických sil. [...] tento nový tropus lze chápat jako nový způsob mužské dominance nad ženami [...] Žena totiž byla svazována novými mechanismy kontroly a dozoru a její vyzdvihovaná blízkost stroji z ní činila automatickou hračku v rukách technologických demiurgů – mužů“ (Ibid.). Moderní ženství tak neznamenal pouze osvobození od norem devatenáctého století, ale i vznik norem nových, které stále vycházely z předpokladu pohlavních, tedy vrozených, stereotypů jednání obou pohlaví.

¹⁰ Zmiňujeme se o této poměrně úzké oblasti proto, že má vliv na povahu motivu či symbolu ženy, jež prostupuje jak uměním užitým, tak uměním vysokým. Předpokládáme, že jde o motiv jediný, užívaný ve dvou různých diskurzích.

1.2 Psychoanalýza revoluční

Jakkoli bylo ženské téma pro *Devětsil* už od počátku významné, až průnik psychoanalýzy do českého prostředí jej postavil do samého centra umělecké pozornosti. Poznatky freudismu však nepronikaly do českého prostředí snadno:¹¹ „Psychoanalýza byla na český vkus až příliš revoluční a také jednostranná, romantická a přespříliš zdůrazňující iracionálně“ (Šebek 1997). Až na počátku třicátých let, jako exaktní věda přinášející zcela nový úhel pohledu na společnost, který vyhovoval sílícímu revolučnímu myšlení, získala pro avantgardu větší význam.¹² Do poetiky devětsilského poetismu začala proto pronikat daleko dříve a bezproblémověji než jiné prvky surrealismu, a to zejména po sblížení obou směrů po Mezinárodním kongresu revoluční literatury v Charkově (1930), který znamenal atak jak na českou, tak na francouzskou avantgardu a který ještě silněji odhalil, jak obtížné pro *Devětsil* v nové situaci bude udržet snahu o revolučnost a modernost v nezměněné podobě. Přestože probíhalo sblížení obou hnutí zejména na politické či ideové rovině, sílící důraz na erotiku svědčil i o přiblížení se obou poetik.

1.2.1 Od erotické dikce v projevech *Devětsilu* k surrealismu

Odkazy na psychoanalýzu prosakovaly do teoretických statí Karla Teiga již v polovině dvacátých let. Pod vlivem „pansexuální a psychologické“ (Teige¹ 1928, str. 597) povahy freudismu získávaly Teigovy texty stále sílící erotickou dikci (Pachmanová 1999). Do středu jeho úvah o revoluci v umění resp. v lidské společnosti bylo umístěno lidské tělo a nové umění se mělo stát prostředkem kultivace tělesných prožitků. Už v textu *Poezie pro pět smyslů* (Teige 1925) je tělesný či smyslový vjem v důsledku považován za impuls k revoluční proměně světa a už v roce 1925, kdy text vychází, tak považuje Teige libido za hybatele společenského vývoje. V *Manifestu poetismu*¹³ (Teige² 1928) píše: „Estetická aktivita a impresionabilita probouzí se právě tady – jak ukázal Freud – jako sexualita ve spojení s nejdůležitějšími životními, tělesnými a pracovními funkcemi“ (Teige² 1928, str. 573). Teorie libida zde nabyla zásadního významu, avšak pozitivně přijatý psychoanalytický přístup nebyl zdaleka ztotožňován se surrealismem. Ten se Teigovi

¹¹ Psychoanalytická praxe se u nás příliš nerozvinula. Jedním z prvních psychiatrů praktikujících tyto metody byl v Česku Jaroslav Stuchlík (1890–1967), v Praze později také jeho žák, který založil i první psychoanalytický kroužek, Emanuel Windholz (1903–1986) (Šebek 1997). Čeští elévové psychoanalýzy se v důsledku nástupu nacismu v Německu dostali do živého styku s exulanty, mezi které patřili světově významní představitelé tohoto směru, a podařilo se jim vstoupit do mezinárodního psychoanalytického spolku.

¹² Někteří marxisté přesto psychoanalýzu odmítali proto, že „nesmírně biologizuje lidskou osobnost“ (Šebek 1997).

¹³ *ReD I*, č. 9, 1928.

naopak jevil jako hnutí neinovativní, či dokonce vývoj společnosti a umění retardující.¹⁴ Hledání libidinosního prožívání v centru tvůrčího aktu vrcholí textem *Báseň, svět, člověk* (1930), jež Nezval uveřejnil v prvním čísle *Zvěrokruhu* a který již postihuje základní myšlenky surrealismu. Nové umění, postavené na základu exaktních věd, se tu stává uměním *ars una*. Jeho úkolem je naplňovat senzibilitu nového člověka „novými vitálními energiemi a intenzitami“ (Teige 1930, str. 11). Rovinou, která Teigemu vytváří bázi veškeré lidské aktivity, umělecké i společenské, je jednotný produktivní pud. „Tvůrčí pud (komplexní a složený z mnoha faktorů) je energií, žijící na hranici oblasti duševní a tělesné, a kořeny tohoto instinktu sluší se spatřovati v pudu par excellence základním [...] totiž v pudu sexuálním“ (Ibid.). Naprostou hierarchickou dominanci libida nejen v rámci lidského konání, ale v životě jako takovém nalezneme i u Bohuslava Brouka (stať, kterou citujeme, vychází až šest let po zveřejnění Teigova eseje): „Můžeme se sice odvážit říci, že subjektivní smysl lidského života tkví v dosahování libých stavů, avšak tato definice nestačí, i přesto, že je správná a přesná, neboť smysl života [...] zůstává nadále ukryt v pojmu libosti“ (Brouk 2009, str. 69), přičemž libostí je myšlena touha po erotickém (nikoli sexuálním) naplnění, které může poskytnout jedině imaginární, dokonalý partner. Jak Broukův, tak Teigův přístup zapůsobily na změnu postavení ženského motivu v umění. Sexuální vzrušení postavené do základu obrody smyslů a následně celé společnosti bylo odvislé od počítků, zejména zrakových, ale i čichových aj., takže se veškerý důraz přesouval na vnější objekt jako zdroj jejich podráždění. Tímto objektem se v surrealismu stávalo především ženské tělo, které tak od počátku podleho principu voyeurismu a fetišizace, resp. „objektizace“. Teigův přístup k ženskému motivu byl přesto dalek Loosovu darwinistickému pojetí. Primitivní bylo u něj sice stále považováno za pudové a sexuální: „Freudova sexuální teorie [...] ukazuje, že pojem krásy, u primitiva patrně totožný se sexuálními dráždidly, rozšiřuje se u moderního člověka více a více na předměty“ (Teige 1930, str. 12), ale nebylo již identifikováno s femininním.

Teige v souladu s avantgardními tendencemi převrátil tradiční hierarchii západní kultury, když ve své představě nového, moderního umění nahradil racionální genialitu, mysl, vědomí, tedy tradičně maskulinní kategorie, důrazem na prožitek (vč. sexuálního), tělesnost či emotivnost. Rozvolnil hranice oddělující binárně ženský a mužský svět, osvobodil tělo od striktního vztahu k biologii a postavil jej jako volný element do středu společnosti. „Nebývalé rozšíření možností

¹⁴ V červnu 1928 vychází vedle *Manifestu poetismu* i text *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus*, kde Teige označuje surrealismus za zpátečnický malířský směr poplatný německému expresionismu a vracející se k „obrazu literární, ilustrativní, ideoplastické povahy“ (Teige¹ 1928).

uměleckého tvoření v moderně a avantgardě znamenalo také znovuobjevení lidského těla a rehabilitaci smyslovosti [...] znamenalo novou reflexi uměleckého předmětu v jeho specifickém významu jako smyslově věcné formy“ (Vojvodík 2006).

1.3 Žena a francouzský surrealismus

1.3.1 Mezi misogynií a emancipací

Český surrealismus přejal zásadní spektrum motivů ze surrealismu francouzského, a to včetně mýtu ženy, který stál v jeho centru. Pohled na postavení žen ve francouzské avantgardě je však nejednotný. Simone de Beauvoir (např. Beauvoir 1966) už ve svých prvních esejích z padesátých let naznačila, že je možné hodnotit tento umělecký směr jako misogynní, v čemž pokračovaly i další feministicky orientované studie (např. Gauthier), jež argumentovaly zejména tím, že žena, navzdory počtům, jichž se jí dostávalo, zůstávala pouhým objektem erotické touhy a surrealistické pojetí tak jen jiným způsobem pokračovalo v tradici ve Francii zakotvené.¹⁵ Avšak jiným kritickým proudem (např. Krauss, Lafitte, Conley) je avantgarda druhé poloviny 20. let dvacátého století viděna jako jeden z prvních kroků otevírajících dveře ženské emancipaci a připravujících pole pro průnik žen na prominentní pozice ve společnosti i v umění. V prvních obdobích surrealismu zůstávaly ženy-tvůrkyně v pozadí a objevovaly se pouze jako partnerky umělců (např. Gala Eluard, Lee Miller patřící k Man Rayovi a další). Platforma pro jejich uplatnění se vytváří až ve třicátých letech, kdy jejich díla začal publikovat či vystavovat sám Breton a kdy se do hlavního surrealistického proudu začlenily výjimečné osobnosti jako Leonor Fini, Valentine Hugo, Meret Oppenheim či Dora Maar. (Skutečný vzestup ženského surrealismu však nastal až v nové vlně v letech sedmdesátých.¹⁶) V rámci celkového revolučního naladění a snah o demokratizaci umění v surrealismu význam ženy rostl i díky novým experimentálním metodám: pojetí tvorby jako otevřeného aktu, potlačení hranice mezi autorem a vnímatelem,

¹⁵ Conley (2003) ve své analýze francouzské maskulinity cituje Charlese Maurrarse a Anatola France, kteří považovali ženy v souladu se západní kulturou za bytosti čistě instinktivní a žijící pouze pod vlivem vlastních pocitů a dojmů. Ženy do třicátých let získaly ve Francii určitá práva, když přestala platit povinnost slibu poslušnosti mužů, právo volit však získaly až v roce 1944.

¹⁶ I v českých avantgardních kruzích bylo postavení ženy výsadní, stále však byla zařazena v kategorii jinakosti. Vymykala se „standardizované normě svou vizáží, jazykem, způsobem života i uměleckým výrazem [...] Psýcha se v jejím případě [...] neukazuje ve své jedinečnosti, nýbrž funguje spíš jako kolektivní zrcadlo“ (Pachmanová 2004, str. 214).

důraz na kolektivitu a partnerství, automatické texty fungující nejen jako odrazy nevědomí tvůrce, ale také jako návody k další tvorbě. Všechny tyto strategie v rámci surrealismu působily na doposud neatakovanou hegemonii maskulinity v umění. Na straně druhé však avantgarda v mnohém kopírovala buržoazní uspořádání společnosti, které kritizovala. V čele stála charismatická osobnost vůdce, jehož vůli podléhala činnost celé skupiny. Ženský motiv zůstával uvnitř uměleckého díla nadále motivem jinakosti¹⁷ a objevovaly-li se emancipační signály zmírňující generovou nerovnováhu, podléhaly tyto selektivnímu výběru řízenému stále poměrně konzervativními postoji mužských umělců.

1.3.2 Láska jako revolta

Změna oproti akademickému diskurzu v práci s motivem ženy byla v avantgardě motivována různými faktory. Především existovala obecná potřeba etablovat nové hnutí v poměrně ustáleném uměleckém prostředí. Prostředkem, ze sociologického hlediska, běžně užívaným je popření všech hodnot dominujícího celku. Základním fenoménem, od kterého surrealismus svoji revoltu odrazil, pak byla zkušenost s první světovou válkou a industrializace společnosti. Trauma, které tyto transformace způsobily, vedlo k aktualizaci tématu šoku a teorie psychoanalýzy. Zatímco ta se snažila šok a jeho následky léčit terapiemi, surrealismus v jevu šoku spatřoval možnost průniku do nevědomí jako do nejsilnějšího a doposud systematicky neprobádaného inspiračního zdroje. Ve vztahu k motivu ženy byla tato surrealismem zvolená východiska základními zdroji změny. Jednak trauma jako přímý prožitek války oddělilo mužský svět od ženského, jelikož šlo o zkušenost obecně genderově jednostrannou a nepřenositelnou¹⁸ – žena se stávala pro muže nesrozumitelnou či potenciálně nebezpečnou, protože její jednání nebylo založeno na formativním prožitku války. Jednak byla žena motivem znepokojujícím v tom smyslu, že kvůli brzkému odchodu do boje byla zkušenost mladého muže, autora, s ní velmi krátká (Conley 1996). Prožitek lásky se v závislosti na zmíněném stával jednou z cest, jak být pasivně uveden v úžas prostřednictvím momentu šoku.¹⁹ Na druhé straně měl být ideál oboustranné lásky, který se dostal do centra surrealistické estetiky, obrazem svobody, protestem proti moralizujícím a umělým pravidlům buržoazní společnosti. Tato revolta přesto nebyla totální a zůstávala uvnitř

¹⁷ Žena jako motiv surrealistických děl byla původně pouze pasivní inspirátorkou a jen jednou z metafor pro automatickou tvorbu, ve 30. letech, kdy se surrealismus prosazuje i v Česku, se však stává téměř výhradní metaforou tvorby a múzou, jež je intelektuálně stimulující (ne pouze znepokojující).

¹⁸ Viz také Walter Benjamin (1999).

¹⁹ Breton v *L'Amour fou* nazval tento princip objektivní náhodou.

rámce některých dobových zvyklostí. Ideální láska byla například ryze heterosexuální a navíc většinou dominována mužem-tvůrcem.²⁰

1.3.3 Mechanická múza

Válka společně s rozvojem moderních technologií změnila pohled na lidské tělo, na mysl a jejich fungování. Ty začaly být vnímány, podobné strojům, jako náchylné ke zranění a k traumatu. Avšak původní dadaistické pojetí těla jako stroje (např. Picabiovo plátno *Voilà la femme* (1915)) bylo v surrealismu nahrazeno propojením těla a strojového (mechanického) procesu. Tak, byť byla souvislost mezi femininní, životodárnou silou a neživým, strojovým jednáním částečně paradoxní, vzniká obraz mechanické ženy, která se promítá do žen reálných. Její symbolický význam byl široký. Byla stavěna do role múzy autora automatických textů a představovala kreativní sílu, která přecházela na tvůrce právě díky prožitku lásky. Byla tak prostředkem úniku z (principu) reality. Mechanická žena otevírala dveře do podvědomí a vyvazovala autora ze všech jistot a norem vnějšího světa, pod vlivem její iracionality slova ztrácela svůj význam, označující se odpoutávalo od označovaného. Byla to žena pro muže fascinující, ale i nebezpečná. Jejími hlavními charakteristikami byly proměnlivost, pohyb, latentní schopnost šokovat, překvapit a skandalizovat. Stala se symbolem krásy, která tvůrce uchvacuje a která je cokoli, jen ne statická. Takové múzy jsou například Aragonovy tančící ženy, Duchampův *Nu descendant un escalier* (1912) či *La mariée* (1912), Man Rayovy fotografie tančící ženy a zejména portrét na skle *Dancer ou Danger* (1920), který spojuje obě polohy mechanické ženy, její krásu jako tanečnice a její hrozbu jako Medúzy, aj. Skrze důraz na iracionalitu, citovost a afektovanost, tedy konvenční vlastnosti spojované s fenoménem ženy (Rooney 1991), stala se mechanická múza Bretonovi metaforou avantgardního umění.²¹ Na jedné straně nabyl tak motiv ženy důležitosti, na straně druhé však pouze v novém kontextu potvrdil přetrvávající předsudky vůči femininnímu.

²⁰ Když se v roce 1928 revue *La Révolution surréaliste* zabývala problematikou homosexuálních vztahů, byl mezi všemi členy avantgardy nejvyhrocenější postoj Bretonův, což mělo následně vliv i na celé hnutí. Homosexualitu toleroval snad jen v dílech Markýze de Sade a ženský lesbianismus, jehož hodnocení bylo ve společnosti jiné (nebyl například nezákonný), pouze částečně toleroval (Dean 1996). (Dean (Ibid.) například uvádí, že kvůli tomu, aby se nemusel setkávat s Claude Cahun a její přítelkyní, měnil Breton své oblíbené kavárny.) Objevují-li se přesto mezi surrealistickými díly vyobrazení dvou žen-milenek, nejde o odkaz k homosexualitě, ale jde o paralelu k harmonickému vztahu heterosexuálnímu.

²¹ Ve své koláži *L'Écriture automatique* prezentuje ženu jako symbol nevědomí, pokušení principu slasti. Později, v *Poisson Soluble* (1924), už přímo redukuje pojetí umění na lásku a v *L'Amour fou* (1937) ztotožňuje umění s prožitkem erotickým.

Pouze žena byla asociována s hysterií či nadpřirozenem²² a pohled na její mentální nestabilitu se v počátcích surrealismu jevil až jako romantizující. Možnost proniknout do světa alternativního vědomí z ní vytvářela hrdinku či mystickou bytost.

1.3.4 Rodem ženy mytické

Vedle reálných žen a vedle ideálu ženy mechanické se v surrealistické tvorbě objevovaly odkazy na ženskou bytost, které byly spíše nositelkami hodnot než sexuálními objekty. Vytvářely protipól k ženám skutečným, s nimiž se prolínaly a jimž propůjčovaly svoji symboliku. Tento proces odpovídal surrealistické strategii míšení empirické zkušenosti s přeludy, halucinacemi, sny, představami aj. Nejvýraznějšími mytickými postavami, které surrealismus inspirovaly, byly podle Katharine Conley (1996): Medúza, Meluzína²³, Isis, Panna Marie či Velká Matka. Všechny tyto ženské postavy jsou svázané jak se zemí, tak se sférami nad či pod ní a odkazují k ženské schopnosti prostředkovat mezi dvěma vzdálenými oblastmi – mezi vědomím a nevědomím, mezi životem a smrtí, atemporalitou a temporalitou. Stejně jako surrealistická múza, jsou i tyto postavy ambivalentní (zároveň vzbuzují obdiv a zároveň děsí) a jejich rozpolcenost mezi dvěma světy je v důsledku staví zcela mimo rovinu shodnou s mužem-tvůrcem. Odlišují se od normy, která je v těchto dílech definována jako maskulinní, a zůstávají proto reprezentantkami femininního jako Jiného. Změna jejich role ve fiktivním světě avantgardních děl částečně nastává u Bretona, resp. v surrealismu, až po druhé světové válce.²⁴ Bretonem naznačená pro-ženská emancipace paradoxně pokračovala v mantinelech surrealismu i po zániku hnutí v roce 1969. Přejala její tvorba feministických umělkyní v 70. letech, které vytvářely vlastní komplement k automatickému psaní. Ten měl ženám umožnit vyjadřovat doposud zasunuté pocity, vztahovat se k vlastnímu tělu svobodným způsobem, emancipovat se ve společnosti. Osvobodit vlastní sexualitu. Ženskou

²² První dva význačné obrazy žen z dvacátých let zachycují ženy mentálně nestabilní. Jde o fotografii Augustiny, hysterické pacientky Dr. Charcota, v *La Révolution surréaliste*, a o literární portrét Bretonovy Nadji. A, přestože se surrealismus bránil jakékoli transcedenci, Breton vyzdvihoval také ženskou média, například Hélien Smithovou. (Krauss 1981).

²³ Meluzína (objevuje se poprvé ve francouzské legendě Jana z Arasu z roku 1393) představuje dvojaký vztah středověké společnosti k ženě, vidí ji jako krásnou i odpornou zároveň. Je napůl zvířetem, napůl půvabnou dívkou. V surrealismu je první Meluzínou Bretonova Nadja, která spojuje tuto bytost ještě s postavou Medúzy. Také Elisa z jeho *Arcanu 17* (1944) je Meluzínou.

²⁴ V *Arcanu 17* se Breton vyjadřuje pro obsazení politických a společenských pozic ženami, jelikož vidí moc v rukou mužů ve světle historických událostí jako zneužitelnou, resp. zneužívanou. Postava Elisy z této prózy ukazuje Bretonovu názorovou proměnu, jako původní Meluzína, Nadja, nepodléhá definitivnímu zániku, kdy se z ní stane bludná duše, ale naopak se znovu rodí, tentokrát nezávislá na muži, sama zodpovědná za svůj osud (Conley 1996).

hysterii a její „hrdinky“ známé z počátků surrealismu vnímaly tyto umělkyně jako první projevy protestů proti zakořeněnému patriarchátu.

1.4 Žena a pornografický diskurz v surrealismu

Surrealismus spájel teorie psychoanalýzy a sexuality, aby vyvinul program sociální proměny ukotvené v umění (Greeley 1992) a na způsobu zobrazování ženského těla je demonstrovatelné, do jaké míry této revolučnosti hnutí dostalo. Hlásili-li se surrealisté k Rimbaudovi či Lautréamontovi jako ke svým moderním vzorům, ve vztahu k ženské tematice navazovali na autory jiné. Umístili mýtus ženy a ideál oboustranné lásky, o kterém Breton píše už v prvním manifestu (Breton 2005), do středu své tvorby a věnovali oběma tématům velký prostor. I přesto byla surrealistická múza plochá, neindividualizovaná, cele závislá na vnitřních hnutích autora (Conley 1996), takže navzdory experimentálním metodám se ve vztahu k ženě nevzdálila francouzská avantgarda příliš od milostné polohy podléhající ještě petrarcovské tradici (Haman 2002). Navazovala dokonce i na jiné konvenční strategie (které její revolučnost tlumily). Ženský motiv podléhal v nadrealismu dominantní umělecko-historické tradici, v níž muž je v pozici voyeurů a žena v roli pasivního, pozorovaného objektu. Vlivem rozmachu pornografické produkce v druhé polovině devatenáctého století se tento vztah ještě vyhroutil. Právě hodnocení zapojení a uměleckého uchopení pornografických motivů má zásadní vliv na to, bude-li o surrealismu uvažováno jako o směru misogynním či naopak pro-femininním. Odkazy k pornografickému žánru jako forma protestu, resp. výraz kacířství, politické opozice, revolty proti cenzuře či výraz touhy po sexuálním osvobození má v literatuře tradici, objevuje se například už v Ovidiových *Ars Amatoria* (cca 1 p. n. l.–1 n. l.), Boccacciově *Dekameronu* (1348–1353), Rabelaisovi, později Markýzi de Sade (1740–1814) či v anonymním díle *My Secret Life* aj.²⁵ Surrealismus však zapojil eroticky explicitní motivy do své estetiky nejen jako provokaci buržoazní společnosti. Konvenční kategorie ženství, jež byla tradičně definována na základě biologie, fyziologie, anatomie, historie či antropologie, ztratila v surrealismu své pevné obrysy. Tělo se stalo v mnoha dílech metaforou, metonymií, antonymem umění. Do popředí vystoupily vztahy mezi jednotlivými orgány (vztah oko-vagina-ústa), mezi tělem objektu a tělem autora či mezi tělem zobrazeným a tělem vnímatele.

²⁵ Jedním z prvních průlomů ve zobrazování ženy byla Manetova *Olympia* (1863). Zatímco téměř všechny akty byly do té doby zasazovány do exotických nebo mytologických scénérií, které zmírňovaly jakýkoli erotický charakter ženského těla, Manetova *Olympie* je nahou ženou umístěnou do pravděpodobného prostředí a její tělo reprezentuje pouze nahé tělo (Gracyk 1987). (*My Secret Life* byl poprvé vydán v roce 1888, autor se podepsal jako „Walter“.)

Právě poměr mezi objektem a subjektem pozorování, který byl pro surrealismus nosným tématem, těžil z efektu pornografie, která se dotýká intimních složek psychy. Přesunutím pozornosti z vnímaného na vnímatele vznikala požadavek znovu-uvědomění si vlastní tělesnosti a vlastní individuality. Tento přístup (zvláště tehdy, stává-li se vnímatelkou surrealistických děl i žena) narušoval ustálenou definici pornografie jako vytvářené muži pro muže. V tradičním (tzn. ne-avantgardním, akademickém) diskurzu, bylo-li objektem ženské tělo, byl nutně jakýkoli vztah podobnosti mezi ženou a mužem popřen. „Spojení mezi divákem a obrazem, které předpokládá univerzální model, k němuž mohou být vztaženy všechny možné významy, nesmí být spojením na základě stejnosti, ale musí oddělit maskulinní (dominantní) na jednu stranu a femininní (podřazené) na stranu opačnou“ (Greeley 1992, str. 55). Budeme-li považovat zmíněné argumenty za obhajující přítomnost pornografie v umění, je nutné na druhé straně poznamenat, že bez její aktualizace v surrealismu by pravděpodobně neexistovala současná pornografická produkce v takové podobě, v jaké existuje. „To, že jsou experimentální strategie surrealismu tak zahlceny násilím proti ženám, znamená, že formální (stejně jako obsahové) elementy zde mohou fungovat jako zastřešující (framing) prostředky současně ospravedlňující a uchováující degradaci žen“ (Grubar 1987). Zobrazování ženských těl, které mohlo vést k jejich dehumanizaci, se v době rozmachu surrealismu intenzifikuje společně s rostoucí krizí maskulinity v moderním světě, jejíž kořeny Sandra M. Gilbert (1983) vidí v počátcích dvacátého století, kdy se pod vlivem freudismu, změny pracovního prostředí po válce a zborštění se další řady imperialisticko-kapitalistických mýtů o heroickém individualismu přeměňuje společenské uspořádání. Krize maskulinity, narůstající obliba pornografie mezi buržoazií na přelomu století a poznatky psychoanalýzy se tak v surrealismu prolínají a jsou ukazatelem proměňující se povahy doposud rigidních kategorií genderu.

1.5 Závěr

Společnost v době rozvíjejícího se surrealismu prodělávala množství změn. S transformací sociálně-hospodářského uspořádání se měnilo i postavení a role obou pohlaví, krize femininity²⁶

²⁶ Ženská emancipace se v Evropě opatrně objevovala sice už od konce 18. století (poprvé s požadavkem rovnosti mužů a žen vystoupila esejem *Obrana ženských práv* Mary Wollstonecraft v roce 1792), ale v periodizaci feminismu spadá období avantgardy ještě do jeho nejranější fáze, ve které šlo zejména o legislativní kroky, které by nastolily generovou rovnoprávnost.

byla vyrovnávána krizí maskulinity a definice mužství či ženství se značně rozkolísala. Do českého uměleckého prostředí se ženská otázka dostává zejména s Českou modernou, je dále rozvíjena v Devětsilu a následně v tvorbě Skupiny surrealistů v ČSR. I přes množství dílčích vizí bylo narušování hluboce zakotveného patriarchálního uspořádání společnosti velice opatrné a spíše jen povrchní. Surrealistickým akcentem na psychoanalýzu, stanovením jeho východisek jako reakce na světovou válku a celkovým protiburžoazním naladěním byl motiv ženy obohacen o nové významy. Na poli teorie surrealisty zajímalo zejména zrušení tradičních institucí, jakými byly manželství, církve, domácnost nebo monogamie. Na poli uměleckém bylo ženské téma diverzifikovanější. Žena, resp. ženské tělo se sice stalo jedním z nejvýznamnějších prostředků, na nichž byla tematizována společenská kritika, vč. rodové nerovnoprávnosti (zejména v díle René Magritta, např. *Le Viol* (1934)), ale díky vlivu psychoanalýzy, jež obsahovala prvky misogynie a sexuálně explicitního uvažování, byl motiv ženy vystaven vyhrocenému voyeurismu a fetišismu. Tato strategie se nejplněji promítla do děl odkazujících k pornografickému žánru. Dodnes je kritika surrealismu v tomto ohledu nejednotná. Na jedné straně jeho tvorba otevřela množství tabuizovaných témat a dovolila tak rozpoutat společenskou diskuzi o postavení žen, na straně druhé straně bylo ženské tělo zcela objektivizováno a vystaveno symbolickému sexuálnímu násilí.

2. Jindřich Štyrský, surrealista

Přestože studoval malbu na Akademii výtvarných umění, od počátku na Štyrského působily spíše takové umělecké směry, které jej od akademického diskurzu vzdalovaly (dekadence, impulsní malba, expresionismus, analytický kubismus, poetický naivismus aj.). Vstupem do *Devětsilu* v roce 1923 se pak jeho dílo definitivně odpoutalo od tradice a stalo se součástí avantgardního pole. Do poetismu vnesl spolu s Remem a Toyen Štyrský nové impulsy, zároveň na něj ale silněji dolehly teoretické úvahy Karla Teiga a na nějaký čas jeho směřování ovlivnily.²⁷ Avšak už od roku 1926 se u něj ve vztahu k obrazu objevují náznaky nové tendence, která se následně plně manifestuje v dílech vystavených v galerii Vavin v Paříži (přelom 1927–1928, výstava byla později přesunuta do Prahy). Štyrským a Toyen je tak definován nový –ismus, artificialismus. Vymezením se proti ostatnímu umění skrze ustanovení vlastního, teoreticky prokresleného směru oba tvůrci navázali na zavedenou strategii avantgardy, která tímto způsobem vždy získávala určitý status i v prostředí dominovaném akademickou tvorbou. Zároveň však tuto svázanost popřeli odizolováním se a odmítnutím jakýchkoli spolupracovníků či následovníků. Imaginace nového směru se lišila jak od imaginace poetismu, tak surrealismu. Jednak, přestože artificialismus reagoval na obrazoborecké tendence Karla Teiga, integrální syntézou obrazu a poezie status závěsného obrazu v podstatě obhajoval, jednak se nevzdával přímé vazby na objektivní realitu. Teoretická báze nového stylu vznikala současně s tvorbou, jejím nejvýraznějším rysem se stalo oddálení předmětu a jeho výtvarného ztvárnění.²⁸ Z předmětu zůstával jen dojem, emoce transfigurovaná v nový tvar, resp. novou reprezentaci tvaru. Na plátně tak vznikaly pouze vzpomínky na reálný vjem, které se nesly v atmosféře snu. Tento sen měl ale jiný charakter než sen surrealistický, jelikož lpěl na původní vazbě ke skutečnosti a zároveň se vzdával jakéhokoli spontánního automatismu. Štyrský sice užíval stříkací metody, která se, zejména pro Man Rayovy rayogramy, stala v surrealismu významnou, avšak strategie náhody byla tehdejší jeho tvorbě vzdálená. Naopak, vedle obvinění z formálního historizování či přílišné literátnosti byly právě psychoanalýza a automatismus jako pasivní tvůrčí přístupy hlavními důvody, proč Štyrský i Teige zpočátku francouzskou avantgardu odmítali. V roce 1934, v přednášce *Surrealistické malířství*,

²⁷ Inspirován statí *Život 2* (1922) a Erenbergovým konstruktivismem v prosinci roku 1923 vydal Štyrský v *Disku* prohlášení *Obraz*. Snažil se o novou definici umění, resp. obrazu: zbavil jej dekorativnosti, jedinečnosti, přisoudil mu aktivní úlohu, kterou měl plnit díky strojové reprodukci a šíření, obraz = „projekt nového světa a života“, „konstruktivní báseň“, která tvoří nové krásy a hodnoty (Štyrský¹ 2007).

²⁸ „Realita a obraz působí na sebe silou odtažitou. Mezi oběma leží zaklínadlo: slovo. Neopisuje sujet. Sujet je ztotožněn s obrazem. Název udává direktivu vzrušení. Ponechává však diváka opuštěného a osamocené s obrazem. Vzpomínka vynalézá“ (Štyrský 1927).

však Štyrský retrospektivně artificialismus označil za přechodnou etapu mezi kubismem a surrealismem: „Kdybych měl situovati artificialismus, označil bych ho za pojítka mezi kubismem a surrealismem“ (Štyrský 2007, str. 127). Náznaky nadrealismu se objevují nejprve v litografiích, a to v ilustracích k Lautréamontovu *Maldororovi* (1928), v nichž je patrná inspirace vlastním snem a metamorfózami, jež se v literární předloze odehrávají. V olejomalbě se surrealismus okrajově projevuje už na obrazech z výstavy v Aventinu v roce 1930, daleko markantnější je však o rok později v Umělecké besedě, již Štyrský zahájil obrazem *Smrt Orfeova* (1931). Jako moment, od něž je možné Štyrského tvorbu považovat za surrealistickou, pak bývá zmiňována rekapitulační expozice obou artificialistů na mezinárodní výstavě Poesie 1932, kdy je k dílům mapujícím předešlé období připojena pětice pláten souhrnně nazvaných *Obraz* (1932). Tato jsou už tematicky, skrze motivy smrti, úzkosti či sexuálního napětí, blízká Bretonem prosazované poetice. O dva roky později se Toyen i Štyrský stávají zakládajícími členy Skupiny surrealistů v ČSR. Po jejím zániku už Štyrský do jiného uměleckého uskupení nevstoupil.

2.1 Ženský fenomén v surrealistické tvorbě Jindřicha Štyrského

Jak naznačuje první část naší práce, bylo prostředí české avantgardy v období surrealismu výrazně patriarchální. Jednak tvořili většinu osobností participujících na rozvoji hnutí muži, jednak byl od počátku do středu surrealistické estetiky položen vedle mýtu snu také mýtus ženského těla, jež tak bylo nahlíženo jednostranně. Štyrský a Toyen androcentrický charakter tehdejší surrealistické avantgardy částečně narušovali už tím, že tvořili smíšenou uměleckou dvojici. Toyen, v těsném sepětí se Štyrským, problematiku svazujících společenských definic genderu navíc otevírala i na mnoha dalších rovinách: ve stylu oblékání,²⁹ v narušování maskulinního prostředí české umělecké elity, v jazyce (hovořila o sobě v maskulinu), (ne)jednoznačné sexualitě aj. Přestože Štyrského civilní osobnost dobové představy o mužství naplňovala přímějí, byl, podle svědectví přátel, i on částečně rozpolcený, zastupující v tvůrčím tandemu spíše jeho „femininní“ složku: „Byly v něm stále dvě bytosti: jedna modrooká, zdánlivě pokorná a jaksi venkovsky ženská, té vděčil za svou příjemnou inspiraci. Nebyl však nadarmo srpnovým dítětem, synem lva, aby v něm všechno neprotestovalo proti pokoře, ostatně od jistého

²⁹ „Děvče (Toyen – pozn. AP) (...) mělo hrubé štrukturované kalhoty, chlapeckou manšestrovou blůzu a na hlavě sklopený klobouk“ (Seifert 1982).

stupně už jen pokrytecké. Alkohol mu vracel jeho ztlumené sebevědomí a dával mu jeviště [...] Byl, jak již řečeno, po své matce zatížen srdeční chorobou, a což je horší, jeho rodina ho zatížila podivnými hříchy, spjatými s nemožnou bizarností.“ (Nezval 1959, str. 133). Ve Štyrského díle, jak se pokusíme ukázat, jsou kategorie genderu rovněž rozpořehovány, opouštějí společensky konvencionalizované definice, čímž zpětně odhalují jejich zúžené vnímání, daný pohyb se navíc promítá i do těch děl, u nichž lze usuzovat na jistou míru autobiografičnosti. Abychom naznačenou tezi obhájili, obrátíme pozornost na tři fenomény, jež chápeme jako zásadní jak pro celek Štyrského tvorby, tak pro surrealismu jako takový: motiv zdvojení, fragmentarizaci těla a průnik pornografického žánru do umění.

2.2 Realita jako reprezentace

2.2.1 Dvojení a ontologická nejistota

Princip duplicity, zdvojení obrazu, se jeví jak pro surrealismus obecně, tak pro Štyrského práci s motivem ženy jako velmi významný. Zakládá totiž možnost transformace objektivní reality v její reprezentaci (Krauss 1985) a otevírá zároveň prostor pro rozvolnění úzkých hranic definujících individualitu, a to i individualitu biologickou resp. genderovou. Představa hermafroditní bytosti je tak včleněna do samého centra surrealistické poetiky. U Štyrského se jev dvojení většinou nepojmenovává explicitně, ale manifestuje se v dílčích motivech, jako jsou stín, odraz, portrét, zrcadlení, ve fragmentech těl a izolovaných tělesných orgánech aj. Proniká ale také do podstaty vidění jako takového, a to principem zrcadlení. Subjekt pozorující v zrcadle sám sebe vidí svůj obraz, ten ale zároveň pozoruje jej – oko v zrcadle se odtrhává od těla i od mysli a nezávisle na subjektu získává roli pozorovatele. Zrcadlo se tak stává prostředkem odosobnění a oproštění od sebe sama, prostředkem antropomorfizace světa a zmnožení individuality v tom smyslu, že ji na základě vnímání reality vtělí do ní samé, do všeho, co zrak pojímá: „Všechno kolem vás jsou zrcadla, čekající, až do nich vejdete“ (Štyrský 1992, str. 41). Zmnožení individuality, či přímo její popření jakožto nejvyšší tvůrčí autority v díle, se vedle teorií surrealistických v českém prostředí objevuje i v jiném diskurzu, v strukturalismu. Máme zde na mysli zejména Mukařovského koncepci rozkladu individua. Popřením, resp. potlačením osobnosti v díle narůstá dialektické napětí. Dílo pak nepředstavuje jednolitý útvar, ale naopak

syntézu souboru protikladů: „Subjekt (v díle – pozn. AP) může dojít ztělesnění v díle samém, takovým ztělesněním je například ‚básníkovo‘ já [...] Je-li osob více, je každá z nich jinou projekcí subjektu; tyto různé projekce mohou vystupovat i ve spory pociťované jako rozpory uvnitř subjektu“ (Mukařovský 1971). Potlačil-li pak Mukařovský noetickou zodpovědnost tvůrčího individua, vytvořil množnost pro zmnožení subjektů, které se v díle prolínají či vstupují do konfliktů a které jsou spájeny v celek silou autorské subjektivity. To cele odpovídalo surrealistickému ideálu nadindividuálního umění. Vedle důrazu na nadosobní přístup k dílu byla v surrealismu zdůrazňována také dominantní role vizuality. Obě tendence otevřely v české avantgardě prostor pro uplatnění těch teorií o zmnožení obrazu či zdvojení pohledu, jež rozvíjeli Rank, Freud, Bachelard (či později Lacan). Rank i Freud hledali původ vzniku fenoménu dvojnickví v primitivních kulturách, resp. v raném dětství, kdy se pod vlivem primitivního narcismu představa dvojníka stává extenzí vlastní osobnosti do vnějšího prostoru a ujištěním se o své existenci tj. „ochranou“ proti smrtelnosti (založenou na představě nesmrtelné duše). V okamžiku, kdy se prvotní narcismus vytrácí, získává dvojník jinou podobu, stává se obrazem konečnosti. Přesouvají se na něj všechny obsahy potlačené principem realit.³⁰ Princip duplicity však zároveň zakládá i další podstatný posun ve vnímání sebe sama. Stává se výrazem ontologické nejistoty. Dvojník totiž následuje vždy až po originálu, proto může být pouze figurou či obrazem (odrazem). Ve vztahu k původní předloze působí destruktivně, jelikož jí odnímá status naprosté jedinečnosti. Existuje-li kopie, stává se i původní objekt jen jedním výskytem v řadě existencí, možnost dalších opakování i dalších předloh je tím otevřena. Rosalind Krauss odhaluje v eseji *The Photographic Conditions of Surrealism* (Krauss 1985) význam zdvojujícího „článku“ jako znaku označujícího, nikoli označovaného, který ukazuje na fakt, že i původní originál je sám znakem. „Dvojení je v tomto smyslu ‚označujícím označování‘“ (Ibid.). Realita je transformována v reprezentaci. V následující části práce se postupně zaměříme na jednotlivé motivy, ve kterých se u Štyrského princip zmnožení jedinečného manifestuje. Odrazím se přitom od postavy Emilie z textu *Emilie přichází ke mně ve snu*, který umožňuje dvojnickví ukotvit nejen v rámci celku autorova díla, ale částečně i v jeho životě.

³⁰ Lacan později inspirovan surrealismem téma dvojnickví ještě rozvíjí a přisuzuje mu významnou roli při formování ega. Pohledem na vlastní odraz v zrcadle vzniká u dítěte dvojník, který je ideální, jelikož jeho tělo je celistvé (dítě bez dokonale vyvinuté koordinace vnímá své tělo mimo tento obraz jako fragmentarizované. Po této fázi následuje závist a nakonec identifikace s obrazem dvojníka, čímž dochází ke vzniku ega.

2.2.2 První dvojník – Emilie

V květnu roku 1933 vychází v *Edici 69* Štyrského *Emilie přichází ke mně ve snu* (dále jen *Emilie*).³¹ Kniha byla volným propojením textu s deseti kolážemi (přednostní vydání bylo doplněno ještě o dvě další koláže) a byla doprovázena doslovem Bohuslava Brouka o pornografii v umění. Štyrský se zde jako literární autor projevuje jinak než v textech o artificialismu (např. *Populární uvedení do artificialismu* (Fronta, 1927) či *Artificialismus* (ReD, 1927)) či například v životopise Arthura Rimbauda (*Život J. A. Rimbauda. Dopisy a dokumenty*. (1930)). Text je jednak výrazný svojí stavbou. Je hutný, plný ambivalencí, přechází ostře z jedné situace do druhé, a to i díky tomu, že užívá známá literární topoi, jež sama o sobě nesou symbolické významy. Jednak se *Emilie* jeví jako dílo do značné míry koncentrující motivickou bázi Štyrského výtvarné i literární činnosti.³² Je zároveň prací neobyčejně intimní, která vytváří, byť jen mlhavou, spojnicí mezi autorovým životem a jeho tvorbou. Motiv dvojnictví prostupuje jak rovinou tematickou (viz 2.2.3.), tak strukturní, protože právě mezi těmito dvěma oblastmi, mezi světem fiktivním a reálným, dochází v *Emilii* k výrazné oscilaci, jež je ve Štyrského surrealistickém díle dále rozvíjena. Úplná syntéza umění a života je pro autora nedosažitelná, realita, na rozdíl od umění, existuje bez řádu a je fragmentarizovaná, řádem v umění se pak stává tvůrčí subjekt sám. *Emilie* proto není sumou vzpomínek³³ či snových zážitků, ale je konstruktem, v němž se tyto prolínají s jevy objektivními i ryze subjektivními. Je kreativním přetvořením toho, co ze snu zbývá v okamžiku probuzení. Štyrského strategie tak z části odpovídá Bretonově představě o práci se snovým obrazem: „když přestane spát, je člověk především hříčkou své paměti, a té se [...] zlíbí naznačit mu jen slabě okolnosti snu, zbavit sen jakýchkoli aktuálních důsledků a dát vycházet jedinému determinujícímu motivu“ (Breton 2005, str. 22). Avšak tyto obrazy jsou dále sémanticky zahušťovány a absorbují nové významy, čímž vzniká síť neucelených (snových) scén. Autor sahá po jediném motivu, motivu-uzlu, který jednak obsáhne celý sen, jednak nabývá úplné významové samostatnosti (Šmejkal 1970). Tyto prvky jsou do textu poskládány tak, aby mezi nimi nefungovaly časoprostorové či kauzální vztahy, jedinou entitou, která zajišťuje uspořádanost a jíž patří logika díla, je tvůrčí subjekt. Fragmentarizovaný svět díla tak nabývá významu jedině ve

³¹ *Emilie přichází ke mně ve snu* byl v celku edice výjimečný počín. Jednak šlo o její poslední svazek, jednak ani jedna z předchozích pěti knih zde vydaných nebyla Štyrského autorským dílem, byť byly tyto doprovázeny jeho či Toyeninými ilustracemi.

³² Např. alabastrová ručička, člověk krmený ledem, akvárium, tlení, vagina dentata aj.

³³ To je částečně naznačeno v posledním odstavci *Emilie*: „Vzpomínám si ještě na jeden příběh z mládí...“ (Štyrský 2001, str. 7).

vztahu k autorovi, vně něj nemůže tento text „existovat“. Zvolená strategie vede na jedné straně k posílení pozice tvůrce, na straně druhé jej však cele izoluje. Snad pouze „(č)tenář a divák se stal součástí vytríbené hry vzájemných odkazů, směřujících k autorovu životu, odehrávajícímu se uvnitř vlastního prostoru slovního a zřetelného sdělení“ (Bydžovská, Srp 2007, str. 224).

2.2.3 Jindřich, Marie, Emilie

Prolínání reálného autora s fiktivním je, jak jsme naznačili, jedním z nosných témat *Emilie*. Princip dvojení se zde však promítá i do dalších motivů, které, podle nás, mají v rámci Štyrského díla stěžejní místo. Je proto obtížné vyhnout se takové interpretaci daného textu, která by zahrnuje fakta ze Štyrského života, interpretaci částečně psychoanalytické, byť jsme si vědomi jejích nedostatků.³⁴ Sám tvůrce navíc k takovému přístupu nepřímou vyzýval, a to budováním legendy o sobě samém, zdůrazňováním některých motivů ze svého života (Štyrský rád vyprávěl o své rodině, „o své sestřičce a o své matce“ (Nezval 1959, str. 131)).³⁵ Legendu považoval Štyrský za tvar, který přesahuje fyzický život autora a který se proměňuje nezávisle na něm díky působení času: „Je nesmírně nesnadné přepisovat legendu, ač to znamená pociťovat rozkoš z vytváření podob, o nichž nevíme, jaký budou mít v budoucnu výraz. Mnoho podivuhodných životů a osudů lidských upadá v zapomenutí a ty, jež se stanou legendami, jsou jako oblázky“ (Štyrský (1929), str. 157). Pokusíme se níže, s odkazy k *Emilii* i Štyrského životu, níže ukázat, že duplicitu je možné chápat jako dominantní tvůrčí strategii ve vztahu k ženskému tématu.

Návraty do dětství tvořily jednu z hlavních os Štyrského imaginace. Z úzké rodiny pro něj měly největší význam tři osoby, matka, otec a sestra. Bigotní matka se ve Štyrského pracích objevuje řídce (*Sen o dědictví* (1939)) a promítá se do dílčích motivů, jako jsou např. zlomky památek, relikviáře, církevní téma aj. Otec, charakterizovaný despotismem a autoritářstvím, jehož vztahy se synem byly konfliktní, je ve Štyrského díle postavou výraznou (*Sen o otci* (1931)), vzbuzuje strach, nutkání k útěku, hledání úkrytu atp. Nejhlouběji však Štyrského tvorbu, včetně motivu dvojení, ovlivnil vztah k nevlastní sestře Marii. Ten je významný zejména ze dvou hledisek: jednak dívka zemřela v mládí na stejnou srdeční chorobu, jakou pravděpodobně trpěl i autor (Emilie je „raková chodí, ukrývající mne ve své podobě“ (Štyrský 2001, str. 4)), jednak byla z psychoanalytického

³⁴ Viz např. úvaha Václava Černého „Psychoanalýza metodou umělecké kritiky?“ (Černý³ 1992).

³⁵ Hned při prvním setkání se Štyrským svěřuje Nezvalovi o motivu konvalinek a významu, jaký pro něj má. Podobně také Seifertovi, u něž se konvalinky objevují ve sbírce *Na vlnách TSF* (1925).

hlediska vedle matky první ženou, k níž se mohl Štyrský v dětství eroticky vztahovat. Postava Marie tak zakládá možnost vnímat propojení infantilní erotiky se smrtí, sjednocení motivů slasti a nicoty, jako vnitřně prožitou zkušenost, která je bazální inspirací Štyrského díla. (Syntéza těchto dvou antitezí byla ještě prohloubena četbou Markýze de Sade.) Přestože se jméno Marie objevuje jen v několika textech,³⁶ domníváme se, že její charakter vstupuje i do těch literárních děl, kde není explicitně zmiňována. Skrze erotické téma k ní v podstatě odkazuje jakákoli ženská postava, jelikož každé sexuální vzrušení aktivuje pudová hnutí, jež se v plné podobě projevují pouze v infantilní sexualitě, již ztělesňuje právě Štyrského sestra. V tomto bodě je založen první významný vztah duplicity, vztah mezi originálem a kopií. Vedle Marie totiž existuje ještě fiktivní Emilie, která tak z podstaty může být pouze obrazem či stínem. Ačkoli evokuje skutečné pocity, původně vázané k „předloze“, jejich naplnění je pro její fantomatickosti nemožné. Stává se tak zdrojem erotického podráždění stejně jako melancholie. Štyrský v několika textech naznačuje možnost ztotožnění obou ženských postav (např. ve *Snu o Emilii* (1926), *Druhém snu o Emilii* (1926), v básni „Emilie se ráda obnažovala“ (1946) či v próze *Svět se stává stále menším* (1946)). Ženský motiv se tak stává místem, v němž se sblíží reálné a literární i racionální a iracionální. (Touto dvojakostí Štyrského femme-fatale navazuje na řadu ostatních surrealistických múz, meluzín a medúz, zásadně se od nich ale liší tím, že to, co ženě umožňuje protínat jak reálnou, tak imaginativní rovinu, není ryze ženské, šílené či přírodní, ale je to právě sám tvůrčí subjekt, který dvě různé složky spájí v jedinou.) Emilie je souborem konkrétních detailů, jejichž vztahy jsou ambivalentní, je odkazem k celkům, které zanikly a již neexistují, její úplný obraz tak nevyhnutelně stále uniká. Vztah mezi Marií a Emilií je dynamický a odvislý od autora. Štyrský totiž nenaznačuje pouze možnost jejich splývání, ale tematizuje také jejich distanci. V próze *Emilie přichází ke mně ve snu* či v textu *Svět se stává stále menším* se například objevuje dichotomie klín – tvář: „Konečně jsem se zbavil té tváře, již jsem jako dítě vymodeloval ze sněhu, tváře té ženy, již pohltila povolnost jejího klínu“ (Štyrský 2001, str. 3) a „Emilie [...] je mrtvá [...] Našel jsem opět v břechtanech [...] historii, [...] ztrácející se v melancholii prvního mládí. [...] A doprostřed této hřbitovní scenerie chtěl bych vykreslit tvůj portrét, tvář mé mořské přítelkyně“ (Štyrský 1992, str. 39). Pohyb mezi Marií a Emilií se pak stává pohybem mezi vzpomínáním a

³⁶ Už v období Devětsilu, kdy česká avantgarda objevuje obrazovou báseň (1923), se u Štyrského vyskytuje femme-fatale Marion (například obrazy *Štěstí a sklo* (1923), *Forget me not* (1924)). Podobnost jmen Marie – Marion nemusí být náhodná, i když v poetismu obecně šlo o jméno frekventované, objevuje se např. i v Nezvalově básni „Koktejl“. Štyrský užíval i jména jiná: Anička, Arnoštka, Astolena, Cecílka, Emilie, Jeanneta, Kateřina, Klára, Marta, Pavlína, Solveig či Terezie.

zapomínáním, uvolněním a křečí. V okamžiku, kdy sexuální napětí slábně, vynoří se vzpomínka na tvář sestry, naopak tehdy, kdy převládne vzrušení, tvář se ztrácí a je pohlcena klínem. Zatímco tvář Emilie si Štyrský přeje vymazat z paměti a chce si ponechat pouze obraz jejích sexuálních orgánů, u Marie je tento poměr opačný (viz například obraz *Podoba mé sestry Marie* (1941)). Obě ženské postavy tak vzájemně vytvářejí antagonické pnutí na společném základu, jímž je princip slasti, který se u Marie vztahuje k infantilní sexualitě, u Emilie k aktuálnímu sexuálnímu vzrušení. Nemožnost jejich splynutí znamená nemožnost dosažení úplného uspokojení. Obdobné téma se objevuje i u Bohuslava Brouka: „Ideálem lásky je [...] láska pečovaná, láska pěstounská, jejíž obraz, zdánlivě pocítený v dětství, si člověk vylhává, čili láska šalebná, jíž nikdy nebylo, není a nebude“ (Brouk 2009, str. 71). Každá ženská postava se tak u Štyrského prolíná s Emilií, s Marií i s každou ženou předchozí či následující. Každé setkání se ženou je důsledkem libidinosní touhy nalézt sexuální i citové naplnění, což se však jeví jako nemožné. Zároveň je ale prostupováním jedinečných bytí bytí dalšími vložen princip zmnožení do základu Štyrského ontologie. Ve zmiňovaném textu je tento nejpříměji ilustrován na motivu stínu.

2.2.4 Hra stínů

„Stín je první formou skrze niž se duše zpředměťuje“ (Krauss 1985). Akt jeho zvýznamnění je v podstatě aktem antropomorfizace neživého okolí. Stín pak zároveň představuje konflikt těla a vnějšího prostoru, který narušuje jeho hranice, zbavuje jej dominantního postavení, znejišťuje původní subjekt o jeho vlastní existenci. Ztrátou nejvlastnější podoby začne tělo splývat se svým okolím, ztrácet sebe-vědomí, svoji identitu.³⁷ Ve Štyrského díle se stín objevuje právě v textu *Emilie*: „Nevím čím to byl stín. Nazval jsem ho Emilií. Jsme k sobě spolu pevně přikováni, a nerozlučně“ (Štyrský 2001, str. 4). Stín se pak jeví jako zásadní pro pochopení významu postavy Emilie.³⁸ Bydžovská a Srp (2007) interpretují v monografii o Štyrském prolnutí tvůrčího subjektu

³⁷ Stejně znejišťující jsou i mimikry, strategie, jež surrealisty fascinovala. V prvních letech existence revue *Minotaure* jim věnoval zásadní eseje Roger Caillois.

³⁸ Pro Štyrského byl motiv stínu významný i v souvislosti s časem, kdy se stává odrazem zaniklé skutečnosti. „Dějiny nejsou než podivuhodná ukázka, jak pravda mizí v čase. Proto jsou jména básníků vždy spjata s ruinami a se stíny. Vše, co opustí básník, zešediví a obrátí se v troud a popel“ (Štyrský 1929, str. 180). Stín není v tomto kontextu znakem ikonickým, ale indexem, jelikož je přímým odrazem světelné skutečnosti. Zůstává-li ale i poté, co tato skutečnost zanikla, stává se motivem melancholie. Významný je i valér šedi, kterému Štyrský odpírá místo v životě – v krátkém textu *Svět se stává stále menším* (Štyrský 1992) jej staví zcela mimo svět, který je jinak komplexní, celistvý a vytvořený syntézou všech protikladů, které zde představují doplňkové barvy: „Rudí kolibřici vyvolili si místa v ... zeleních, modří pštroši si našli žlutou pláň ... a vrány země sněhu. Jen šed' netopyřů splývá s modrem noci“ (Štyrský 1992, str. 40–41). Šedá je také barva popelu, prachu jako symbolů materiální pomíjivosti těla: např. v *Emilie přichází ke mně ve snu, Svět se stává stále menším*, „Hledal jsem popel v popelu“.

se stínem jako nedobrovolné, vznikající v okamžiku slabosti jako smlouva s ďáblem. Autor se snaží chvíle splynutí dopátrat, aby se svého stínu zbavil a opět se mohl stát sám sebou. Stín je spojením s Emilií, které motivuje postava Marie. Stává se zobjektivizovaným nositelem jejich přetrženého pouta (Ibid., str. 266). V kontextu surrealistických teorií je ale význam stínu ještě širší. Představuje jednak tu sféru paměti, kam jsou zasouvány bolestné, nezpracované zkušenosti, kde jsou tyto obsahy latentně skryty a kde s nimi podvědomí stále pracuje (tzv. „oblast stínů“). Jednak je také materializovanou představou vlastní smrtelnosti. Jung popisuje stín i jako jednu z kategorií v rámci stratifikace lidské psychiky na pět entit: Personu, Animu, Anima, celistvé Já a Stín. Stín zde zastupuje opět primitivní, asociální stránky člověka, agresivitu a ničivé tendence (Gauss 1979). Emilie absorbuje všechny tyto významy, je součástí autorovy osobnosti, zahrnuje ty obsahy, které on sám nechce/nemůže vidět: „ale jsme k sobě obráceni zády“ (Štyrský 2001, str. 4). Stává se tak jeho dvojníkem a ztělesňuje konkrétní vědomím potlačené obsahy: smrt sestry, vlastní nemoc, touhu po matce/sestře, další prvky infantilní sexuality, primitivní pudy, touhy aj.

2.2.5 Androgyn a jeho podoby

Materializaci představy dvojníka lze komplexněji vnímat jako výsledek potřeby přisoudit vnějšímu světu „životnou“ formu, tzn. přiznat mu síly, které mají moc manipulace a z nichž v podstatě vyrůstá i představa Bretonovy objektivní náhody.³⁹ Ve výsledku se tyto síly, jež dvojník ovládá, obracejí proti původnímu subjektu a způsobují prolomení hranice mezi realitou a imaginací, propad do „vědomí raných stádií bytí, a v tomto propadu, který je sám o sobě důkazem tlaku na opakování, je subjekt zraňován zkušeností smrti“ (Krauss 1985). Stín v *Emilii* je zdvojením původního subjektu, oba jsou přitom součástí jediného celku. To odpovídá jedné z Freudových definic nevědomí, ve které jej chápe jako druhé vědomí, dvojníka vědomého já, který může nabývat jak ženské, tak mužské podoby. Blízkost tohoto způsobu uvažování českému surrealismu naznačuje například Hoffmeisterova kresba *Ten-Ta-To-yen* (1930), na níž dochází ke hře s kategoriemi muž, žena, resp. racionální, iracionální, resp. Animus, Anima, které se mísí v „polyindividuální“ postavě tvůrkyně. Stín je tu prostředkem, díky němuž je ilustrována hra mezi dvěma (více) pohlavími. Podobně autorský subjekt v *Emilii* je maskulinní, zatímco stín je femininní (na Hoffmeisterově kresbě je to naopak), a oba představují tutéž multi-individuální konstrukci, v jejímž rámci jsou tradiční definice genderu převráceny a zpochybněny. Mužské a

³⁹ Freud tento jev ilustruje na příkladech vnímání opakování jistých jmen, objektů, konotací, čísel, ... Štyrský měl podle Nezvalova svědectví v jisté době představu, že je pronásledován číslem 69.

ženské již není koncipováno jako normativní a jiné, ale splývá v homogenní celek. Tato strategie však neodkazuje nutně k ideálu androgynní, sférické bytosti, již jako spojení mužského a ženského pohlaví následně rozděleného Diem popisuje už Platon a která pro surrealisty byla jednak metaforou automatické tvorby, jednak metaforou oboustranné a dokonalé lásky (např. Desnos: *Corps et biens*, Éluard: *Capitale de la douleur*). Androgynní motivy se sice objevují jak v tvorbě Toyen, tak Štyrského – *Člověk sépie* (1934), *Muž a žena*, (1934), kresby ke *Snech o hadu a podivuhodné hrušce* (1925–1930) a z nich vycházející obraz *Hermafrodit* (1934), ale také např. *Sen o hadech I–III* (1940), kde jsou zobrazena ženská ňadra spojená s hadem, symbolem falu, ale i cyklického času. Nejedná se u něj však o ideál dvoustranného svazku, ale o dosažení harmonie uvnitř sebe sama, mezi stránkami vlastní bytosti., které oscilují mezi femininitou maskulinitou. Významným dílem, kde je také zpochybnění genderové jednoznačnosti ztvárněno, je *Majakovského vesta* (1939).⁴⁰ Na plátně jsou zobrazeny dvě postavy, jedna v mužském plášti a kalhotách, druhá v kombiné, tmavých punčochách a botách s vysokými podpatky. Horní části jejich těl jsou však zakryty kusy látky. Na stromě, u něž stojí postava v ženských šatech, je ještě pověšena pánská vesta s dedikací Toyen. Opona zakrývající obě postavy i vesta visící zde jako možný převlek mohou odkazovat k roli oděvu jako kostýmu a vyzývat ke hře, k proměně identity, k prolínání pohlaví a jejich tradičních rolí. V tomto provokativní uspořádání se odráží řada otázek týkajících se genderu: krize maskulinity, ženská emancipace, homosexualita, transvestitismus, prostituce aj. Daná témata byla pro českou avantgardu aktuální, z teoretického hlediska se jim věnoval například Bohuslav Brouk. V eseji *Lidská duše a sex* píše: „Přestrojení je pro ně (transvestity) vzrušující samo o sobě. [...] Význam transvestitismu kompletního i partiálního, v němž zahrnujeme rovněž jmenný transvestitismus, je zdánlivě automonoerotického charakteru. Přestrojením stává se sice muž nebo žena androgynem, avšak libido neváže se toliko na vlastní osobu, již by šat druhého pohlaví učinil vzrušující. Libido zůstává lpět i na samých šatech, jež animisticky je nutno pokládat za druhopohlavního tvora“ (Brouk 1992, str. 110). Právě v procesu animizace se oděv, oblečený za účelem dosažení uspokojení a pocitu celosti, jeví jako jedna z materializací dvojnictví (oděvy, převleky či masky se ve Štyrského díle objevují často). Štyrský opět připouští existenci androgyna ne v podobě nedosažitelného ideálu, ale naopak jako inherentní podobu každé bytosti, která se tak jednak nachází v nerovnováze a nejistotě, jednak má možnost proměny vlastní identity v závislosti na stavu libida.

⁴⁰ Obraz měl být původně součástí cyklu, který chtěl Štyrský věnovat Marii Burešové, herečce divadla D 39. Když se však jejich vztah nerozvinul, věnoval Štyrský obraz Toyen, a to inskripcí přímo na obraze.

2.2.6 Umělý život: figuríny a fotografie

Stín i oděv se v antropomorfizované podobě stávají materializací tendence ujišťování se o vlastní existenci ve vnějším světě a odkazují tak k primitivním, pudovým složkám psychy. Pohyb mezi neživotným a životným se surrealismem stal významným zdrojem napětí. Byl nesen motivy figurín, loutek, automatických bytostí, panenek, krejčovských či kadeřnických panen. Poslední zmíněné byly u avantgardy oblíbené již v Devětsílu (patrně pod vlivem dadaismu, i když daný motiv užívali také civilisté), ve 30. letech ale nastal obrat v jejich užití. Důraz byl kladen zejména Nejenže abstrahují tělesnost, ale jsou zdrojem konkurence mezi životem skutečným a životem jako reprezentací, předstíraným bytím. Rozmnožování se v tomto kontextu stává mechanickým aktem, každá nová bytost jen další kopií v řadě. Figurína i maska jsou tedy opět zdvojením, označujícím označujícího, jež umožňuje vidět svět z fatálního odstupu. Obrazy vycházející z této představy nacházíme u Štyrského jak v malbě (busty, torza na tyči, masky aj.), tak na fotografiích i kolážích. Motiv člověka, který se nerodí, ale je vymodelovaného z jisté hmoty, leží v samém středu jeho vztahování se k životu. Díla, kde vzniká napětí mezi skutečným a imaginativním, jsou například *Čerchov* (1934), kde busta, kadeřnická hlava, která, přestože představuje jedinou skutečnou tvář v obraze, je od jeho fiktivního prostoru oddělena sklem a odvrací se od něj. V obraze jsou ztvárněny také plošné, schematické figury podobající se mechanickým hračkám, jejichž kontakt osciluje mezi objetím a bojem, válkou, konfliktem. Štyrský dovedl toto napětí do extrému jednak při inscenaci Nezvalovy *Delfské věštírny* (premiéra 1935), kde vedle skutečné herečky stála na stole ještě hlava figuríny, přičemž byly od sebe tyto dvě těžko rozeznatelné, jednak ve svých kolážích. Skládáním těl z fragmentů předmětů, výjevů, orgánů atp. vystupovaly metaforické hodnoty, které zcela přesahovaly racionální rámec a běžnou zkušenost, a proto strhávaly lidský psychismus jsouce jednou z cest primitivní animizace obrácené proti člověku. Prostředkem transformování reálného v reprezentaci bylo pro Štyrského také fotografování. A to sám akt zpředmětnění živé skutečnosti na fotografii,⁴¹ konkrétně však fotografování stínů a odrazů. Fascinovaly ho zejména výkladní skříně, jejichž fotografie konzervovala stav předmětu, který se nacházel za nimi, a „zarámováním“ („zestetičtění“) mu odnímal jeho utilitární hodnotu, čímž jej činila surrealistickým objektem *par excellence*. Stejně fotografie ale navíc dvojily skutečnost, jež se ve skle výloh odrážela.

⁴¹ Roland Barthes například označuje fotografii za projev symbolické smrti, resp. za ujištění o budoucí smrti, odnětí životnosti (Barthes 1981).

2.2.7 Hlava Medúzy

Obraz Medúzy zmiňuje Štyrský v předmluvě ke *Sním* jako jednu z nejranějších (ne)autentických vzpomínek svého dětství: „V raném dětství spatřil jsem v nějakém časopise barevnou přílohu, na níž byla zpodobena ženská hlava. [...] Byla to hlava Medusy“ (Štyrský 1970, str. 9).

Medúza je v umění zobrazována od antiky a atributy, jež se k ní poutají, jsou v různých etapách umělci různě hierarchizovány.⁴² Jedním z prvních autorů, kteří uvádějí její charakter do kontextu s (ženskou) sexualitou, je už Ovidius v *Proměnách*. V jím naznačeném směru pokračuje do jisté míry i Freud, který metaforu Medúzy užívá pro definici kastrovní úzkosti (Freud 1993): pohled chlapce na matčiny/ženské genitálie mu odejme jistotu jeho vlastní sexuality, jistotu penisu, přičemž dekapitace Medúzy je přímo obrazem kastrace. Přesto je pohled na Medúzu/ženské genitálie pro něj až extrémně přitažlivý. Má však fatální, paralyzující následky. (Freud částečně srovnává zkamenění (oběti Medúzy) a erekci penisu, která ale není v tomto případě znakem náklonnosti k druhému, ale naopak obrannou reakcí ve smyslu zapojení všech prostředků k monumentalizaci těla, jak se tomu děje u některých druhů zvířat při setkání s nepřítelem (Ibid.)). V tomto smyslu přejímají symbol Medúzy i surrealisté, pro něž byl těžištěm zobrazení zejména její pohled, nebezpečný a zároveň neodolatelně přitažlivý. Spojujíc v sobě ideál krásy i bestiality, božského a primitivního, požitku a ontologické nejistoty, byla Medúza považována za ztělesnění surrealistického ženství.⁴³ Každý tvůrce prošel zkušeností s ní. Chlapec se totiž musí s Medúzou setkat na cestě ke své dospělosti, její dekapitace pak znázorňuje přetržení pupeční šňůry poutající jej k jediné ženě-matce, je to prostředek k dosažení sexuální svobody a nezávislosti.⁴⁴ Medúza se proto pro Štyrského stává dalším z obrazů, které odkazují k sestře Marii, jíž hlava Medúzy „padla jako ulitá“ (Štyrský 1970, str. 9), zatímco matce ne. Autor symbolicky nahradil v psychoanalýze tradiční objekt kastrovní úzkosti – matku – sestrou. Jelikož ta ale umírá předčasně, nemá autor dostatek čau, aby byla úzkost překonána. Přesunutí svazku do symbolické roviny se proto jeví jako nevyhnutelné pokračování jeho kastrovní úzkosti.

⁴² S mírou generalizace lze říci, že v dobách, kdy kultura obecně tíhne ke zpochybňování dominance lidské racionality, bývá Medúza zobrazována jako symbol chaosu podrobující si člověka. V dobách názorově opačných bývá její obraz obrazem tajemné a atraktivní ženy (Vos 2003).

⁴³ Některé feministické interpretace viděly v dekapitaci Medúzy symbol patriarchální nadvlády, která se snaží všemi prostředky umlčet ženský element (Cixous 1976).

⁴⁴ Podobně Perseus teprve poté, co porazí Medúzu, může mít volnost ve vztahu k Andromedě.

Medúza je pro Štyrského také další z femininních projekcí vlastního já, je dvojníkem, v němž se kumulují všechny obsahy potlačené principem reality. Proto je její pohled tak nebezpečný a bolestný, protože je pohledem na neznámé složky vlastní osobnosti. Síla Medúzy tedy neleží v jejích uhrančivých očích, jako v mytologickém příběhu, ale v samotném aktu dívání se, v kontaktu předlohy a odrazu. V něm se totiž poprvé střetává nevědomé a vědomé. V zrcadlovém odrazu Medúzina pohledu nepoznává proto jedinec sám sebe jako suverénní lidskou bytost, ale jako „bestii“, jež je koncentrovanou podobou jeho potlačovaného Já. Poznání sama sebe, prolnutí obou sfér, vědomé i nevědomé, maskulinní i femininní, zde však nedává vzniknout harmonickému ideálu androgyna, ale je zkázonosné. Mužské a ženské navíc v Medúze kolísá. Mužský element je zpřítomněn v motivu vztyčených zmijí, jež se, ve stylu Markýze de Sade, chystají vniknout do všech otvorů, ženský naopak v popisu až vulgární Medúziny krásy: „Měla zlaté vlasy, [...] nalíčené rty, rudé, [...] Fialkové oči[...]“ (Štyrský 1970, str. 9). Motiv zlatých vlasů, které jsou v *Emilii* přímo spojeny s vulvou („Choval jsem v něm (akváriu) zlatovlasou vulvu“ (Štyrský 2001, str. 6)), nám pak dovoluje celou hlavu Medúzy vnímat jako obraz vaginy. Subjekt, na jehož platformě obě tyto stránky koexistují, je nutně dynamický, neustále se pokoušející nalézt rovnováhu. I proto zde můžeme opět uvažovat o genderu jako o kategorii pohyblivé, nikoli biologicky dané a *a priori* definované. V umění se navíc objevují i takové interpretace, kdy je Medúza-žena přetvářena do podoby Medúzy-muže (Kristeva 1985). Také ve Štyrského díle, jak se domníváme, je možné objevit tuto polohu, a to v portrétu muže z roku 1940. Přestože dané plátno explicitně vztah k Medúze nevyjadřuje, Josef Vojvodík (Vojvodík 2008, str. 206–210) i Karel Srp (Srp 2000) možnost takové interpretace otevírají. Původní podoba Medúzy-ženy je zde přehodnocena, ubývá na ambivalenci a naopak se exponuje rovina šoku. Portrétovaný muž je postaven na hranici mezi sakrálním⁴⁵ a světským, lidským a animálním. V poraněných očích muže je paradoxně zdůrazněn motiv vidění. Právě zde dochází totiž k naprostému rozpohybování vztahů mezi pozorujícím subjektem a pozorovaným objektem, pohled muže z plátna se dotýká afektivní stránky vnímatele, zobrazuje bolest, utrpení i osamocenost a přenáší je na něj. Definuje pak diváka jako konečného a fyzického. Tím, že je portrét sám označujícím, staví navíc tuto sebe-vědomou, reálnou bytost do stejné role. V portrétu

⁴⁵ Zároveň portrét muže získává hodnotu transcendentální, která v původní Medúze přítomna nebyla. Vojvodík jej napojuje na tradici obrazů Krista-Trpitele, otevírá možnost vidět jej jako „travestii Trpitelovy tváře, jak bývá ztvárňována zejména na barokních obrazech Veroničiny roušky: krvácející hlava a tvář Trpitele na indiferentním pozadí...“ (Vojvodík 2008, str. 207).

se tak propojují dva mytologické symboly, symbol ženský a mužský – Medúza a Oidipus⁴⁶. Příběhy obou těchto charakterů mají z psychoanalytického hlediska stejné vyvrcholení, končí sebe-poznáním: Oidipus po celoživotní pouti nalézá pravdu sám o sobě a zbavuje se zraku, Medúza je oslepena pohledem na obraz vlastního Já. Důsledkem sebepoznání je ve Štyrského pojetí totální osamocenost, nebo dokonce smrt. Jeví se pak jako významné, že se Štyrský po roce 1940 výrazně stahuje do z veřejného života a obraz navíc nechává viset ve svém pokoji.

2.2.8 Čas cyklický, čas lineární

Princip duplicity se také promítá do tématu času, který je jednou lineární, podruhé cyklický. Čas lze považovat za hodnotu, která se u Štyrského významně podílí na definování antagonických rovin, jako jsou tělesné a duševní, racionální a iracionální, ale i mužské a ženské. Tedy rovin, které se střetávají a vytvářejí atmosféru nerovnováhy. Surrealismus vyzdvihoval zejména čas nelineární, který náleží tvorbě či snu, a opakování se mu stalo významnou tvůrčí strategií. Breton zdůrazňoval nutnost neustálého přehodnocování jednou vytvořených děl a neustálé navracení se k motivům. Opakovaný akt byl pro něj reprezentativnějším zobrazením reality než akt lineární, jednorázový.⁴⁷ Také celek Štyrského tvorby získává podobu „kauzálního řetězce“ (ne ve smyslu kauzality objektivní, ale subjektivní). Jednotlivé motivy se do jeho díla navracejí jako přehodnocení jejich předešlých výskytů, a to i napříč různými médii: např. gumová rukavice z fotografie se objeví jako kožená rukavice v *Traumatu zrození* (1936), krejčovská pana se promítá do trupu v *Čerchově* (1934), ruční protéza se objeví jak na fotografii, tak v *Emilii* či ve *Snu o alabastrové ručičce* (1928) aj. Vytvořením záznamu (obrazu, textu) vzniká vždy nová poloha, jež bude podléhat následným tvůrčím revizím. Tato nestálost významu je u Štyrského do velké míry zapříčiněna právě dynamickým působením času: „Smrt denně hlodá na tom, čemu říkáme život, a život neustále pohlcuje naši touhu po nicotě. Představa polibků umírá, než ji prohlédneme“ (Štyrský 2001, str. 4). Sémantická pole dílčích motivů se těmito metamorfózami neustále rozšiřují až do té míry, že skutečnost, jež se v jednotlivých dílech jeví jako fragmentarizovaná, stává se v rámci celku díla téměř komplexní. „Přeliv námětu z jednoho výrazového prostředku do druhého zajišťoval proměňující se úběžník Štyrského díla; spojitosti nebyly bezprostřední a okamžité [...] týkaly se především námětů“ (Srp, Bydžovská 2007, str.

⁴⁶ Štyrský údajně portrét maloval podle fotografie herce v roli Oidipa.

⁴⁷ V *Nadje* tento přístup ilustruje na dvou anekdotách – o malíři v Marseilles, který nikdy není schopen zcela dokončit obraz, jelikož nemaluje tak rychle, aby stihl přesně zachytit polohu slunce; a o muži, který není schopen zapamatovat si cestou od recepcí číslo svého pokoje a ve zmatku padá z okna.

332). Umění se tak stalo prostředkem uchopení reality jako cyklické. Skutečnost existující pouze v čase se v důsledku tohoto procesu stává atemporálním znakem, reprezentací sebe samé.

Cykličnost obecně je také jedním ze základních prvků vymežujících femininní proti maskulinnímu. Zatímco mužské je tradičně definováno linearitou, Julia Kristeva například (Kristeva 1981), vycházejíc z Nietzscheovy koncepce mytického času, definuje ženský čas jako cyklický, jako opakování opřené o biologický rytmus, který souhlasí s rytmem přírody a žena a věčnost (resp. umění) se také u Štyrského stávají zastupitelnými: „když jsem platil kurvám za jejich dovednost, byl jsem si vždy vědom toho, že si kupuji část věčnosti“ (Štyrský 2001, str. 5) a „Skutečně: básníkům nepatří dnešek ani zítřek, básníkům patří čas“ (Štyrský 2007, str. 180). Jev opakování ilustruje sama postava Emilie, jelikož se objevuje ve Štyrského textech znovu a znovu (oba sny o Emilii, *Sen o alabastrové ručičce*, *Sen O Emilii a Martě*, *Emilie ke mně přichází ve snu*, báseň „Emilie se ráda obnažovala“ či próza *Svět se stává stále menším*). Nejvýraznějším aktem opakování je ale narození nového člověka, obnova uskutečněná v těle ženy. Obnova, která je opakováním jedince: „Budeš šťasten, budeš se stále opakovati,“ pravil kdosi, jenž šel okolo, a dodal ,tvá žena ti právě rodí syna““ (Štyrský 2001, str. 6). Porod je okamžikem, kdy přestává být žena pasivním, sexuálním objektem, ale je naopak aktivní, schopnější než muž. V *Emilii* se pro autora stává v tu chvíli monumentální, děsivou a smrtonosnou bytostí, jelikož vytvořením nového výskytu motivu – dítěte jako přehodnocené podoby otce – popírá jedinečnou existenci motivu původního – otce, autora. Okamžiky zrození a smrti tak splývají v jediný bod, což je téma, které se u Štyrského objevuje velice často (*Stěhovací kabinet*, některé koláže k *Emilii* (např. provokativně oděná žena ležící vedle kostry se vztyčeným penisem), první koláž k *Sexuálnímu nocturnu*, kde jsou ženské atributy, rozměrná ňadra i vagina, postaveny do prudkého kontrastu s kostrou aj.). Navazuje tak na „ostré spojení těla a skeletu, táhnoucí se výtvarným uměním od pozdního středověku jako symbol vanitas,“ který obohacuje právě o obraz genitálií (Srp, Bydžovská 2007, str. 219).⁴⁸ Životní cyklus tak začíná a končí ve stejném bodě, ženském klínu, a přestože jsou u Štyrského na mnoha rovinách kategorie genderu neostré a vzájemně se prolínají,

⁴⁸ U Štyrského se objevují ještě dva významné motivy upevňující pojetí ženy jako pohlaví svázaného s cyklem přírody. Je to jednak motiv hada jako symbolu životního cyklu (Uroboros) např. ve *Snech o hadu a podivuhodné brušce* (1925–1930), jednak motiv ženy-rostliny (např. *Skelet v rákosí* (1929), *Mandragora* (1930), ilustrace k *Máji* (1937), básně: „Nejsou tu třešně ptáci a sítě“, „Tlupa falešných trestanců“ aj.). Byť je rostlina provázána téměř výhradně s ženou, v některých vyobrazeních reprezentuje i mužské tělo (např. rostlina jako obraz vztyčeného pyje na ilustraci k 1. zpěvu Máchova *Máje*). Motiv ženy-rostliny se objevuje zejména v *Emilii* či v předmluvě ke *Snům*. Souvisí s ním také obraz smrti jako tlení a hniloby, která je v jedinci přítomna už od narození: „A v té vteřině, užírl jsem celý váš život... Dvě lodyhy rostoucí ze země se hladce spojily a v tom místě jste počala vadnout“ (Štyrský 2001, str. 4).

čas, resp. reprodukce, je onou osou, která je od sebe definitivně odtrhává. Jediným okamžikem, kdy se muž stává strůjcem sebe-opakování, zůstává okamžik tvůrčí (viz 3.5.).

2.3 Fragmentarizace těla a světa

2.3.1 Trauma války

Tělo se pro surrealisty stalo objektem fascinace. Vztahovali se k němu přirozeně různými způsoby a vedle jeho erotizace, jež byla strategií dominantní, se jako zásadní jeví estetika fragmentarizace. Její motivaci lze dohledat ve dvou typech zkušenosti: jednak prožitku první světové války, jednak v novém pojetí lidské sexuality jako šokující, jež přinesla psychoanalýza. Breton a Aragon, otcové surrealistické obraznosti, poznali zblízka obě oblasti.⁴⁹ Důsledky války z blízka prožívali ve vojenské nemocnici Val-de-Grâce, ústav disponoval muzeem, v němž byla veřejnosti na modelec

h a fotografiích představována válečná zranění a jejich následná léčba – trauma války zde tak bylo převedeno do vizuální sféry a fragmentarizovaná, amputovaná mužská těla se následně dostala do základu surrealistické estetiky (Lyford 2000). Trauma mužského těla však bylo promítáno na tělo ženské. Susan Grubar (1987) se domnívá, že děs inspirovaný obrazy mužů bez tělesných částí je v surrealismu vyrovnáván odporem k přítomnosti těchto tělesných částí u žen. Formativní prožitek války, který vytvářel bariéru mezi pohlavími, se navíc dostával do souvztažnosti s krizí maskulinity, jež po válce také nastala. Spolupůsobení těchto tendencí mohlo v některých dílech surrealistických umělců vést až k vyhrocené misogynii. Parcelování těla na jeho části bylo však také výrazem agresivní sexuality a fetišizace jednotlivých orgánů – dané postupy následně v surrealismu vedly k aktualizaci pornografického žánru, v němž nastává dehumanizace ženy ve smyslu jejího degradování na pasivní objekt erotické představivosti (viz 2.4.).

49 André Breton studoval Freuda už v roce 1916, kdy nastoupil jako student medicíny do neuropsychiatrického střediska v Saint Dizier: „Právě zde – jakkoli to bylo tehdy neobvyklé – mohl jsem při vyšetřování nemocných využít a zaznamenávat výsledky takových procedur, jako byla interpretace, sny a asociace neřízených představ“ (Cit. In Šváb 1997).

2.3.2 Torzo

Fragmentarizace těla vnesla do surrealistické obraznosti motiv ženského torza. Jedním z prvních umělců, kteří jej v moderním umění zpracovávají, je August Rodin. Užíval jej jako samostatný, hotový objekt, osvobodil jej od závislosti na historii a přiznal mu autonomní význam. „Rodin vycházel z předpokladu, že v každém dokonalém díle nevnímáme obsah a formu jen v jeho celistvosti, nýbrž – tak jako u antických torz – v každé jeho části“ (Vojvodík 2008, str. 126). Torzo, odkaz k tradičnímu umění antiky, bylo surrealismem přeneseno do zcela nového diskurzu. Jako fragment se stalo pro vnímatele výzvou k hledání ztracené celistvosti, a to nejen na rovině díla, ale i na rovině vyšší, na rovině života, resp. sebe sama. Stávalo se symbolem života jako reprezentace a tím uvádělo v nejistotu existenci jako celek. Torzo bylo zároveň v kontextu nového umění revoltou proti umění akademickému, proti veškeré tradici a všem konvencím v ní ukotvených. Přesouvalo totiž na figuře pozornost z běžně významově zatížených míst, jakými byly hlava a končetiny, na místa „prázdná“, jako například břicho či ramena (také v sochařství, např. Archipenko, Lipchitz, Moore aj.). Gottlieb (1962) nazývá tento proces aktivací opomíjených a opomenutím aktivních oblastí těla. Přeneseně je pro moderní malířství stejnou výzvou popření kompozičně významných oblastí a naopak zdůraznění těch doposud nepodstatných, jako byly okraje plátna či přímo rám (viz např. Štyrského návrh titulního listu *Kalistovy knihy České baroko* (1941))⁵⁰, a potlačení středu plátna.⁵¹ Torzo jako formální prostředek pak nachází v surrealismu své významové opodstatnění jakožto motiv v psychoanalýze. Ženské tělo zbavené končetin a hlavy je totiž zbaveno všech center vnímání, všech možností komunikace. Jeho jednání se stává jednáním automatickým (metaforou automatických textů), ale také šokujícím a nebezpečným. Žena bez hlavy je tak na jedné straně bestie, žena-Minotaurus přinášející smrt a odkazující k infantilitě či pudovosti, na straně druhé cele pasivní objekt zbavený vlastní vůle, podléhající jakýmkoli sexuálním praktikám.⁵²

2.3.3 Fragment, tělo, bolest

⁵⁰ Ad Vojvodík (2008).

⁵¹ O podobných tendencích v umění lze uvažovat už od poslední čtvrtiny devatenáctého století (např. Monetův *Gare St. Lazare* (1877)).

⁵² Jacques Lacan zase retrospektivně interpretoval tuto zobrazovací tendenci jako proces ilustrující formování ega – děti, vnímající své tělo v důsledku nezvládnuté koordinace jako izolované tělesné části a orgány, projikují toto chápání na matku, pročež danou etapu vývinu doprovázejí sny bohaté na osamostatněné tělesné fragmenty.

Na přelomu 20. a 30. let se lidská postava rozpadá na fragmenty i u Štyrského. Každý z těchto fragmentů se osamostatňuje a získává vlastní, oproštěný význam. Zatímco v letech 1930–1933 patřily mezi hlavní motivy tohoto typu vagina a falus, později se stále častěji začínají objevovat fragmenty zastupující jednotlivé smysly (Srp, Bydžovská 2007). Strategie izolace části, jejího zplnovýznamění a následné skládání těchto nově vzniklých elementů do vlastních kompozic je u Štyrského velmi významná. Lze ji nalézt už v jeho kresbách z dětských let, kde užíval zejména aditivní kompozice.⁵³ Surrealismem obecně byl daný princip ceněný zejména v dílech art brut či samouků. Skládání prvků bez ohledu na prostorové, ale s ohledem na významové vztahy se pak ve Štyrského tvorbě objevuje už na obálce knihy Bohuslava Boruka *Psychoanalýza* (1932) nebo na obrazech *Čerchov* (1934) či *Trauma zrození* (1936). Fragment především fungoval jako (melancholický) element odkazující k vyššímu, již neexistujícímu celku. Stával se reprezentací dávno zaniklé celistvosti, čímž exponoval roli času a moc jeho působení. „Partikularita, diskontinuita, pluralita, heterogenita a fragmentárnost tvoří podstatu Štyrského („transmoderní“) estetiky“ (Vojvodík 2008, str. 136). Fragment, metonymicky zpřítomňující celek, je však také předmětem eroticky stimulujícím. Oba naznačené směry se spájí v motivu ženského torza, jež se ve Štyrského tvorbě objevuje opakovaně. Je ztvárněno například na kresbách z roku 1934, které později využil Štyrský v *Čerchově*, na *Obraze III* (1932), *Náhrobním kameni* (1934), *Snu o strašácích I–III* (1935) na ilustracích k *Máji* (1937), na *Múze somnambule* (1937) aj., ojedinele se vyskytuje v podobě krejčovské panny na fotografiích z cyklů *Muž s klapkami na očích* a *Žabí muž* (oba 1934).⁵⁴

Torzo ženského těla je primárně obrazem erotickým, který dává vyniknout sexuálně explicitním znakům, jako je klín či ňadro. Tvoří-li tato hodnota jednu polohu daného motivu, hodnota druhá, kontrastující, vystupuje u Štyrského do popředí ještě mocněji. Zatímco například pro Šímu, jenž ve stejné době obraz torza rozvíjel, bylo toto výrazem harmonie, Štyrský jej naopak chápal jako nositele napětí. Jeho torza byla znepokojující, neutěšená, stávala se nositelem pnutí mezi tělem-nádobou a jeho obsahem, mezi částí a celkem, mezi živým a život-předstírajícím. Torzo se zároveň stalo objektem, který obhájí svoji existenci navzdory nátlaku času. V horní části obrazu *Čerchov* se například objevují čtyři objemné trupy-sochy, které jsou vychýlením

⁵³ Mukařovský popisoval tuto kompozici užitím lingvistické terminologie jako „princip parataktického řazení předmětů-obrysů“ (Mukařovský 1966).

⁵⁴ Štyrský však raději fotografoval fragmenty méně umělé, příměji související s tělem – protézy, rukavice, malby, masky aj.

z vertikální osy oddáleny od jakékoli jistoty. Odolávají síle působení časoprostoru svého prostředí, jež se je snaží pohltit narušováním jejich povrchu erozí, korozí a plísni. Bytí je tak zobrazeno jako pomíjivé a deformující. Torza jsou zde navíc dutá, podobně jako v *Náhrobním kameni*, kde je zase zobrazen „vysoustružený“ trup, ve kterém jsou otvory také odhalující jeho prázdnotu. Prostor uvnitř ženského těla je výzvou k průniku do jeho nitra, k obnovení prenatalní blaženosti a harmonie, jež je ve vnějším světě ztracena. Může nabývat více podob. Je splynutím mužského a ženského, je uložením se ke smrti, ukrytím se ve strachu (z otce, ze světa). Takové je například i torzo na *Obrazu III* či torzo prožrané červotočem v *Čerchově*. Na stejném plátně je dokonce ztvárněno také torzo s vyklenutým břichem, které ještě více exponuje ženu jako schránku, v níž se obnovuje život, a také ještě výrazněji deformuje ženské tělo. Zobrazení těhotenství vůbec bylo inovací moderny.⁵⁵ Akademická tvorba motivovala mateřství zejména v podobě ženy-pečovatelky, přesunutím důrazu z výsledku na proces (z mateřství na těhotenství) a z dokonalého na proměněné tělo byl do jisté míry reflektován i posun v chápání ženského genderu.⁵⁶ Pro Štyrského byly však stále daleko podstatnější vztahy muž-žena, člověk-tělo než žena-dítě. Těhotné torzo se u něj stávalo syntézou protikladů jako trvání-konečnost, linearita-cykličnost, plnost-prázdnota aj. A bylo provokativní. Torza ženských těl se u Štyrského objevovala také jako pouhé drapérie či byla celá zakrytá obvazy⁵⁷ (např. *Člověk vadnoucí v boku* (1934), *Vdovy na cestách* (1937)). Tímto zahalováním autor částečně zbavoval objekty jejich sexuální explicitnosti a otevíral problematiku definice pohlaví, ale i bytosti jako takové: například na obraze *Hlava, která myslí* (1934) není zřejmé, jde-li skutečně o hlavu, muže či ženy, kámen, kmen, živočicha atd. Lidská rovina je nivelizována s rovinou předmětnou. Zobrazením drapérie místo těla tak vznikala u Štyrského konfrontace živého a neživého jako obraz hlubokého ontologického zneklidnění. Motiv obvazů pokrývajících povrch těla však rozvíjel i další téma dotýkající se těla. Obvaz striktně oddělil vnější prostor od vnitřního, izoloval veškeré vnitro-tělesné obsahy v tělní schránce, čímž zcela omezil možnost jejich manifestace. Bolest, psychická i fyzická, se tak mohla projevovat jen na těle samém. A právě bolest je specifickou hodnotou jak u Štyrského, tak v surrealismu vůbec. Štyrský její obraz opírá o vlastní zkušenost (Vojvodík 2008). Je doprovázena nucenou strnulostí,⁵⁸

⁵⁵ Jedno z prvních zobrazení těhotné ženy vytvořil v roce 1913 Marc Chagall.

⁵⁶ Matky, nevěsty i vdovy se často objevovaly například v práci Milady Marešové. Např. obraz *Těhotná* (1934) vzniká ve stejném roce jako Štyrského *Čerchov*. „Mateřství Marešová nepojala jako radostné očekávání nového života, nýbrž jako strach a nejistotu“ (Pachmanová 2004, str. 119).

⁵⁷ Zahalená, obvázaná hlava se v české avantgardě objevovala častěji, např. John Heartfield *Kat a Spravedlnost* (1933); Vincenc Makovský *Dívka s děckem* (1933–1935); Miroslav Hanák *Maska* (1938); Karel Teige *Černý román* (1942); Josef Sudek série *Zahalená žena* (1942); Toyen *Mezi dlouhými stíny* (1943) aj. (Srp, Bydžovská 2007).

⁵⁸ U Štyrského bylo jeho onemocnění provázeno neklidem, impulsy k náhlému pohybu.

nemožností pohybu či útěku. Ten, který trpí, je bolesti vystaven zcela napospas a je izolován od okolí nemoha se rozpínat ani tělesně, ani, například, verbálně (bolest je nepopsatelná) (Ibid.). Zranění, uzavření nebo naopak rozparcelování těla na jednotlivé části bylo manifestací traumatu. Původně zejména zopakováním šoku války na povrchu těla, doslova „vtělením“ tohoto šoku.⁵⁹ A v tomto kontextu se tělo stává vězením, omezuje svobodný projev psýchy i sexuálních představ, čímž se zakládá nenávist k vlastnímu tělu či touha po jeho změně, transvestitismu, změně pohlaví. Obvaz, poutající násilně v jednotu tělo i ducha, je výrazem jejich disharmonie, kterou je nutné neustále překonávat. Ve všech výše zmíněných dílech Štyrský navíc projektuje vlastní úzkosti na ženské tělo, čímž v podstatě vytváří pohyb mezi masochismem a sadismem.

2.3.4 Dvojí osa: ústa–země, ústa–anus

K sadismu se vztahují zejména zobrazení ženských trupů rotovaných do horizontální polohy a nabodnutých na ostré větve stromů (např. *Čerchov*, ilustrace k 3. zpěvu *Máje*). Přetočením těla a jeho obrácením frontální částí vzhůru vzniká z tohoto pasivní, zranitelný objekt, který je dále zasažen sexuálně násilným aktem – probodnutím. (Tato nedobrovolná penetrace jako by byla legitimizována už v samotném neoficiálním mottu surrealismu o náhodném setkání šicího stroje a deštníku. Právě deštník byl totiž v psychoanalýze falickým symbolem znásilnění či sodomie.) Ženské tělo je v tomto kontextu explicitně sexualizováno. Obrací se proti němu agresivita, jež se pak jeví být druhou manifestační polohou traumatu z disharmonického světa. Akt změny z vertikality na horizontalitu je zároveň aktem upozorňujícím na paralelu mezi člověkem a zvířetem, jelikož osa ústa–země je transformována v osu ústa–anus. Z úst, orgánu řeči a sebevyjádření, se tak stává orgán omezený na zabíjení, lov a trávení. Člověk není už z tohoto pohledu tvorem spirituálním, ale je tvorem materiálním (Krauss 1985). Tělo se pak objevuje v pozici pouhého vykonavatele fyziologických funkcí, objektu bez sebe-vědomí. Samotná ústa Štyrský tematizoval ve více dílech. Objevují se, v různých podobách, například na obraze *Palmeta* (1931), na obálkách ke knihám *Ztracený stín* (Egon Hostovský, 1931) a *Zbožnost* (Franz Werfel, 1931), na mnoha kolážích ze *Stěhovacího kabinetu*, ale i v textu *Emilie přichází ke mně ve snu* (1933): „Byla to nádherná hra, když se Emilie smála! Zdálo se, že její ústa jsou dutá a vyprahlá; když však jsi přibližoval hlavu k této horní sluji rozkoše, slyšel jsi, jak se v ní cosi chvěje, a když ti rozevřela vstříc své rty, vyřítil se mezi jejími zuby rudý kus masa“ (Štyrský 2001, str. 4). Ústní

⁵⁹ Lyford (2000) vidí právě v této souvislosti opodstatnění surrealistické obsese tělem, mužským i ženským.

otvor se tu stal vchodem do neznámé, nebezpečné hlubiny, která pohlcuje a zabíjí – podobně jako otvor vaginy, resp. vaginy dentaty, která se u Štyrského objevuje například v apokalyptické vizi z *Emilie*⁶⁰ či na jedné z ilustrací k *Sexuálnímu nocturnu* (1931), kde nad sofa s ležícím mužem stojí useknutá hlava ženy-Medúzy s ochlupením kolem úst. Symbol ozubené vaginy je v tomto okamžiku naopak zobrazením ženské sexuality jako agresivního pólu a z psychoanalytického hlediska odkazuje na jakousi prapůvodní, infantilní zkušenost. Překonáním strachu z ní je překonána kastroční úzkost.⁶¹ Například Barbara Walker (1983) však považuje vaginu dentatu nikoli za motiv odvozený od kastročního komplexu, ale za obraz pocházející z mnohem staršího mýtu. Ústa vaginy pak reprezentují jak strach ženy, tak strach muže – strach z toho být spolknut ústy země. U Štyrského jsou tyto motivy silně provázány s motivem země, jak se objevuje například ve *Snu o cikánce*.

Ústa, ale i oko jsou zároveň orgány tvořícími membránu mezi vnitřním prostorem těla a vnějším prostředím. Touha po průniku vně sebe je pak Štyrským ilustrována na splnutí obou, kdy se oko stává nenasytným, až bezohledným konzumentem jevového světa: „Mým očím je stále nutno házet potravu. Polykají ji nenasytně a surově. A v noci ve spánku ji tráví“ (Jindřich Štyrský, *Z přednášky v semináři J. Mukařovského v Praze* (1938) In Štyrský 2007, str. 185). Významným motivem je naopak i oko zavřené, oko, které sní, které symbolizuje ponoření do sebe sama. Avšak převedení vertikální osy na horizontální upozorňuje i na další typ paralelity, tentokrát mezi dvěma sexuálními póly (oblíbenými zejména u Markýze de Sade) ústy a anem. Pro Štyrského jsou to zároveň dva póly seberealizace, která je jednou verbální, podruhé skatologická. Skatologické motivy totiž odkazovaly na primitivní erotiku (exkrement jako první hračka dítěte),⁶² ale i na fobii ze zániku těla resp. světa v podobě tlení, nabývání amorfnní podoby (*Sen o otci* (1931), *Sodoma a Gomora* (1934) aj.). Právě tlení, ale i rozpad těla a nemoci se objevují také na pracích přiřazených ke *Snu o nemluvnětech* (1929) či v cyklu *Stěhovací kabinet* (1934–1935), kde jsou

⁶⁰ Pohlaví jsou tu ústy žen. „Všiml jsem si zejména jednoho, jehož pysky se pohybovaly, jako by němé rty chtěly promluvit...“ (Štyrský 2001, str. 6).

⁶¹ Překonání kastroční úzkosti je u mužů považováno za dosažení dospělosti. Hluboký strach z vaginy dentaty však nikdy nemizí. V některých kulturách se při iniciačních rituálech užívá jako symbol zub, jeho vytržení, tedy překonání strachu z vaginy dentaty. Jisté severoamerické indiánské kmeny doposud věří, že ve vagině Strašné Matky sídlí masožravá ryba s ostrými zuby (Walker 1983).

⁶² „Tato monstra (halucinatorní objekty) jsou nadána takovou přemírou slastného úděsu jak panenky z exkrementů, jež jsou prvními hračkami zcela malých dětí, které tisknouce je radostně v ruku pospíchají s nimi děsit dospělé, jako pospíchají bílé noční bytosti, držící za ucho obálku-fantóm, děsit tytéž děti, když poněkud vyspěly“ (Nezval 1935, str. 164).

postavy, mužské i ženské, skládány z fragmentů nejrůznějšího původu.⁶³ Tělo se tak nejprve rozpadá na jednotlivé části: ruce, nohy, pohlavní orgány, ňadra, oči, ústa, ..., které jsou opět skládány z reprezentací těchto tělesných zlomků v umělé bytosti.

2.4 Pornografie jako zdroj nové krásy

2.4.1 Starý obsah, nový význam

Postoj k zapojení pornografického žánru do surrealistické tvorby není z hlediska proměny ženského postavení v jeho rámci jednoznačný. V českém prostředí se tématu pornografie věnoval jeden z nejvýznamnějších esejů vyšlých z tvorby Skupiny surrealistů v ČSR, a to esej Bohuslava Brouka, jež napsal jako doslov ke Štyrského textu *Emilie přichází ke mně ve snu* (Brouk 1970). Brouk sleduje vztah umění, společnosti a pornografie. Uchopuje je ze dvou úhlů, což mu dovoluje odlišit dva ambivalentní typy přístupu – pornografii jako kýč⁶⁴ a pornografii jako moderní umění. „Při objasňování obou přístupů navázal Brouk na soudobé strukturalistické napětí mezi znakem, týkajícím se všeobecného, a zkušenostním jevem, postihujícím pouze jednotlivé“ (Srp, Bydžovská 2007, str. 238). Definuje-li dále kýčové zpracování jako zaměřené na „ukájení sexuálních požadavků“ (Brouk 2001, str. 30) a zpracování umělecké naopak jako útok na konvence buržoazní společnosti,⁶⁵ reprezentuje jeho dělení v podstatě dva hlavní názorové proudy vztahující se k legitimitě pornografie v současnosti. Jak uvádí Susan Grubar (1987), většina názorových skupin, které kladou důraz na to, jaký efekt pornografické dílo vyvolává ve vnímání, nutně považuje pornografii za neuměleckou, a naopak ti, již zdůrazňují kategorie typu tvůrčí strategie, historické souvislosti a ukotvení autora nebo autorskou motivaci, pohlížejí na pornografii jako na umělecké vyjádření. (S odstupem je tak možné tvrdit, že umělecká tvorba a

⁶³ Štyrský prací na *Stěhovacím kabinetu* sám popisuje: „Konstruoval jsem, jak jsem si to nejednou přál, v posledních dnech několik umělých figur, figuru, jejíž tělo tvoří chřest a k níž je připojen jeden z těch z módy vyšlých dámských střevičů, o nichž jsme nedávno mluvili, ženskou figuru s tělem ze starodávnoho otomanu a s hlavičkou reklam na preparát pro vzrůst poprsí a několik jiných, neméně mne vzrušujících figur poetického významu“ (Nezval 1980, str. 280).

⁶⁴ Štyrský se proti kýči v umění ohrazuje ve významném článku „Generace na dvou židlích“ (In *Odeon*, 1929): „čím jsou prodejnější, tím menší porozumění pro kýč jeví, nebo lépe řečeno, čím jsou k sobě shovívavější, tím více kýčů vytvářejí“ (Štyrský¹ 1929, str. 42).

⁶⁵ Za konečný důsledek tohoto ataku považuje Brouk zrušení umělé nerovnosti mezi lidmi. Nahrazuje buržoazní strukturu společnosti novými kastami, tentokrát založenými na přirozené „vitální potenci“ (Brouk 2001, str. 30).

pornografie jsou oblastmi natolik blízkými, že jejich hranice a vztahy mezi nimi nelze přesně stanovit.) Přestože Broukovo dělení nachází paralelu v současné umělecké kritice, ohniskem dnešního zkoumání pornografie, zejména pod vlivem feministické kritiky, je problematické postavení ženy v uměleckém rámci (násilí, dehumanizace, ponížení), tedy téma, které se v Broukově eseji objevuje velice okrajově. Pornografii sice vnímá jako z podstaty sadistickou a skrývající v sobě i misogynii (konkrétně hovoří o pouličních kresbách kosočtverců a pyjů, jež jsou namířeny proti bezúdnému, ženskému pohlaví), avšak tento sadismus pornografického díla není namířen proti ženě, nýbrž proti umělým hodnotám udržovaným společností. Sexualita v umělecké práci je podle něj odpoutaná od biologických funkcí, je to sexualita symbolická. Relevanci užívání exponovaného ženského těla jako symbolu, medializaci násilí proti ženám, utilitarizaci sexuality a nahoty aj. nechává Brouk bez ohodnocení. Pornografie je mu novým uchopením starého obsahu. Je proto vnímána ve vztahu ke společnosti a umění, nikoli ve vztahu k genderu. Právě tento důraz na přeměnu starého materiálu v novém umění lze považovat za výrazný rys českého surrealismu. Přestože i ve francouzské avantgardě byla tato stránka zpracování pornografie významná, byl zde kladen větší důraz na roli žen ve společnosti, jejich částečnou izolaci, vztah mezi tělem a genderem (zejména díla Reného Magritta, např. *Le Viol* (1934), *L'Évidence éternelle* (1930), *Je ne vois pas la – cachée dans le forêt* (1929) aj.).

2.4.2 Pornografie, Emilie

Ve Štyrského díle se pornografické motivy objevují v ilustracích k Nezvalovu *Sexuálnímu nocturnu* (1931), v ilustracích ke sbírce Františka Halase *Thyrsos* (1932), na několika bezejmenných kolážích z let 1931 a 1932 a zejména na kolážích k próze *Emilie přichází ke mně ve snu* (1933), jakož i v textu samotném („Smuten, vytáhl jsem svého ptáka a bez rozmyslu a lhostejně vrazil jsem ho kamsi do toho živého klubka“ (Štyrský 2001, str. 6)). O pornografických motivech se však Štyrský zmiňuje už v textu věnovaném Markýzi de Sade, kde se jeho přístup k explicitní erotice projevuje v souladu se surrealistickou estetikou jako revoltující, namířený proti většinové společnosti, nevztahuje se však k tělu: „Je přirozené, že k vydání markýze de Sade přikročil jsem po zralé úvaze a jistě tak nečiním ani pro senzační přijetí [...] ani pro erotický ráz jeho díla. Jsem přesvědčen, že právě ta část jeho knih, kde se jeví Sade kritikem všech forem života, konvencí, morálky, kdy pod zdviženým pláštěm humanity ukazuje všechnu její surovost a krutost a kde strhuje masky pokrytectví encyklopedistům, že právě ta část jeho spisů je cennější

než hrozné partie sexuálního šílenství, které, žel, zcela převládají“ (Štyrský 1931). Avšak význam tohoto žánru se u Štyrského postupně proměňoval. Ilustrace k *Sexuálnímu nocturnu* sledují jak samotný Nezvalův text (strach z pohlavní nemoci, sebeukájení, chlapecká pláštěnka skrývající ztopořený penis aj.), tak některé motivy psychoanalýzy (kastrační úzkost, voyeurismus), avšak Štyrský sem doplnil i motivy vlastní (konfrontace tělesného požitku a smrti). Jeho koláže čerpaly z xylografických, historizujících materiálů, které ještě odkazovaly na devatenácté století, a z anatomických atlasů, odhalujících tělesnou podstatu erotiky. Pornografické výjevy, zejména monumentalizované pohlavní orgány, a to jak mužské, tak ženské, Štyrský do koláží dokresloval. Právě sám akt výtvarné transformace odjímal pornografickému motivu jeho jednoznačný vztah k realitě, to znamená, že už samotným zpracováním stával se z něho znak, atemporální reprezentace reality, a nedocházelo tak k přímému střetu roviny umění a roviny bytí. Ilustrace k Nezvalovu textu nesou silnou stopu symbolických, resp. obrazných pojmenování (například motiv oka namísto hlavy v koláži, která ztvárňuje téma voyeurismu, ženská hlava jako hlava Medúzy, motiv ptáka na koláži odkazující na kastační úzkost atp.), a přestože neztrácejí potenciál šokovat, explicitní erotika odkazuje zde stále k sobě samé. Provokativní ráz těchto koláží je přesto nepopíratelný, útočí na společenské normy odsouvající sexualitu do soukromí, tedy odmítající vlastní živočišnost, tělesnost, resp. vlastní smrtelnost.

V kolážích k textu *Emilie přichází ke mně ve snu* (1933) se role pornografických motivů mění. Na místo materiálů, jež by odkazovaly k dobovému životu buržoazie, volí Štyrský motivy krajin, scenerií, substancí či motivy z přírody a, zejména, dokreslovaný pornografický motiv je nahrazen reálnými výjevy z (francouzských) erotických časopisů.⁶⁶ Včleněním konkrétní erotiky do zcela nového, neobvyklého kontextu posouvá Štyrský její význam, pojí ji se vzdálenými obrazy, s nimiž racionálně nijak nesouvisí, a které tak odkrývají její doposud potlačené významové stránky. Exponuje zejména bezprostřední vztah sexuality se smrtí či vnitřní prázdnotou a osamocněním. Za nejvýznamnější akt však považujeme snahu o „estetizaci“ explicitních erotických motivů. Na jedné z koláží je zobrazen detail ženských genitálií zasazený do ozdobného rámu,⁶⁷ který volně visí na neurčitě, tmavém pozadí (podobné pozadí se objevuje ve *Traumatu zrození* (1936)). Fotografie, jakožto indexikální znak, je zapojena do obrazu, znaku ikonického, čímž se vztah mezi

⁶⁶ Série koláží, kromě několika prací pro *Erotickou revue*, byla výhradním místem, kde Štyrský užíval pornografické podklady; z podobných zdrojů v této době čerpali ještě avantgardní umělci v Polsku, Kazimierz Podsiadecki a Janusz Marie Brzesky (Bydžovská, Srp 2007, str. 238).

⁶⁷ Více o roli rámu u Štyrského viz např. Vojvodík (2008).

realitou (zde ve vyhocené pornografické podobě) a její reprezentací komplikuje, ne-li zcela zastírá. Akt ohraničení, zarámování ženské vulvy je tak aktem oddělení označujícího a označovaného v reálném světě a výzvou pro hledání nového označovaného, tentokrát na rovině snu, halucinace, umění. (Štyrský prostoupení reality a reprezentace ilustruje na metaforickém motivu ryby-falu a zároveň ryby-vaginy dentaty, která se snaží do obrazu proniknout. Ten je navíc svázán s primitivními maskami muže a ženy ve spodní části koláže.) V tomto kontextu přestává být zapojení sexuálních motivů provokací společnosti ve smyslu, jaký se uplatňoval v *Sexuálním nocturnu*, stává se totiž také provokací umělecké produkce jako takové. Štyrský dostává Broukovi požadavku, že v tvorbě „není nutno zahrnouti všední inventář, nýbrž všední situace“ (Brouk 2001, str. 30). Odejmutím původního denotátu pornografickým výjevům z nich činí objekty konvulsivní krásy. A to jednak proto, že je zbavuje utilitární hodnoty, jednak proto, že zdůrazňuje tvarovou paralelitu mezi spletenými lidskými těly a výjevy z přírody. S druhou zmíněnou strategií se setkáme již na koláži *Vilém Tell* (1931), která do *Emilie* nespadá, kde moucha napojená na ženský akt polohou svých křídel připomíná rozevřené nohy nahé ženy. Podobně na ilustracích k textu *Emilie přichází ke mně ve snu* najdeme tyto odkazy: dva rozevřené ženské klíny na břehu moře připomínající tvarem mořské vlny, souložící dvojice simulující tvar leknínu v pozadí, padající holubice odkazující opět na rozevřený ženský klín. Přestože tyto podobnosti nejsou jednoznačné, Štyrský na svou fascinaci mimikry upozorňuje už užitím detailu fotografie Karla Blossfeldta z knihy *Unformen der Kunst*. Z dané publikace byly vybrány některé snímky do francouzské revue *Dokumenty* jako příklad tvarové podobnosti mezi přírodou a klasickou architekturou. Tato tvarová nápodoba byla odkazem k nabourávání distinkce mezi lidským a zvířecím, resp. přírodním, což je téma, jež se u Štyrského často objevuje.⁶⁸ Právě mimikry byly totiž pro Bretona jedním z hlavních jevů v centru definice konvulsivní krásy (ilustroval je na korálovém útesu připodobňujícím se draperii). „Mimikry jsou tedy okamžikem přirozené produkce znaků, okamžikem, kdy se jedna věc v přírodě přetváří do reprezentace věci jiné“ (Krauss 1981).

⁶⁸ Prolínání lidských a zvířecích očí v cyklu *Všudy přítomné oko* (1936–1941), motivy ženy-rostliny či ženy-krajiny v *Emilii*, motiv amorfní prahmoty jako původce všeho aj...

2.5 Závěr

S průnikem psychoanalýzy do českého prostředí se v práci avantgardy stále více do popředí dostávalo téma sexuality. Z počátku bylo spíše motivováno důrazem na intenzitu prožitku a prostředkem manifestace revoltujícího postoje proti konvenčnímu chování buržoazie. Explicitní erotika totiž atkovala hranici mezi soukromým a veřejným prostorem i umělou hierarchii ve společnosti. Poznatky vídeňské školy ji pak umožnily vztáhnout až k nejhlubším modelům lidského jednání a postavit ji do středu společenské kritiky. Právě v surrealismu se působení psychoanalýzy projevuje z počátku zejména expozicí erotického motivu. Štyrský již v říjnu 1930 začíná vydávat *Erotickou revue* a o rok později, Nezvalovým *Sexuálním nocturnem*, zahajuje i činnost *Edice 69*. Záhy se u něj však prvotní fascinace sexualitou proměňovala ve fascinaci snem. Ženské tělo se stává průsečíkem obou těchto poloh. Nikdy není zcela odsexualizováno, nikdy však zároveň není jeho význam takto omezen. Ženský motiv je v základu opřen o ideál dvoupohlavní bytosti, jež nese jak femininní, tak maskulinní složku. Mezi těmito dochází k permanentnímu napětí, jež lze vztáhnout k mnoha ambivalentním hodnotám, jako jsou vědomí a nevědomí, racionální a afektivní, tělesné a mentální aj. Vzniká pak ve Štyrského dílech obraz resp. manifestace této oscilace v podobě dvojníka. Ženská figura je plátnem, na něž autor promítá své úzkosti. Je do jisté míry ztělesněním samotné tvorby. Freud totiž za výchozí bod uměleckého aktu označil proces introverze a následné umístění potlačených myšlenek, jež jsou výsledkem nejrůznějších libidinosních hnutí, do díla. I z tohoto důvodu se ve Štyrského postavě ženy schází erotika a smrt, stavy principem reality potlačované. Obě oblasti propojoval jedinečným způsobem. První dotek smrti představovala slast, ale celkové rozpětí bylo široké: „Nedalo se zúžit jen do freudovské polaritě Erotu a Thanatu [...] i když se Štyrskému stala mimořádně nosnou“ (Srp, Bydžovská 2007, str. 234). Žena se pak stává motivem, prostřednictvím něž se autor vyjadřuje přímo k ontologii bytí. Skrze princip duality popírá jakoukoli jistotu existence a na konfrontaci lineárního a cyklického času navíc ukazuje život jako latentní a marný boj proti pomíjivosti. Femininní je nositelem pnutí mezi temporalitou a nekonečnem, a to díky schopnosti reprodukce, obnovení života. Právě to klade mezi oba gendery zásadní a nepřekonatelnou bariéru. Bariéry ostatní, jež jsou umělé, tzn. konvencionalizované, Štyrský naopak neguje. Tělo samo o sobě se v tomto kontextu může stát entitou, jež znejišťuje, jež nedovoluje plné rozvinutí vlastní psychy. Aktualizuje se tak nejen téma tělesné konečnosti, ale i témata okrajová a extrémní, jako homosexualita, transvestitismus, sebepoškozování aj. V nejnižší rovině Štyrský naráží na

primitivní a pudové složky, které mu dovolují nivelizovat lidskou a animální sféru, kdy je člověk jako spirituální bytost transformován v člověka jako bytost pouze fyzickou, materiální či fyziologickou. Tato nivelizace u něj pokračuje až na rovinu předmětnou. Zobrazením neživotných objektů, jež život pouze reprezentují, je k vrcholu doveden pocit ontologického znejistění. Vedle těchto významů má být ženská sexualita a její obrazy také šokující, konvulsivní. Zejména v kolážích, kde dochází k estetizaci pornografických výjevů, je ukazováno, že surrealismus usiluje o nový úhel pohledu na svět, nikoli o změnu světa. V celku Štyrského díla, kde se sémantická pole jednotlivých prvků překrývají, pak chápeme ženské téma jako komplex dílčích motivů, které odkazují zejména k tělesnosti a ke všem souvisejícím významům: erotice, smrti, času, mateřství, osamocení, ...

3. Štyrský a Vítězslav Nezval

3.1 Prolínání autorů

Fenomény transformace reality v reprezentaci, fragmentarizace těla a estetizace pornografie, které vystoupily společně s nově vznikající francouzskou avantgardou, jsme v předchozí části práce sledovali ve Štyrského díle izolovaně. Do popředí jsme tak chtěli postavit zejména jejich provázanost, síť, již v autorově tvorbě vytvářejí. Považujeme však vedle toho za nezbytné konfrontovat jeho dílo také s díly dalšími, která by dala vystoupit i dalším výrazným rysům Štyrského práce s motivem ženy. Pro tento typ analýzy jsme zvolili nejvýraznějšího mužského autora Skupiny surrealistů v ČSR, Vítězslava Nezvala. V mnoha momentech se totiž tvůrčí přístup obou autorů prolíná, v momentech jiných se naopak zásadně rozcházejí. Jejich umělecký vývoj prošel podobnou cestou, oba byli shodně členy Devětsilu a přes zaujetí kubismem, lidovou zábavou, obrazovou básní, kaligrafy, snem apod. dospěli k surrealismu. Od roku 1923 navíc po dobu následujících patnácti let spolupracovali⁶⁹ a vzájemně se ovlivňovali. Surrealismus pro ně představoval východisko z krize, do které se avantgarda dostala a již Štyrský naznačil už v roce 1929 v článku *Generace na dvou židlích*, což následně Nezval potvrdil v článku *Surrealismus v ČSR* (Nezval¹ 1934), kdy nadrealismus popsal jako cestu z „morální a intelektuální krize“. Na druhé straně se však oba autoři v daném období oddálili, což vyvrcholilo i osobním rozchodem po rozpuštění skupiny.⁷⁰ (Například v *Pokusu o poznání iracionality plnicího pera* (In *Surrealismus*, 1936) se odpovědi Štyrského a Nezvala zásadně lišily.⁷¹) Pro následující analýzu považujeme takový vztah, který vyjadřuje jak afinity, tak antagonie, za potenciálně přínosný. Pokusíme se proto níže nalézt ty polohy, kdy se přístup k motivu ženy u obou tvůrců částečně překrývá.

⁶⁹ Štyrský například ilustroval *Podivuhodného kouzelníka*, vytvořil obálky k Nezvalovým prózám (např. *Strach*, *Posedlost*), podílel se na divadelních inscenacích jeho her (*Delfská věštírna*) atp. Nezval psal o Štyrského díle do katalogů a byl spolutvůrcem názvů některých jeho prací (např. *Stěhovací kabinet*).

⁷⁰ Štyrský o Nezvalovi např. v roce 1940 píše: „V době, kdy jsem se stýkal s Nezvalem, byl můj poměr k němu ustálen mezi kolísáním zvědavosti a opovrhováním. Nyní ho považuji za sračku. [...] Ty jsi entuziasmus jenom hrál před lidmi, kteří ti mohli být prospěšní. I opovržením jsi také hrál. [...] Byl jsi básník, veliký básník, proto jsme ti všechno odpouštěli. Teď jsi sračka.“ (Štyrský 1940, str. 194).

⁷¹ „Společenské, samotářské?

V. Nezval: Samotářské (poněvadž jim píše sám).

J. Štyrský: Společenské (prostituuje se).

[...]

Kdy, jak a v čem odpovídá rozumu?

V. Nezval: Vyvrací rozum (nedává tušit svůj vnitřek například divochovi).

J. Štyrský: V souladu s intelektem (prostituuje se).“

(Štyrský 1936, str. 135)

Budeme se přitom soustředit jak na podobu Nezvalovy surrealistické poetiky jako celku, tak na oblasti dílčí, zejména element dětství, podobu vztahu mezi mužskou a ženskou sférou v díle a princip fetišizace objektů.

3.2 Vítězslav Nezval, surrealista

Nezvalova úloha v českém surrealismu byla výjimečná. Nejenže stál ve středu francouzsko-českých uměleckých vztahů (s Bretonem se setkal poprvé v květnu roku 1933 v Paříži, kde mu předal dopis vyjadřující podporu surrealismu Devětsilem⁷²), aktivně se ujal založení Skupiny surrealistů v ČSR (21. 3. 1934), již také v roce 1938 pro antisocialistické smýšlení většiny členů rozpustil. Ale byl také iniciátorem a editorem většiny oficiálních textů vydávaných touto skupinou (např. *Mezinárodní bulletin surrealismu*, revue *Surrealismus* (oba texty 1935)), zakladatelem revue *Zvěrokruh* (vyšla však pouze dvě čísla), překladatelem děl mnoha francouzských surrealistů⁷³ a vůbec vůdčí osobností českého surrealismu. Nezval se nadrealismu věnoval jak na poli teoretickém, tak v poezii a próze.⁷⁴ Přesné vymezení jeho surrealistické tvorby je však obtížné. Nejjednoznačněji ji lze přirozeně ohraničit akty, kterými Nezval její začátek a konec sám avizoval: založením Skupiny surrealistů v ČSR (1934) a rozchodem s touto skupinou v roce 1938. Změna jeho poetiky však nebyla razantní. Jak poznamenává Vojvodík (2006), sblížování poetismu původního Devětsilu s poetikou surrealismu se u Nezvala odehrávalo již v druhé polovině dvacátých let (například *Diabolo* (1926), *Nápisy na hroby* (1926)). Černý¹ (1992) pak uvádí jako mezní roky Nezvalova surrealismu 1931 a 1937, přičemž rok 1931 považuje za přechodný, jelikož v *Janovi ve smutku* (1930) a *Sexuálním nocturnu* (1931) vidí ještě převažující vliv proustovský. První Nezvalovou převážně surrealistickou sbírkou by tedy mohl být *Skleněný havelok* (1932) (např. Šalda 1939), ačkoli ve sbírkách následně vydaných, *Zpátečním lístku* (1933) a *Sbohem a šáteček* (1934), je ještě poetika, zejména formálně, blízká poetismu. Jako zásadní se proto jeví skladba „Historie šesti prázdných domů“ ze sbírky *Pět prstů* (1932). Přestože formálně je tento text stále apollinairovským pásmem s důrazem na vázanost a plynulost, atmosféra úzkosti, strachu a zároveň hluboké propojení smrti, zrození a stavu nikdy-nenarození, vše s odkazem k ženě,

⁷² Tento dopis byl záhy otištěn v *Le surréalisme au service de la révolution*.

⁷³ Přeložil například Bretonovu *Nadju* (1935, s M. Hlávkovou a B. Vaníčkem) či *Veřejnou růži* Paula Eluarda (1936, s B. Vaníčkem) aj.

⁷⁴ Drama se nachází mimo okruh zájmu této práce.

svědčí již o dominujícím surrealistickém ladění. V následující analýze se budeme zabývat zejména třemi následujícími sbírkami, *Ženou v množném čísle*, *Prahou s prsty deště* a *Absolutním hrobařem*.

3.3 Nezvalova poetika

Při prvních stycích s francouzskou avantgardou byl pro Nezvala asi nejvíce problematickým sám princip psychického automatismu, s nímž Breton v prvním manifestu surrealismus téměř ztotožnil. Zejména v chystaném třetím manifestu poetismu se stavěl proti automatické asociativní metodě, která by měla být ryzím odrazem psýchy, již nepovažoval v rámci procesu tvorby za cele autonomní. Mukařovského rozbor Máchova *Máje* na hlásky jej ujistil v tom, že „alespoň za polovinu svých vlastností“ vděčí asociativní obraz „přirozenému rozvoji smyslových stránek slova“ (Nezval² 1934). Nezvalova důvěra v sílu slova byla pevná. Slova mezi sebou podle něj vytvářela souvislosti na nespočtu rovin i bez vědomí autora a psýcha byla tedy pevně spoutána s jazykem (Ibid.). Slovo Nezvalovi představovalo koncentrovanou historii jazyka, ale i lidstva (Nezval³ 1934). Ještě v *Sexuálním nocturnu* (1931) je slovu přisuzována magická moc, samo je koncentrovanou poezií a umění se pak stává prostředkem motivujícím mezi zvukem a významem slova, který tak nevzniká arbitrárně, ale kauzálně: slovo mrdat je „jednou z kabalistických zkratek erotického flujda a já je miluji“ (Nezval 2001, str. 26). Během následujícího vývoje svůj postoj Nezval změnil a představa, slovo a objekt se dostaly na stejnou úroveň. Vedle automatismu Nezval nesnadno přijímal i dominantní roli snu a v ustavujícím letáku Skupiny surrealistů v ČSR se mu tak téměř nevěnuje. Po seznámení se s Bretonovými *Spojitémi nádobami*⁷⁵ svůj postoj však částečně změnil, což se nejplněji projevilo právě v přednášce z května 1934 (Nezval² 1934). Uvažoval pak o snu v souladu s psychoanalýzou jako o jedné z možných pěstí pro průnik do podvědomí a jako o cestě instinktivního vnímání, které odhalí podstatu reality tam, „kde byla zdánlivě nadobro vytlačena všemi historickými fikcemi à la nejvyšší bytost“ (Nezval¹ 1934). Důraz na noetickou úlohu surrealismu a pojetí nadreality jako dialektické syntézy skutečnosti a fantazie, racionálního a iracionálního byly vůbec výrazným rysem Nezvalovy koncepce. Skutečnost podle něj existovala objektivně a byla vnímána dvojím způsobem, jednak logicky, jednak snově. Toto dvojí vnímání vedlo k fragmentarizaci osobnosti, kterou se surrealismus snažil překonat: „nic mně není vlastnějšího než snaha vidět rozpolcenou lidskou bytost sjednocenou, jak je to jedním z nejméně marných požadavků surrealismu“ (Nezval 1980, str. 266). Sen pak

⁷⁵ Nezval přeložil *Spojité nádoby* společně s Honzlem v roce 1934. Ve Francii vyšly v roce 1932.

představoval vnímání ryze subjektivní, v němž převažoval princip asociace, vnímání bez zaostření na soud (Nezval⁴ 1934) a vnímání kolektivní: „(t)oto krajně subjektivní poznávání se týká do všech subtilností nikoliv jen jedné hlavy, nýbrž všech hlav“ (Nezval¹ 1934). V surrealistickém poznávání Nezval navíc zdůrazňoval jeho procesuální charakter. Důsledkem poznání mělo být zbavení se norem a pravidel, jež byly v rozporu s principem slasti, jelikož jejich povaha byla umělá a nespravedlivá. Sen tak dialekticky představoval nejprve únik od původní reality a následně návrat k realitě obnovené. Ztotožnění reality a snu jakožto cíl surrealistické snahy se zde přesunulo i do oblasti politické, což nejflagrantněji vystoupilo v *Neviditelné Moskvě* (1935).

Nezval ztotožňuje zdrojovou oblast snu a poezie. Stával se jí prožitý život skládající se z konkrétností, jež jsou následně zpracovávány metodami substituce, kondenzace a dramatizace. Jak sen, tak umění užívají stejných prostředků: „zkratek, hyperbol, zástupek čili trópů, které nejsou ničím jiným než substitucí jedné věci druhou“ (Nezval³ 1934, str. 145). Forma přitom zůstávala pro Nezvala důležitá. Zatímco Breton označoval prostředky, jež ji zdůrazňují, za dávno překonané a pro moderní umění nepřijatelné, Nezval během prvních kontaktů poetismu s nadrealismem jejich užívání obhajoval. Domníval se, že zatímco ve francouzštině byly už všechny možnosti prozkoumány, čeština nebyla zdaleka z tohoto hlediska vyčerpána: „Obracejí se (surrealisté – pozn. AP) k tzv. artistické poezii zády, zatímco my, nalézající básnický jazyk na mnohem nižším stupni než oni, pracujeme i na tomto poli. Snažíme se dát českému verši osvobozenému od služebnosti všeho druhu elasticitu“ (Nezval¹ 1932, str. 23). Nejprve se tak Nezval obrátil k lidovým formám poezie, říkadlům a dětským básničkám.⁷⁶ V prvních dvou sbírkách vzniklých po založení Skupiny surrealistů v ČSR, *Ženě v množném čísle* a *Praze s prsty deště* (1936), formální vázanost opouští, již v *Absolutním hrobaři* (1937) se ale k strofické a rýmované básni opět vrací. Celkově se však Nezvalovy surrealistické skladby od ostatní tvorby rozvolněním formy liší. Namísto plynulého toku dvouverší, kde se často objevuje shoda veršové a větné intonace a syntaktický paralelismus vznikají složité periody, ztrácí se melodičnost⁷⁷ a skladba se rozpadá na nepravidelné úseky. Na druhé straně je množstvím enumerativních metafor-

⁷⁶ Alexandrin se stává atavismem, zatímco dětská říkanka „nepoznamenaná Racinem ... zkrotí nejněhmotnější sféry lidské senzibility ... Stane se dočasně zaklínadlem, opravdu magickým zaklínadlem“ (Nezval² 1934, str. 58).

⁷⁷ Mukařovského rozbory však dokazují, že zvuková soudržnost se vlastně díky intonační kadenci, jež splývá s hranicemi veršů, neztrácí (Mukařovský 1948).

přirovnání⁷⁸ či častou anaforičností a opakováním založena jistá zvuková homogenita, která přesouvá pozornost vnímatele z formy na obsah (Haman 2002). Dalším výrazným rysem Nezvalovy surrealistické tvorby je obrazná popisnost, a to zejména ve druhé a třetí sbírce⁷⁹ a ve většině próz. Inovativní je také snaha o částečné odosobnění, která dává vzniknout výrazné autostylizaci lyrického subjektu. V *Ženě v množném čísle* (1935) se tak objevuje autostylizace člověka-krabice, přičemž se jako zajímavá jeví paralela takového pozorovatele s člověkem-fotografem, s voyeuem skrytým za čočkou fotoaparátu, který ukládá do svého přístroje vše, co jej v jevovém světě vzrušuje. Tohoto pasivního, ale pozorného vnímatele nahrazuje ve sbírce *Praha s prsty deště* stylizace *pasant rêveur*. V *Absolutním hrobaři* je naopak autostylizace nahrazena důslednou absencí jakéhokoli lyrického Já (Vojvodík 2006). V mnoha skladbách se zároveň objevují náznaky existence inherentního naslouchajícího subjektu, Nezvalova surrealistická tvorba tak nabývá na dialogičnosti, jíž slouží zejména litanické formy (aktualizující meditativní polohu) a personifikace, resp. personifikující apostrofy.

3.4 Dětství jako zdroj obrazivosti

Surrealisté vnímali pod vlivem psychoanalýzy období počínající prenatálním stavem a končící ranou adolescencí za období zásadně formativní pro lidskou psychiku. Infantilní sexualita se tu stávala demiurgem duševního života člověka, jehož aktuální psychický stav byl vždy výsledkem kauzálního řetězce vnitřních pochodů odvíjejících se od nejpůvodnějších prožitků (Wells 1969). Pojem, který přitom období dětství zaštiťoval, byl princip slasti, tj. vrozený, prvotní stav, který uvádí v činnost lidskou psychu. Obnovení tohoto stavu, který je v rámci socializace a vzdělávání potlačován principem reality, bylo jedním z cílů surrealistického tvůrčího aktu: Člověk, „(j)estliže si uchoval nějakou jasnozřivost, může se pak jedině obrátit zpět k svému dětství, které mu, ať už bylo jakkoli pomrzáno péčí jeho cvičitelů, připadá nicméně plné půvabů.“ (Breton 2005, str. 13). Touha po re-vitalizaci prvotního pocitu štěstí má nevyhnutelně libidinosní charakter a v podobě sublimace se přenáší do vnímání světa a jeho reprezentace v umění. U Štyrského a u

⁷⁸ Metaforičnost bývá označována za hlavní rys Nezvalovy poezie. Haman se však domnívá, že většinou nejde přímo o metaforu, která by pozměňovala smysl výpovědi, která by měnila referenční jádro výpovědi, ale označuje tyto tropy jako „zkrácená formální přirovnání a podobenství...“ (Haman 2002, str. 313).

⁷⁹ V následujícím textu budeme pro jednoduchost označovat *Ženu v množném čísle* (1935) za první Nezvalovu surrealistickou sbírku, *Prahu s prsty deště* (1936) za druhou a *Absolutního hrobaře* (1937) za třetí.

Nezvala nabývá vztah k infantilnímu období různých podob, avšak shodně získává v celku jejich surrealistického díla zásadní postavení.

Z biografického hlediska nebylo Štyrského dětství v porovnání se Nezvalovým idylické, nenajdeme pak ani v jeho díle, snad kromě raného, před-artificialistického období, přímé odkazy na Čermnou a zážitky s ní spojené. Štyrský svá díla umisťoval spíše do vzdálených, exoticky vypadajících míst a rodný kraj byl pro něj „vždy nudný a monotónní“ (*Svět se stává stále menším* In Štyrský 1992, str. 39). Navzdory tomu soudíme, že regrese do dětství, ať už vyvolávané vědomě, nevědomě, či následně kritickým zdravotním stavem, se mu stávaly silným inspiračním zdrojem.⁸⁰ Nejjednoznačněji se tato vazba projevila zřejmě ve *Snech*, kde již v předmluvě Štyrský odkazuje na vzpomínku z raného dětství a současně na pevné pouto k nevlastní sestře. Právě to vtěluje tématu dětství od základu erotický podtext. Byla-li totiž v raných Štyrského dílech Čermná naplněna láskou, v surrealistickém období se její význam zásadně mění. Je protkána motivy sexuality, strachu a úzkosti. Již okamžikem zrození zde ztrácí člověk pocit celistvé harmonie, který se ale bude snažit v přítomném světě neustále obnovovat – v dětství je tak založen i pocit životní melancholie. Samotným narozením totiž padá na každého klatba traumatu, jež má erotický ráz a již Štyrský ztvárnil ve *Snu o tetovaných nemluvnatech* (1929) či v *Traumatu zrození* (1935). Přes všechny tyto pocity, či právě pro ně, je nakonec autorova *Arkádie* stejně umístěna do rodného domu, a to v poznámce dopsané v roce 1941 ke *Snu o dědictví* (1939): „Je to dlouhá místnost, kam se od nepaměti ukládal polámaný nábytek, odložené a nepotřebné věci, rozbité vázy [...] Byl to ráj pavouků a myší. Byl to ráj mého dětství“ (Štyrský 1970, str. 98). Idealizace vzpomínky (na dětství) je u Štyrského zastoupena i dalším motivem, bílou barvou. Bílá jako syntéza celého barevného spektra je také syntézou protikladů, po které autor touží. Je proto umisťována tam, kde má vznikat dojem harmonie.⁸¹ V okamžiku, kdy nad stavem odpoutaného vědomí vzpomínky či snu převládne stav racionální, bílá barva tmavne: „Emilie se tiše ztrácí z mých dní, večerů a snů. Také její bílé šaty ztmavěly ve vzpomínce“ (Štyrský 2001, str. 3), podobně: „Podívám-li se kolem sebe, vidím všude úpadek. [...] Kam se zachránit? Do ráje mého dětství. [...] Do krajin mé dětské Arkádie, nebo do snů? Z oblak padá tam černý sníh“ (Štyrský¹ 1940, str. 192). Přestože nejsou návraty do dětství u Štyrského tak explicitní jako u Nezvala, který se v celku svého díla neustále jak k postavám rodičů, tak i širší rodiny a zejména ke všem místům, v nichž vyrůstal, navrácí,

⁸⁰ Byť je neuzíval pro tvorbu aktuálních děl, jak to činili Josef Čapek či Paul Klee, uchovával si Štyrský například pečlivě své kresby z dětství (Srp, Bydžovská 2007).

⁸¹ Např.: Jablíčko mělo na sobě jen „bílou košilku“ (*Sen o dědictví*), *Sen o alabastrové ručičce*, „bílé prostřený stoly“ (*Sen o Emilii*) či „Od mých dveří vedla jakási bílá cesta“ („Slyšíš zvonečky u cíle?“) aj.

stává se motiv infantilní, či dokonce před-infantilní blaženosti i v jeho díle zásadním. Erotika ve spojení s melancholií opatřují pak motiv ženy hodnotami pomíjivosti, marnosti, ale i bolesti či naopak okamžikového štěstí. U Nezvala se téma vzpomínky na dětství často staví do základu jeho poetiky. V surrealistické tvorbě však bylo nahrazeno fascinací touhou a podobami její sublimace, které motivovaly veškerou obraznost. Ženský prvek pak logicky dominoval prvním dvěma surrealistickým sbírkám. Přesto se domníváme, že i tento podléhá tématu s ještě vyšší (pro Nezvala) důležitostí, a to právě tématu dětství, resp. času a absolutní nezadržitelnosti jeho toku. Z tohoto hlediska Nezval vytváří plynulou spojnicí mezi surrealistickým a svým předchozím dílem. Dialektický pohyb, který tu nastává, je pohyb vedoucí od naprostého nasycení přítomným okamžikem, jež vyvolává úzkost a pocit prázdnoty, ke vzniku potřeby zpřítomnění minulosti. Nezval tak zakládá podobu času jako anachronického, který může dál čerpat z obrazů denního snění, v němž se minulé prolíná se současným, kde se odehrávají fantastická spojení obrazů na základě nových afinit. Obraznost poté nevychází ani tak z touhy sexuální jako z touhy erotické, která se opět vztahuje k principu slasti. „(E)rotický princip [...] zahrnuje do sebe nejen lásku k ženě, ale také lásku k dětství či k drobné, bezvýznamné věci, lásku k určité chvíli či místu“ (Kožmín 1995, str. 467). Materializace erotu zaplňuje prázdnotu, již autor zažívá, spontánním obrazem. Pouze v *Absolutním hrobaři* je erotická vybuzenost zaměněna za impotenci a neživost,⁸² tělo pak v této sbírce už není nositelem síly, ale naopak jen obalem, drapérií obtočenou okolo stínu (např. b. „Rukavice“).

Nezvalova touha je „vůči skutečnosti nenasytně obžerná“ (Kožmín 1995, str. 465), je vázaná na předmětný svět a je jím cele zaujata. Sublimačním procesem pak, zejména v první surrealistické sbírce, vznikají Nezvalovy bytosti skládané z izolovaných částí, nikoli celků. Tvůrčí metoda, kterou autor volí, odkazuje jak na strategii automatismu, tak na strategii montáže, která také měla v surrealismu svoji platnost. Theodor W. Adorno (Adorno 1981 cit. In Petříček 2008) ji například považuje za nejprínosnější tvůrčí postup v rámci francouzské avantgardy, jelikož znovu-zpřítomňuje dětský typ prožitku na základě momentu překvapení či šoku. Montáž pak prostředkuje dospělému vnímateli vnitřní zkušenost stejné povahy, jako je například zážitek dítěte prohlížejícího si obrázkové magazíny. Provázanost surrealismu s psychoanalýzou je v tomto kontextu oslabena.⁸³ V *Ženě v množném čísle* je metoda montáže uplatněna nejvýrazněji. Žena zde

⁸² Nezval vzdáleně navazuje na obraznost Salvátora Dalího.

⁸³ Právě z hlediska silného prolnutí tvorby a návratu do dětství uvažuje Waldberg (1972) o Giorgiu Chiricovi, „zrádci“ Bretonova surrealismu, jako o esenciálním surrealistickém umělci. Mezi lety 1911 a 1913 Chirico napsal:

podléhá procesu metamorfózy, kdy se její tělo rozpadá na fragmenty (nohu, ňadro, ústa, klín, ...) a/nebo je znovu skládáno z neživých, antropomorfizovaných předmětů. Metamorfózu jako dominantní sémantický akt lze nalézt také v *Absolutním hrobaři*,⁸⁴ i zde se tělo skládá z dílčích prvků, které však tentokrát tvůrčí antropomorfizaci nepodléhají. Těla jsou konstruována z nástrojů, předmětů a tkání, aby vytvořily bytost-mozaiku. V monumentalizované přírodě, jejíž čas je nekonečný, a v obklopení nepatrnými, neustále se opakujícími úkony lidského života, je tato bytost neživou a impotentní. Proměny v první zmíněné sbírce však dávají prostor identifikaci, a to identifikaci ženského těla a jakékoli předmětné skutečnosti, kdy jsou obě oblasti ve výsledku nivelizovány a tělo se objevuje v pozici fetiše. Odsunutí femininního do materiální sféry je Nezvalem ještě výrazněji manifestováno na substituci orgánů komunikace, jako jsou oči či ústa, orgány sexuálními: Tvé pohlaví jak zázračný klam / Jak vlhké milující oko („Píseň písni“ In *Žena v množném čísle*). Podobné motivy se objevují i u Štyrského. V cyklu *Stěhovací kabinet* (1934–1935) vytváří metodou koláže umělé bytosti⁸⁵ a dialektickým pohybem mezi životným a neživotným, přímým a obrazným pojmenováním se lidské (nejen ženské) tělo dostává do konfrontace s totální předmětností. Orgány jsou nahrazovány syrovým masem, skicami z anatomických atlasů, předměty aj., což i zde vede k exponování jejich materiální povahy, nikoli však ve smyslu sexuality, ale ve smyslu temporálnosti. Nezval se domníval v cyklu spatřovat stejnou metodu minimalizace subjektivního tvůrčího aktu, jaký užil v *Mluvící panně ze Zpátečního lístku*. U Štyrského se však nositelem napětí nestala obraznost, jež sama o sobě odkazuje zpětně k tvůrci, ale právě figura, která se rozpadala na jednotlivé segmenty a v níž se prolínaly a vrstvilily různé významy. Hlavním tématem *Stěhovacího kabinetu* tedy bylo tělo jako takové, nesoucí s sebou témata dílčí – erotiku, nemoc, smrt, rozklad atp. „Koláže [...] přinášely mnohem více než jen nové bytosti. [...] Štyrský jimi navozoval pocity ožívající v divákově vědomí, vzbuzoval duševní naladění, vyvolával vzpomínky na dětství“ (Srp, Bydžovská 2007, str. 321). Objevuje-li se parcelace ženského těla u Štyrského i v jiných dílech, její vztah k tělesnosti a k celkovému pocitu fragmentarizovaného světa je ještě umocněn (viz také 2.3.).

„Umělecké dílo, aby bylo skutečně nesmrtelným, musí překročit limity člověka; zdravý rozum a logika zde nemohou uspět. V tomto smyslu se umění přiblíží snu a mentalitě dětství“ (citováno Breton 2002).

⁸⁴ V předmluvě k druhému vydání *Mostu* Nezval ohlašuje proměnu své poetiky, kterou nyní nazývá dekalkomání. Právě sbírka *Absolutní hrobař* je vytvořena v tomto stylu.

⁸⁵ Tradice umělých figur byla v surrealismu oživena zejména Bretonovým znovuobjevením Achima von Arnima. U Nezvala se umělá bytost objevuje například v *Řetězu štěstí*.

3.5 Žena v Nezvalových sbírkách a *Trauma zrození*

Sbírka *Žena v množném čísle* zpřítomňuje ženu bohatstvím analogií, variací či digresí. V celku sbírky je tak konstruován obraz proměnlivé, automatické ženy,⁸⁶ jež je nositelkou množství ambivalentních hodnot. Je to *žena-fantom*: „Ó ženy stíhám váš fantom / Vždycky matoucí“,⁸⁷ *femme fatale*, *žena-smrt*: „Ženo jež se mi vracíš v kartách [...] Ženo ukrutná jak malarie [...] Ženo s kostnatými prsty jež zatlačíš naposled má víčka“⁸⁸, *žena-dětství*: „Vstupoval jsem tam k ženám které nevědí co je slunce / Ženám v rakvích jež táhne labuť“⁸⁹, *žena černého románu*: „Tentokrát jsem vstoupil k jeptišce přibité na stěnu“⁹⁰, *žena mytologická*: žena-pták, žena-had, žena-netopýr. V *Praze s prsty deště* (1936) se Nezval částečně automatismu rychlých spojení vzdává a opírá se více o konkrétní jevový svět. S danou metodou nabývá jeho poesie na narativitě, která je doprovázena jednak popisností, jednak stylizací a monumentalizací lyrického subjektu. Žena zde už není souhrnem mnoha poloh, ale je to jediná žena-město, žena-tělo, uvnitř kterého se vnímatel pohybuje (podobně i v básni „Cívka“ z *Absolutního hrobaře*). Básník jako *flâneur* oživuje a aktualizuje tento objekt svými slovy a při pátrání po konvulsivní kráse probouzí jeho skryté podoby (Dierna 2005). Stává se tak objevitelem a milencem zároveň, což staví motiv ženského těla do pozice pasivního inspirátora, který čeká na lyrikův jazyk, aby byl opatřen nějakou hodnotou. Žena tak nabývá dvojí hodnoty. Je ztělesněním sexuálního symbolu, zároveň však i bezpečím mateřského lůna, důvěrně známým mikrokosmem (viz také Vojvodík 2006, str. 345). Na základě takového uspořádání vzniká podstatná paralela, která stojí v pozadí celé sbírky, paralela mezi tvůrčím aktem a aktem sexuálním, kdy se tvorba stává materializací kreativního potenciálu fiktivního autora (který nese v *Praze s prsty deště* autobiografické rysy). Oba akty jsou motivovány erotickou touhou a oba činí původce do jisté míry nesmrtelným: „Toliko nesmrtelnou slávou, nesmrtelností svého jména může člověk i po smrti získávat lásku, a pokračovat tak v beznadějném hledání svého ideálu“ (Brouk 2009, str. 73). Dílo a žena-město se stávají zaměnitelnými, oba jevy vystupují ve vztahu k lyrikovi jako fascinující fetiše, jichž se může zmocnit: „Jsou tajemná města a knihy v kůži / Jak nahé ženy v lesích“ („Město kniha“). Pozice autora je hned od první skladby pozicí stvořitele, který je strůjcem všech předkládaných obrazů,

⁸⁶ Mužský charakter se ve sbírce objevuje jen řídce, a to zejména ve skladbách narativních, jako jsou „Živly“ či „Merlin“, kdy je především postavou syntetickou a monumentalizující.

⁸⁷ „Fantomy“.

⁸⁸ „Litanie“.

⁸⁹ „Most kolotoče“.

⁹⁰ „Meteor“.

což je ilustrováno na přesunutí pozornosti z obrazů města na sebe sama a svoje schopnosti v závěru skladby: Stověžatá Praha / S prsty všech svatých / S prsty klamných přísah / S prsty ohně a krupice / S prsty hudebníka / S oslnivými prsty nznak ležících žen / S prsty dotýkajícími se hvězd / [...] / S prsty inspirace / S dlouhými prsty bez článků / S prsty jimiž píše tuto báseň („Město věží“, 1). Nezval tak v *Praze s prsty deště* do jisté míry ztvárňuje teorie Otto Ranka (1931, str. 95), jehož článek „Trauma zrození“ (1925) vydal v překladu Bohuslava Brouka ve druhém čísle *Zvěrokruhu*. Rank vychází z představy, že každý jedinec touží po dosažení absolutního štěstí zažitého v prenatalním stavu (což je téma, jež se u Nezvala objevuje už v „Historii šesti prázdných domů“ (*Pět prstů*)). Zatímco ženy projikují tuto touhu do vlastního těhotenství, muži jsou závislí na nevědomé identifikaci, resp. nalézání náhražky za biologickou reprodukci – muž se tedy identifikuje s rolí „matky“ tvorbou uměleckého (kulturního) díla. Autor se pak jako stvořitel stává průnikem femininní a maskulinní touhy⁹¹ a početí a mateřství následně opouští úzké hranice ženské sféry. Teige píše dokonce už v roce 1922 v *Revolučním sborníku Devětsil*: „Početí uměleckého díla je právě tak fyzické a lidské jako početí člověka; rodí se z mozku oplodněného vědomým i podvědomým poznáním skutečnosti“ (Teige 1966, str. 37). Nelze zde však hovořit o „zjemnění“ či oslabení mužského génia, jelikož se posunutí hranic ženského genderu naopak stává v Nezvalově tvorbě novou cestou mužské dominance. Tím, že muž ovládl i tuto oblast, získal novou moc nad „domnělým chaosem a iracionalitou ženského těla a psýchy“ (Pachmanová 2004, str. 256).

Zmiňované Rankovo pojednání se, avšak v jiné podobě, objevuje i v tvorbě Jindřicha Štyrského, a to ve stejnojmenném plátně z roku 1936. *Traumatu zrození* je v celku Štyrského díla přisuzováno významné místo zejména proto, že zde dochází ke změně práce s motivem a jeho významem, které autor vzájemně osamostatňuje. (Sám Nezval hodnotil toto plátno jako definitivní přechod od náznaku k objektivní nadrealitě.) Jeho hlavním tématem je vznik nového života. Zatímco pro Nezvala se v *Praze s prsty deště* stal moment zrození momentem tvůrčího aktu a obnovení sebe sama, pro Štyrského je okamžik zrození ztotožnitelný s okamžikem smrti, jelikož rozbíjí harmonii mateřského lůna v parciální svět. Zrození je zároveň chvílí odtržení dítěte od matky, již Nezval vnímá z pozice stvořitele jako cestu k vlastní nesmrtelnosti a Štyrský naopak z pozice protilehlé jako chvílí vzniku latentní a z principu nenaplnitelné touhy po návratu. Narození tak u druhého zmiňovaného autora zakládá životní melancholii: „Nikdy již nebudu

⁹¹ Francouzský surrealismus tematizoval tento akt také v obraze neposkrvněného početí, který se stal metaforou tvorby automatických textů (srov. například Bretonovo *L'Imaculée Conception* (1930)).

úplně šťasten“ (Štyrský 2001, str. 3). V obou dílech se svět skládá z maskulinní a femininní složky. U Nezvala se tyto nacházejí v nerovnováze, což v *Praze s prsty deště* vyjadřuje nejmarkantněji skladbou „Tržnice“, která na rozdíl od většiny ostatních čísel nevychází z obrazu ženy-města, ale tematizuje ženu jako takovou: „Líbezná ženo tvá ňadra si hrají s dopoledním sluncem / Vznášejí se ve výši / Jsou to sestry hroznů a odpoutaných vzducholodí.“ Provokativně jsou vedle sebe postaveny obrazy ženy-hospodyně a ženy v mytologizující roli Matky resp. Ničitelky. Zatímco ta první podléhá kontrole muže: „Už není mužů už není jejich tyranie / [...] / Nikdo nehledí na člověka úkosem“, druhá je nezávislá a naopak ovládá síly, ke kterým muži nemají přístup, čímž vnáší nepokoj do jejich zdánlivě bezpečných domovů: „Zde platí žena sama / [...] / Muži nevědí / Co se děje na světě v hodinách kdy jsou zavřeni v kanceláři / [...] / Neznají svět který se rodí z vajec“. Přestože je zde výjimečně žena zobrazena jako na muži nezávislá bytost, její portrét je karikaturou, která exponuje stereotypní role matky, hospodyně („Zatím co žena jež nechala vychladnout plotnu jde po zemi“), manželky („Už není mužů už není jejich tyranie“), milenky („Slunce si hrá s biliárovými koulemi / A s krásným peřím v krásné taštičce / To jdou ženy z nákupu přivonět si k bezové haluzi / To jdou ženy z nákupu přelíčit si rty“), dítěte („Jsou jako zástup dívek které pospíchají do školy“). Ženský svět je pro autora jen objektem k pozorování, mezi ním a ženami stojí neprostupná bariéra. I ve Štyrského *Traumatu zrození* mužské a ženské existuje ve dvou paralelních světech, které stojí vedle sebe a nejsou nijak explicitně propojeny či provázány. Jednotlivé motivy jsou izolovány, vzájemně se nedotýkají, a nejsou dokonce ani ve vztahu prostorovém. Vzniká tak dojem neurčité osamělosti. Existuje však entita, která stmeluje všechny prvky v jediný celek, a na rozdíl od Nezvalovy skladby není touto entitou sám lyrický subjekt. Je to černé pozadí panoramatického plátna,⁹² které vyvažuje fragmentárnost objektů a nahrazuje chaos řádem, v němž je vše uspořádáno. Daný prostor lze vnímat jako lůno matky (k němuž odkazuje motiv ještě nenarozeného plodu), ale i jako „praprostor“, z něž se vše rodí a který je v podobě neurčité hmoty ztvárněn také na první ilustraci k *Emilii*. Vázanost na autora je v *Traumatu zrození* minimalizována, předměty-významy vytvářejí iracionální hru, ve které je osobní zkušenost přetvořena už tak, že není pozorovatelná (Srp, Bydžovská 2007, str. 371). Jednotlivé motivy odkazují spíše na jungiánskou paměť kolektivní, v níž je nakumulována lidská zkušenost se světem. Suma všech prvků se pak jeví jako obraz vývoje světa od neživé hmoty přes floru, faunu až k člověku, embryu. Sexuální symbolika je tu přesto evidentní - falické vertikální pahýly, rukavice a kus stromu přehozený draperií a je navíc rozšířená

⁹² Nezval jej popsal jako tabuli (Nezval 1938, str. 16), Mukařovský (1966) konkrétně jako tabuli školní.

o náměty agrese: ostré drápy pracky aj. Černá se stává barvou počátku, je na jedné straně uklidňující a harmonická, na druhé straně klaustrofobická a nedovolující dlouhé spočínutí.⁹³

⁹³ V Rankově esaji je popisován strach z temné místnosti, uzavřeného prostoru, který vzbuzuje v dítěti úzkost a stává se prvním psychickým obsahem, jež si uvědomuje.

3.6 Fetišismus a voyeurismus

Zmiňujeme se výše o osamostatňování tělesných orgánů jako o procesu jejich fetišizace. Základem daného aktu je zbavení objektu jeho hlavní funkce, jeho utilitární hodnoty, a nahrazení této funkcí subjektivní. U Štyrského i u Nezvala se fetišizující postup objevuje, u obou autorů se zároveň netýká pouze, či především, těla, ale také zcela běžných předmětů. Nově uchopený objekt získává schopnost dráždit, komunikovat, skrývat a odhalovat tajemství – podobně jako Duchampova *Fontána* (1917). Způsob jeho nazírání je v tu chvíli sublimační, jelikož je to vnímatel, kdo jej opatřuje novou hodnotou. Fascinaci, jež v něm předměty vyvolávaly, popisoval Nezval vícekrát, např.: „(Ú)helnými kameny veliké stavebnice snu jsou nepatrné věci, objekty [...] hrající roli metonymií [...] týká se to starých cylindrů na hlavu i na lampy, jinými slovy všech objektů, které pamatuje naše dětství ještě jako praktické objekty, jichž se používalo a jež drtily dospělé lidi, jsouce snem dětí, snem velmi eroticky přibarveným“ (Nezval² 1934, str. 61). Snaha po obnovení takového vnímání je u tohoto autora zdrojem nekonečného ukájení se na věcech běžného života. Náhradou sexuálního objektu se pak stávají objekty všední, jako zboží vystavené ve výkladních skříních (*Sexuální noctuno*) nebo například barevný sešit: „průchod tendencím libida, které [...] se ohlásilo již v okamžiku, kdy se poprvé setkal můj pohled s jejíma očima, sublimační činnost neváhala vybrat si za prostředek své stále větší energie tlustý sešit vázaný do zelené látky“ (Nezval 1980, str. 186). Erotický fetiš je vázán na ženu a stává se prostředkem oddělení mužské sexuality od ženské. Freud totiž hovoří o fetiši ryze maskulinním (*Tři eseje o sexualitě* (1905)). Role, která je pak ženě přisouzena, je z podstaty podřadná, jelikož nemůže svoji touhu manifestovat jinak než v kontaktu s mužem, zatímco on na ní závislý není. Nezval ve svých sbírkách existenci fetiše navíc podporuje důrazem na vizualitu v *Ženě v množném čísle* (Dierna 2005): Jsi jako skříňka na hračky / Z níž vypadly dva míče / Tiskneš je v rukou a díváš se vyzývavě / Jak tvoje vyhublá kolena / Která se šklebí na celý svět / Jsi schránka na pěnovou špičku („Malé dívce“) a na haptiku v *Praze s prsty deště*.⁹⁴ Další výraznou tendencí, která řadí Nezvalovo dílo k tradici maskulinního umění (Greeley 1992), je voyeurismus. Akt pozorování spojený se vzrušením je ztvárněn např. v básni „Ženy po koupeli“ (*Žena v množném čísle*): Leží jak namočená prostěradla / A čtou prsty v trávě abecedu // Hromadný zpěv jejich rosniček / Působí že nespím“. I v *Praze s prsty deště* (1936) pozorování ztenčuje hranici mezi intimním prostorem (např. bytu) a

⁹⁴ Fetiš, resp. Ego, je pro Freuda spojeno silněji se sférou hmatových vjemů, zrak je rozhodující pouze v okamžiku zjišťování vnějších rozdílů mezi pohlavími (Benson 1994). Tělo je viděno jako jakýkoli jiný objekt, avšak jeho dotek vyvolá dvojí typ vjemů.

veřejným prostorem (ulice), autor-voyeur se pak před odhalením částečně chrání: sklem okna, nepřímým pohledem na odrazy žen ve výkladní skříni, čočkou fotoaparátu [...] Fascinace běžnými předměty, jež přicházejí o svoji funkci, se objevuje i u Štyrského. Nejmarkantněji se projevuje patrně v obou fotografických cyklech, zejména na fotografii z cyklu *Muž s klapkami na očích*, která zachycuje kůlnu plnou odložených věcí, přičemž jejímu středu dominuje rozbité akvárium.⁹⁵ Z ní je však patrné, že to, co autora zajímá, není ani tak obnovení infantilního zaujetí jako u Nezvala,⁹⁶ ale spíše téma mizení, ztráty a, zejména, melancholie. Právě melancholie je vyjádřena také v aktu vyhazování střepů a úlomků věcí do akvárií či do půdy. Srp a Bydžovská (2007) dávají tyto fragmenty-fetišy do přímé souvislosti s relikviáři, které schraňovala autorova matka. Jistota přítomnosti daných prvků v konkrétním místě byla, vedle možnosti pozorovat jejich metamorfózy a kreativní proměnu, revoltou proti časovosti reality: „díval jsem se s uspokojením na hnilobný stav svých snů, až její (skříňky) stěny pokryla plíseň a nebylo lze ničeho spatřiti. Byl jsem si však jist, že vše, co na světě miluji, tam existuje“ (Štyrský 2001, str. 7).

3.7 Próza

Próza tvořila významnou součást Nezvalovy surrealistické aktivity. Podobně jako jeho poezie vycházela zejména z představy sublimační touhy a variability jejích manifestací, avšak ve vztahu k ženskému motivu odkrývá její analýza i ty rysy, které v poezii zůstávaly upozaděné. Rozhodli jsme se proto tyto popsat izolovaně. Soustředíme se zejména na způsob charakteristiky ženských hrdinek, jejich diverzifikaci a motiv ideální ženské bytosti.

Počátky pronikání surrealismu do Nezvalových próz lze sledovat od roku 1930, kdy vychází například krátký text *Chtěla okrásit lorda Blamingtona* (1930) či *Posedlost* (1930). Obě díla jsou stále pod patrným vlivem proustovské poetiky, ale jak role snu, tak role sexuality se v nich stupňuje. Zpočátku Nezval Proustův i Bretonův typ imaginace identifikoval,⁹⁷ jelikož shodně umožňovaly únik od reality. Proust „nalezl původ rozkoše, která provází vymanění se dvou časů z praktické časové kontinuity,“ (Nezval² 1934, str. 61). V Bretonově i Proustově pojetí paměti

⁹⁵ Fotografii otiskl v knize *Lidé a věci* (1947) i Bohuslav Brouk, který na ní ilustruje napětí mezi věcmi, které jsou opečovávány v měšťanských pokojích a které jsou schovány mimo obytné prostory.

⁹⁶ Ani této vazby se ale nevzdává – viz Štyrského poznámka ke *Snu o dědictví*.

⁹⁷ Přejít od Prousta k Bretonovi je u Nezvala patrný i v revue *Zvěrokruh*, jež vychází ve stejném roce jako obě zmiňované prózy. Zatímco první číslo věnovalo ještě stejný prostor oběma myšlenkovým směrům, druhé číslo, které vyšlo o měsíc později, bylo výrazněji surrealistické.

totiž spatřoval cestu k zmnožení jednoty individua, k popření mýtu umělce jako jedinečné a neměnné entity, avšak zatímco proustovská mnohost byla z podstaty individuální, surrealismus Nezvalovi nabídl možnost tuto individualitu kolektivizovat. Sen tak nabyl významu společenského, a byl proto jednak pevně svázán s realitou a její předmětností, jednak byl součástí dialektické syntézy, jejímž výsledkem měla být obnovená totalita bytí. Většina následujících Nezvalových próz byla komponována jako míšení snu a reality. Objevuje se v této podobě v *Sexuálním nocturnu* (1931) a následně například v prózách *Jak vejce vejci* (1933), *Monaco* (1934), *Valerie a týden divů* (1935), *Neviditelná Moskva* (1935) aj. Zatímco vzpomínka byla pro autora útvarem známým, sen v pojetí psychoanalýzy se do jeho díla dostával jako prvek nový. Obě roviny pak vnášejí do textů jistou nevyrovnanost. Vzpomínka, jako autentická zkušenost, se v kontaktu s iracionalitou snu ještě více uvolňovala z pevné vazby na realitu a dovoľovala Nezvalovi plné rozvinutí obraznosti. Sen byl naproti tomu oblastí, která byla jak v pracích francouzské avantgardy, tak vídeňské školy podrobena detailnímu rozboru na motivy, resp. symboly a události. Nezval, erudovaný ve zmíněných teoriích, vkládal do svých próz právě tyto prvky, což však mnohdy vedlo ke značné schematičnosti motivů i zápletek. Postavy ženských hrdinek, obklopující maskulinního narátora, pak většinou ilustrovaly jednotlivé hodnoty jako hysterii, racionalitu, mateřskost, infantilitu apod. Objevují se pak u Nezvala dva typy postav, žena dne a žena noci, které explicitně pojmenovává: „v každé ženě je kus Salome, Salome tančí a milosrdná sestra, znepokojena tímto divadlem, čeká opodál s měkkým úsměvem, aby nás odvedla z náruče zběsilé tanečnice, až budeme klesat šílenstvím [...] Salome a milosrdné sestry. [...] Jednu zbožňuji a děším se jí, druhou miluji a kladu hlavu na její klín, abych pochopil nahý život“ (Nezval 1933, str. 247). V *Monacu*⁹⁸ vytvářejí tuto dvojici Nina a Kary, působí téměř antagonicky, avšak v závěru textu se začínají v imaginaci i díle fiktivního vypravěče prolínat. Nina je bytostí pudovou, Kary racionální. (Podobná dvojice se objevuje i v románu *Jak vejce vejci*, Kateřina a Broňa.) Právě Nina se však jako hlavní ženská postava stává především nositelkou pojmů, k nimž se Nezval chce vyjadřovat (sexualita, šílenství, imaginace, smrt, komunismus) a její příběh je velmi podobný příběhu Bretonovy Nadji. Je pro autora inspirací, její nenormálnost jej vzrušuje, ale nemá pro něho žádné fatální následky, v závěru pak Nina končí v sanatoriu a je cele izolována od jeho života. Byla to žena-fantom. Od zmíněné stratifikace postav se částečně liší text

⁹⁸ Štyrský vnímá román *Monako* jako dovršení Nezvalova odklonu od analytického románu, který započal již v románu *Jak vejce vejci*. Jako stěžejní vidí nový typ fabulace a napětí: Napětí dosažené prostým tónem vypravování, kde skutečné a snové tvoří jednotu, pomáhá nám přejít s pocitem bezpečnosti lunatický provaz, jímž je tento jeho nový román“ (Štyrský¹ 1934, str. 125).

Valerie a týden divů (1935), který je kondenzovaným příběhem vývinu infantilní sexuality a kde se vzpomínka s pojmy psychoanalytické teorie prolíná volněji. Nezval díky znalosti Freuda zmnožil repertoár snových symbolů i jednotlivých motivů příběhu, v němž hlavní scény ilustrují překonávání komplexů, jako jsou primární scéna (Valerie je svědkem styku Elsy s misionářem), fantasma svedení (je sváděna misionářem a přitahována Konstáblem) či kastroční komplex (např. vztah Orlika a Tchoře) aj. Postava Valerie, na níž jsou psychoanalytické obsahy manifestovány, se zároveň stává hrdinkou černého románu, který je do prózy rovněž vkomponován. Obě vrstvy příběhu exponují ženskou sexualitu, která je tematizována také v postavě Elsy. Ta je však zároveň průnikem rolí, jež byly v literatuře konvenčně zastupovány ženami: „Ženská identita mohla být ztělesněna sexuálně neukojitelným vampem, stejně jako mrzutou starou pannou – vždy ale byla nositelkou jinakosti“ (Pachmanová 2004, str. 95). Prolínání více různých ženských typů v jedinou bytost bylo pro Nezvala vůbec výrazným motivem. Syntéza jejich ambivalentních povah měla vést k naplnění jeho libidinosní představy (např. v *Monacu* a v *Řetězu štěstí*). Ideální žena však existuje pouze ve snu. U autora se tak objevuje pocit definitivní osamělosti: „nedala mně má touha [...] dost úděsně najevo, že přes všechny iluze [...] bude vyhovovati jí samotné, jejímu věčnému pohybu, jedině proměnlivá žena, kolektivní žena, složená z tisíce žen, ze všech žen, které jsem měl, o nichž jsem snil a které teprve poznám, žena v množném čísle?“ (Nezval 1980, 312). Žena v množném čísle však vzniká na kritériu konvulsivní krásy:⁹⁹ „Osminohá žena, žena z Marsu, žena se čtyřmi, šesti, osmi prsty, to jsou lidové představy o křečovitě krásě, kterými se rádi sytili chudásové, my budeme vycházet z jejich panoptika raději než z učesaných disproporcí Rabelaise nebo Cervantese“ (Nezval 1980, str. 313). Nejedná se tedy o ideál androgynní bytosti, jež by byla splynutím maskulinního a femininního v jediný harmonický celek, ale o ideál, jež by naplnil odpoutanou imaginaci. Genderová bipolarita je tak i v Nezvalových prózách zachována, a byť je například ve *Valerii a týdnu divů* začátek ženské menstruace zobrazen jako okamžik nabytí svobody, fyzické i mentální, racionální sféra je nadále sférou maskulinní (Tchoř), zatímco stránka afektivní a emoční je doménou ženskou (Elsa).

⁹⁹ Např. ve III. části *Řetězu štěstí* (1936).

3.8 Závěr

První stopy surrealismu v tvorbě české avantgardy nebyly pro dobovou kritiku neproblematické. Novému směru byla vyčítána jak pasivita a bezvolnost metody automatismu, tak přílišná svoboda, jež se zbavuje veškerých norem, aniž by je nahrazovala novými normami individuálními (např. Černý¹ 1992). Přestože Štyrský a Nezval obdobně nepřijali nadrealismus bez původního vymezení se, jeho prvky pronikaly do díla obou tvůrců již dlouho před oficiálním vstupem do skupiny surrealistů. Prvotní fascinace erotikou, jež dala vzniknout například společnému *Sexuálnímu nocturnu*, byla později nahrazena dominantní rolí snu a symboliky psychoanalýzy, jejíž stopy lze ve Štyrského tvorbě nalézt už od konce dvacátých let,¹⁰⁰ byť ještě neodkazovala na nevědomí, ale byla stále silně vázána na podobu empirického světa. Až do poloviny třicátých let pak Štyrský užíval motivy vycházející z freudismu spíše ilustrativně a bez vlastní transformace (Srp, Bydžovská 2007, str. 370). Obrat, který v jeho přístupu nastává, bývá vymezen plátnem *Trauma zrození* (1936). Jeho zájem o sen se prohlubuje¹⁰¹ a psychoanalytická obraznost se začíná volněji prolínat s vlastní imaginací, což Štyrskému umožnilo vyhrotit napětí mezi jednoznačným a mnohoznačným pojmenováním. Každý motiv je pak vždy znovu přehodnocován a znovu opatřován významem, čímž se jeho vázanost na symboliku vídeňské školy zásadně oslabuje. Na místo vnější autority, jakou psychoanalýza či Bretonova estetika představovaly, tak získávají motivy svůj smysl až ve vztahu k autorovi. Podobně i Nezval stavěl ve svých dílech lyrický subjekt do role absolutního demiurga, zároveň se však nezbavoval cele vazby na objektivní realitu a právě přesah snu do reality se stal výrazným rysem jeho surrealismu. Časoprostor snu považoval za totožné s časoprostorem reality, chronologie ve snu pro něj existovala (být pozměněná) a také vztahy mezi jednotlivými motivy byly pevné a kauzální („jenomže nejsme vždy s to tuto kauzalitu vystopovat“ (Nezval⁵ 1934, str. 144). Ve studii o Máchovi (Nezval 1936) dokonce Nezval propojení snového symbolu a aktuální reality ještě prohloubil: snová práce si bere symboly z toho, čím jsme obklopani, z toho, „co je tou kterou dobovou atmosférou zvláště vhodně uzpůsobeno hrát roli symbolu“ (Ibid, str. 208). Základem Nezvalovy surrealistické obraznosti se tak stává konkrétní předmětnost a hédonistické opojení z ní.¹⁰² Metoda, kterou volí, je zejména metodou asociativní, jež mnohé texty ovládla. Obrazná pojmenování jsou přitom z velké části postavena na

¹⁰⁰ Znal surrealismus důvěrněji od návštěvy Paříže ve druhé polovině dvacátých let.

¹⁰¹ Mezi lety 1936 a 1940 jich Štyrský zaznamenal sedmkrát.

¹⁰² Právě v tomto přístupu vidí Haman (2002) jeden z kořenů toho, proč Nezval, stejně jako mnoho jiných básníků podobného nastavení „od Catulla přes Petrarca“ (Ibid., str. 324), považují ženu za symbol životní síly a životní krásy.

vztazích konvenčních:¹⁰³ tvar (oči – pečetě, hodiny, bubínky, činka), barva (ústa – rudá, růže, vlčí máky), atribut (ústa – cigareta, ovocný chlebiček, monogram (otisk rtů) aj. Štyrského práce se snem je téměř opačná, analytická. Izolováním motivu a přenesením dílčích významů na tento jediný prvek, který se tak stává průsečíkem antagonií, dostává surrealistickému principu sjednocení protikladů a následného šoku, jež daný akt působí a který otevírá cestu do podvědomí.

Vedle snu bylo podstatným inspiračním zdrojem pro oba autory dětství. Ačkoli u Nezvala dominovalo i předešlým tvůrčím obdobím, v surrealismu nastává proměna v tom, že je proměněno v centrum principu slasti a tedy bod, který představuje okamžik maximální intenzity prožitku, o jehož obnovu usiluje. V infantilním období je tedy založena touha, jež je z podstaty erotická, a která motivuje následnou fascinaci jak ženským tělem, tak předměty běžného užívání. Pro Štyrského však nepředstavuje dětství úběžník touhy, je naopak momentem vzniku traumatu jako důsledku samotného narození, rozbití harmonie jistého před-stavu, odtržení od matky, s níž již nikdy není možné, kvůli incestnímu tabu, znovu splynout. Pocity melancholie, marnosti či erotického neuspokojení se pak stávají latentními rovinami prostupujícími téměř každé jeho dílo. Rozdílná směřování Nezvala a Štyrského se pak logicky promítají i do odlišného přístupu k principu fetišizace. Zatímco Nezval je fascinován předměty, jež ztratily svoji původní hodnotu a tedy se stávají přístupnými jakýmkoli manifestacím sublimace (a jsou tedy erotickými fetiši *par excellence*), Štyrský se zaměřuje na ty objekty, které teprve o svoji utilitární funkci přicházejí.¹⁰⁴ Vzrušuje-li jej okamžik jejich transformace, jsou tyto předměty spíše fetiši v původním slova smyslu, fetiši magickými a animistickými. V dané odlišnosti se demonstruje i různost úhlů pohledu, z nichž oba autoři nahlíželi svět. Nezval byl tvůrcem odkazujícím permanentně ke své roli stvořitele, který množí svoji jedinečnost vlastním dílem. Štyrský naopak v kontaktu s vnějším okolím o pocit jedinečnosti přicházel. Jako stvořitel pak kolísal mezi naprostou sebestjotou a nejistotou (např. motiv akvária v textech *Emilie přichází ke mně ve snu* a „Zhotovil jsem si skříňku“).

Pod společným vlivem psychoanalýzy a francouzského surrealismu se pro oba tvůrce stává významným tématem žena a sexualizace jejího těla, na které promítají svá ne/vědomá hnutí.

¹⁰³ Příklady z druhé básně Nezvalovy první surrealistické sbírky „Píseň písni“.

¹⁰⁴ Je příznačné, že ačkoli oba autoři fotografovali obdobná témata, Nezval byl daleko více zaujat smetišti, zatímco Štyrský objekty, na něž se kupí prach a které jsou vytrženy z aktivního lidského života (Srp, Bydžovská 2007, str. 338).

Zásadní rozdíl pak u Nezvala a u Štyrského nacházíme v charakteru toho, co povahu těchto psychických obsahů určuje. Domníváme se pak, že u prvního zmiňovaného jsou spíše erotického rázu, u druhého nabývají významu ontologického. Z daného uspořádání vyplývá i různost poměru vznikajícího mezi maskulinním tvůrcem a femininním objektem. U Nezvala jsou totiž obě sféry od sebe přísně odděleny a genderová bipolarita je tak podporována, u Štyrského se dané roviny prostupují, ženské je inherentně přítomno v mužském a naopak. Byť je i u něj tělo vyhocně sexualizováno, nestává se jen prostředkem k uspokojení, jako u Nezvala, ale je i zdrojem znejistění či znepokojení a nositelem mnoha dalších motivů. Ženské téma je pak cele osvojeno a zapracováno do komplexu díla jako jediný fragment, který zároveň obsáhne celek. Nezval vytváří tendenci spíše opačnou, kdy ženský motiv omezuje, nevrtívá v jeho poli další hodnoty a zřeteluje jej naopak erotizací předmětné skutečnosti. I v jeho surrealistické próze jsou ženské hrdinky zejména nositelkami symbolických hodnot, odvozených z psychoanalýzy, a jejich charakteristika zůstává plochá a jednostranná. Byla pak u Nezvala dokonce spatřována jistá neautentičnost a přílišná závislost na francouzských tvůrčích vzorech, jejichž díla překládal. Přes tuto tendenci k nekritickému přejímání Bretonových či Éluardových podnětů však Nezval, snad kromě *Ženy v množném čísle* (1935), nepřejal experimentaci v podobě *écriture automatique* a *hasard objectif* bez výhrad. Ty naopak v podobě vlastních tvůrčích modifikací rozvíjel s každým novým dílem (například logické řazení obrazů (Chalupecký 1991), aktualizace tradičních prostředků s důrazem na formu v *Absolutním hrobaři* (1937) (Vojvodík 2006), snaha o pravidelné užití rýmů (Černý¹ 1992)). Přejít od poetismu k surrealismu znamenal pro něj zásadní změnu poetiky, druhý zmíněný směr pak v jeho díle tvoří etapu spíše výjimečnou, experimentální, kterou rychle opouští. Nenacházíme pak ani v období poválečném žádné následovníky jeho surrealismu.

ZÁVĚR

Zvolili jsme pro naši práci sledování genderu v takovém díle, které bylo zasazeno do převážně maskulinního prostředí české avantgardy. Už samotné uspořádání takové skupiny, jakou surrealisté byli, zakládá výjimečnou pozici ženského fenoménu. Mužská konceptualizace světa je totiž do značné míry transkulturně a transhistoricky založena na metafoře vztahu mezi oběma rody. „Muž identifikuje to, co chce a po čem touží, nebo to, co již získal či co se získat bojí, jako Ženu“ (Kittay 1988, str. 64). Žena představuje to Jiné, *the Other*, které poskytuje soubor domén umožňujících muži uchopit svět a vymezit v něm sám sebe (Beauvoir 1952). Pod vlivem Freudovy psychoanalýzy a francouzského surrealismu byla taková pozice femininního podložena i na teoretické rovině. Zejména díky metodě automatismu umístil Breton hierarchicky vysoko ty hodnoty, jež byly s touto sférou tradičně svázány. Upřednostnil totiž před percepcí, která je v západní kultuře považována za racionální, reprezentaci, spojovanou spíše se zkreslujícím a afektivním, tedy ženským, pólem (Rooney 1991, Krauss 1981). Podobný obrat byl v české avantgardě manifestován Teigovým prosazením tělesného na úkor mentálního, kdy vjemy získávaly hodnotu znalostí (např. Teige 1930). Právě tělesnost se pak dostala i do středu poetiky Jindřicha Štyrského.

Vnímáme v jeho díle dvě základní polohy motivizace ženské sexuality. První je více opřena o teze hlavních teoretiků skupiny, Bohuslava Brouka a Karla Teiga, a staví exponovanou tělesnost proti svazujícím, nesvobodným konvencím buržoazie. Přináleží k ní jednak užívání pornografických výjevů, které jsou ještě v *Sexuálním nocturnu* zasazovány přímo do měšťanských budoárů, jednak ztvárňování takových témat, která zůstávala v běžné společnosti většinou tabuizována (perverze, transvestitismus, homosexualita atp.). Erotika a tělesnost nejsou v jeho díle tvůrčím experimentem. Ve druhé poloze, již odhalujeme, jsou dokonce silně provázány s osobními autorovými tématy, ale přirozeně i s teoriemi psychoanalýzy. S jistým odstupem bylo by pak možné vnímat zobrazení ženského těla ve Štyrského práci jako formu přenesení vlastních úzkostí, kdy autor-muž tvoří dílo za tím účelem, aby zvítězil nad svými traumaty: znovu-vytváří ženu, která stvořila jeho; znovu si ji osvojuje, byv nucen ji dříve opustit; trestá tu, jejíž odtážitost vnímal jako trest; erotizuje ženu, jejíž sexualita pro něj byla tabu, tedy matku (Grubar 1987). Nepřístupovali jsme však v této práci k tématu genderu z psychoanalytického hlediska. Snažili jsme se hledat jeho místo v rámci velmi komplexní a provázané poetiky Štyrského, a proto jako

zásadní princip autorského vztažení se k ženě pojmenováváme princip duplicity (ležící i ve středu surrealismu jako takového), který dovoluje nejsnáze vidět provázanost mezi objektem a subjektem, mezi tím, kdo je zobrazován, a tím, kdo zobrazuje. U Štyrského vzniká zde vztah podobnosti, který zároveň vytváří možnost prolínání dosud rigidně oddělených kategorií mužského a ženského, čímž posouvá jejich hranice. Vzniká tak na jedné straně ideál androgynní bytosti, jež je však odsunuta do sféry neuskutečnitelného, na straně druhé pak existenciální nejistota plynoucí z rozředění vlastní jedinečnosti.

Stává-li se ženské tělo prostorem, do nějž jsou umisťovány vlastní slabosti, metoda zobrazení, kterou Štyrský volí, je metoda fragmentarizace. Ta jednak odkazuje na fenomén snu jako takový, jednak je ale i výrazem takové podoby světa, jakou autor vnímá. Parcelace, izolace či skládání se mu stávají hrou, kdy je tělo podrobováno jeho vlastní vůli a stává se zdrojem šoku, který v surrealismu otevírá cestu do podvědomí. Tato hra je však zároveň výrazem melancholie jako životního pocitu. Fragment či ruina jsou totiž odkazem na dávno zmizelou celistvost, která je umístěna mimo čas, do stavu před životem, do stavu, v němž existuje harmonie všech prvků, spojení protikladů i bezpohlavní bytost, která nechává zaniknout jakýmkoli erotickým či jiným tělesným neklidům. Narážíme pak u Štyrského na obraz prahmoty, jež vzniká smísením vody jako živlu ženského a semene jako prvku mužského¹⁰⁵ a která se objevuje explicitně například v textu *Emilie*.¹⁰⁶ Bytosti se z ní rodí: Emilie byla vymodelována ze sněhu, bronzu či syrového masa, „matka drží svatební kytici a [...] otec je v dlouhé čamaře. Oba jsou z hlíny – napadá mi slovo golemové“ (*Sen o dědictví* (1939)). A návratem v onu hmotu také umírají: motivy tlení, *Tekutá panenka* (1934), *Člověk nesený větrem* (1934) aj. Nekonečný koloběh transformace hmoty, vznikání a zanikání forem, růst a tlení se jeví být těmi principy, které ve Štyrského díle ovládají svět. Dopadají na autorský subjekt o to silněji, že pro něj nelze než zůstat pasivním. Jedinou skutečnou hranicí, jež je položena mezi mužský a ženský gender je totiž právě schopnost reprodukce jako způsob, jak čelit temporálnosti reality. Oba principy se odrážejí v motivu ženského trupu, tělesného fragmentu či umělého života, které představují protiklady, o jejichž splynutí je usilováno: plný a prázdný, vnější a vnitřní, trvalý a pomíjivý, živý a mrtvý. I přes přilnutí ke konstantám psychoanalýzy, jaké představují sex, dětství, sen atp., se Štyrského

¹⁰⁵ Jak poznamenává Bachelard (1997), spojení vody a potence je ustálenou metaforou, která se vyskytuje i v lidové tvorbě, kde například řeky vznikaly močením obra (Gargantua).

¹⁰⁶ „Spatřil jsem, jak z jejího klínu vytéká a bobtná její pohlaví, viděl jsem jak stále rostoucí přetéká z postele na zem, a jako láva vyplňuje můj pokoj. ... V okamžiku, kdy jsem se ohlédl směrem nazpět, vyhrězlo Martino pohlaví z mého okna... Jakýsi pták přilétl a zobal moje semeno“ (Štyrský 2001, str. 6).

surrealismus nestal schematickým či povrchním, ale plně se provázal s vlastní poetikou. Jeho dílo se stalo pro novou generaci surrealistů, zejména pro Heislera či později pro Effenbergera, východiskem pro nové směřování hnutí, zatímco práce Nezvalova takového pokračování nenašla. Štyrského přechod od poetismu či artificialismu nebyl popřením všeho dosavadního, byl naopak návazáním na snahu o propojení obrazu i všech dalších výtvarných útvarů s poezií a dovolil mu zůstat autentickým.

Snázili jsme se v této práci nacházet podoby ženského genderu, jak se vyskytovaly v surrealistickém díle Jindřicha Štyrského. Pokryli jsme přitom pouze úzkou oblast jeho poetiky, ale ukázali jsme cesty, kterými ženský motiv odkazuje k její komplexitě. Přestože koreluje vyhrocenou sexualizací a fetišizací těla s dalšími díly soudobých avantgardních umělců, domníváme se, že tyto jsou jen jednou, nejpovrchnější rovinou jejich možného vnímání. V práci s genderem vidíme naopak snahu o posunutí definic těchto kategorií.

PRIMÁRNÍ LITERATURA

Abecedně

Nezval, V. *Absolutní hrobař* : Básně 1937. Praha : Fr. Borový, 1937.

Nezval, V. *Básně noci*. Praha : Mladá fronta, 1999.

Nezval¹, V. „Co je poezie“ (1932) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 22–27.

Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974.

Nezval, V. „Druhý leták surrealismu v ČSR“ (1974)) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 154–158.

Nezval, V. *Chtěla okrást lorda Blamingtona*. Praha : Jan Fromek, 1930.

Nezval, V. *Jak vejce vejci*. Praha : Družstevní práce, 1933.

Nezval, V. *Jan ve smutku*. Praha : Sfinx, 1930.

Nezval, V. „Karneval“ In Nezval, V. *Dílo XXXII*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1980.

Nezval, V. „Konkrétní iracionalita v životě a dílech Karla Hynka Máchy“ (1936) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 206–219.

Nezval, V. *Kronika z konce tisíciletí : Posedlost : Dolce far niente*. Praha : Československý spisovatel, 1967.

Nezval, V. „Mezinárodní bulletin surrealismu“ (1935)) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 169–177.

Nezval², V. „Moderní poesie“ (1934) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 50–68.

Nezval, V. *Monaco*. Praha : S. V. U. Mánes, 1934.

Nezval⁵, V. „O surrealismu“ (1934) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 144–148.

- Nezval, V. *Pan Marat : Jak vejce vejci*. Praha : Československý spisovatel, 1970.
- Nezval³, V. „Pozdrav ze sjezdu“ (1934) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 101–104.
- Nezval, V. *Praha s prsty deště*. Praha : Akropolis, 2000.
- Nezval, V. *Pražský chodec : Neviditelná Moskva : Ulice Git-le-coeur : Pražský chodec*. Praha : Československý spisovatel, 1958.
- Nezval, V. „První výstava surrealismu v Praze“ (1935) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 159–168.
- Nezval, V. „Předmluva k dosavadnímu dílu“ In Nezval, V. *Most*. Praha : Fr. Borový, 1937.
- Nezval⁴, V. „Rodný kraj v díle Jakuba Demla“ (1934) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 131–143.
- Nezval, V. „Řetěz štěstí“ In Nezval, V. *Dílo XXXII*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1980.
- Nezval, V. *Sbohem a šáteček*. Praha : Československý spisovatel, 1982.
- Nezval, V. *Sexuální nocturno*. Praha : Torst, 2001.
- Nezval, V. *Skleněný havelok*. Praha : Fr. Borový, 1932.
- Nezval¹, V. „Surrealismus v ČSR“ (1934) In Nezval, V. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Ed. Blahynka, M. Praha : Československý spisovatel, 1974, str. 69–78.
- Nezval, V. *Z mého života*. Praha : Československý spisovatel, 1959.
- Nezval, V. *Zpáteční lístek*. Praha : Fr. Borový, 1933.
- Nezval, V. *Žena v množném čísle*. Praha : Kentaur, 1993.
- Štyrský, J. „Básník“ (1927) In Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007, str. 23–26.
- Štyrský, J. „Edice 69“ (1931) In Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007, str. 91–93.
- Štyrský, J. *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha : Torst, 2001
- Štyrský, J. „Fragmenty z pozůstalosti“ (1940) In Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007, str. 194.

Štyrský¹, J. „Fragmenty z pozůstalosti“ (1940) In Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007, str. 192

Štyrský¹, J. „Koutek generace (I)“ (1929) In Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007, str. 42–43.

Štyrský¹, J. „Nezvalovo Monaco“ (1934) In Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007, str. 125–127.

Štyrský, J. *Poesie*. Praha : Československý spisovatel, 1992.

Štyrský, J. „Pokus o poznání iracionality plnicího pera“ (1936) In Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007, str. 134–143.

Štyrský, J. *Sny*. Praha : Odeon, 1970.

Štyrský, J. „Surrealistické malířství“ (1934) In Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007, str. 127–130.

Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007.

Štyrský, J. „Život markýze de Sade“ (1929) In Štyrský, J. *Texty*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Argo, 2007, str. 148–183.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Abecedně

Adorno, T. W. „Rückblickend auf den Surrealismus“ In *Noten zur Literatur*, Frankfurt : 1981.

Ani labuť ani Lúna... : Sborník k 100. výročí smrti Karla Hynka Máchy. Ed. Nezval, V. Praha : Concordia, 1995.

Bahenská, M. „Povolání: žena. K otázce vzdělávání lékařek a učitelek v českých zemích v 19. století“ In *Ženy ve spektru civilizací*. Ed. Tomeš, J. Praha : Slon, 2009.

Bachelard, G. *Voda a sny. Esej o obraznosti*. Praha : Mladá fronta, 1997.

Barthes, R. *Camera Lucida*. New York : Hill and Wang, 1981.

Beauvoir, S. de. *Druhé pohlaví*. Praha : Orbis, 1966.

Benjamin, W. *Dílo a zdroj*. Praha : Odeon, 1979.

Benjamin, W. *Illuminations*. Londýn : Pimlico, 1999.

Benson, P. „Freud and the Visual“ In *Representations* 45, 1994, str. 101–116.

Breton, A. *Manifesty surrealismu*. Ed. Pauvert, J. J. Praha : Hermann a synové, 2005.

Breton, A. *Spojité nádoby*. Přel. Honzl, J.; Nezval, V. Praha : Spolek výtvarných umělců Mánes, 1934.

Breton, A. *Surrealism and Painting*. Boston : MFA Publications, 2002.

Breton, A.; Eluard, P. *Dictionnaire abrégé du surrealisme*. Paříž : Jose Corti, 1991.

Brouk, B. *Doslov* In Štyrský, J. *Sny*. Praha : Odeon, 1970

Brouk, B. *Lidská duše a sex*. Praha : Odeon, 1992.

Brouk, B. *O funkcích práce a osobitosti*. Praha : Volvox Globator, 2009.

Brouk, B. *O pošetlosti života i smrti*. Praha : Volvox Globator, 2009.

Bürger, P. *Theory Of The Avant-Garde: Theory and History of Literature*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

Bydžovská, L.; Srp, K. *Štyrský - Toyen - artificialismus 1926-1931 : [Katalog výstavy]*. Praha : Středočeská galerie, 1992.

- Caws, M. A. *Surrealism and Women*. Cambridge : MIT Press, 1991.
- Cixous, H. „The Laugh of the Medusa“ In *Signs* 1, č. 4, 1976, str. 875–893.
- Conley, K. *Automatic Woman: The Representation of Women in Surrealism*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1996.
- Conley, K. „Not a Nervous Woman : Robert Desnos and Surrealist Literary History“ In *South Central Review* 20, č. 2/4, 2003, str. 111-130.
- Conley, K. „Surrealism and Outsider Art: From the ‚Automatic Message‘ to André Breton's Collection“ In *Yale French Studies*, č. 109, 2006, str. 129-143.
- Dean, C. J. „Claude Cahun's Double“ In *Yale French Studies*, č. 90, 1996, str. 71-92.
- Dierna, G. „Tváře ženy : Zmnožení, dekompozice a ženy v množném čísle v Nezvalově surrealismu mezi Prahou a Paříží“ In *Analogon*, č. 44–45, 2005, str. 98–106.
- Freud, S. „Das Unheimliche“ In *Studienausgabe. Psychologische Schriften IV*. Frankfurt nad Mohanem : Fischer Verlag, 1970.
- Freud, S. „K uvedení narcismu“ In Freud, S. *Vybrané spisy III*. Praha : Avicenum, 1971.
- Freud, S. „Medusa's Head“ In *Sexuality and the Psychology of Love*. Ed. Rieff, P.. New York: Collier Books (Macmillan), 1993, str. 212-213.
- Freud, S. *Totem a tabu : O podobnostech v duševním životě divocha a neurotika*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1997.
- Gauss, Ch., E. „The theoretical backgrounds of Surrealism“ In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, 1979.
- Gauthier, X. *Surréalisme et sexualité*. Paříž : Gallimard, 1971.
- Gilbert, S. M. „Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War“ In *Signs*, č. 8, 1983, str. 422-450.
- Gottlieb, C. „The Pregnant Woman, the Flag, the Eye: Three New Themes in Twentieth Century Art“ In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21, č. 2, 1962, str. 177–187.
- Gracyk, T. A. „Pornography as Representation: Aesthetic Considerations“ In *Journal of Aesthetic Education* 21, č. 4, 1987, str. 103–121.
- Greeley, R. A. „Image, Text and the Female Body : Rene Magritte and the Surrealist Publications“ In *Oxford Art Journal* 15, č. 2, 1992, str. 48–57.

- Gubar, S. „Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation“ In *Critical Inquiry* 13, č. 4, 1987, str. 712–741.
- Haman, A. „Nezval a Halas : Pokus o existenciální poetiku“ In Haman, A. *Východiska a výhledy*. Praha : Torst, 2002, str. 305–332.
- Horská, P. *Naše prababičky feministky*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
- Chadwick, W. *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-representation*. Cambridge : MIT Press, 1998.
- Chalupecký, J. „Žena v množném čísle“ In Chalupecký, J. *Obhajoba umění: 1934-1948* .Ed. Červenka, M. Praha : Československý spisovatel, 1991.
- Johnson, P. *Dějiny 20. století*. Praha : Leda, 2008
- Kalandra, Z. *Intelektuál a revoluce*. Ed. Brabec, J. Praha : Český spisovatel, 1994.
- Kittay, E. F. „Woman as Metaphor“ In *Hypatia* 3, č. 2, 1988, str. 63-86.
- Krauss, R. „Corpus Delicti“ In *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. Ed. Krauss, R.; Livingston, J. New York : Abbeville, 1985.
- Krauss, R. „Informe without Conclusion“ In *October* 78, 1996, str. 89–105.
- Krauss, R. „The Photographic Conditions of Surrealism“ In *October* 19, 1981, str. 3–34.
- Krauss, R.; Livingston, J. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge : MIT Press, 1985.
- Kožmín, Z. „Čas a prostor v Horově a Nezvalově poezii“ In Kožmín, Z. *Studie a kritiky*. Praha : Torst, 1995, str. 456-475.
- Kristeva, J. *Visions Capitales*. Paříž: Parti Pris, 1985.
- Kristeva, J. „Women's Time“ In *Signs* 7, č. 1, 1981, str. 13–35.
- Levinger, E. „A Life in Nature: Karel Teige's Journey from Poetism to Surrealism“ In *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, č. 3, 2004, str. 401–420.
- Lippa, R. *Pohlaví, příroda a výchova*. Praha : Academia, 2009.
- Loos, A. *Řeči do prázdna : soubor statí o architektuře, bydlení, ústroji a jiných praktických věcech*. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001.
- Lyford, A. „The Aesthetics of Dismemberment: Surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917“ In *Cultural Critique* 46, 2000, str. 45-79.

- Mácha, K. H. *Máj*. Praha : Nibiru, 2009.
- Macháček, M. *Vítězslav Nezval*. Praha : Horizont, 1980.
- Malt, J. *Obscure Objects of Desire: Surrealism, Fetishism, and Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Mukařovský, J. *Kapitoly z české poetiky II*. Praha : Svoboda, 1948.
- Mukařovský, J. „Problémy individua v umění“ In Mukařovský, J. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- Mukařovský, J. „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař“ In
- Mukařovský, J. *Studie z estetiky*. Ed. Chvatík, K.; Vodička, F. Praha : Odeon, 1966.
- Nemcova Banerjee, M. „Nezval’s Prague with Fingers of Rain: A Surrealistic Image“ In *The Slavic and East European Journal* 23, č. 4, 1979, str. 505–514.
- Neudorfllová, M. L. *České ženy v 19. století : Úsilí a sny, úspěchy i zklamání na cestě k emancipaci*. Praha : Janua, 1999.
- Pachmanová, M. „Mechanické, sexuální a socialistické tělo v díle Karla Teiga“ In *Estetika* 36, č. 4, 1999, str. 35–38. Přístup též: <http://www.zenyvumeni.cz/assets/files/Mechanicke-sexualni-socialisticke%20telo.pdf>.
- Pachmanová, M. „Mezi mizogynií a avantgardou : Žena jako umělkyně Hanse Hildebrandta“ [online]. 2006. Přístup: <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=40>, [21. 6. 2010].
- Pachmanová, M. *Neznámá území českého moderního umění : pod lupou genderu*. Praha : Argo, 2004.
- Pachmanová, M. „Sen o automobilu : Moderní obrazy žen za volantem a prvorepubliková reklama“ [online]. 2009. Přístup: <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=94>, [21. 6. 2010].
- Papoušek, V. *Gravitace avantgard : imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha : Akropolis, 2007.
- Petríček, M. „The unconscious in Painting“ In *Umění* 56, č. 4, 2008, str. 321–324.
- Pietz, W. „The Problem of the Fetish I“ In *RES: Anthropology and Aesthetics*, č. 9, 1985, str. 5–17.
- Rando, F. „The Essential Representation of Woman“ In *Art Journal* 50, č. 2, 1991, str. 48–52.

- Rank, O. „Trauma zrození“ (1931) In *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR (1934), Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Torst, 2004, str. 95.
- Ringbom, S. „Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting“ In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, str. 34–51.
- Rooney, P. „Sex Metaphor and Conceptions of Reason“ In *Hypatia* 6, číslo 2, 1991, str. 77–103.
- Sade, M. de. *Justina*. Praha : Torst, 2003.
- Seifert, J. *Všecky krásy světa : příběhy a vzpomínky*. Praha : Československý spisovatel, 1982.
- Srp, K. „Jindřich Štyrský“ In Srp, K. *Jindřich Štyrský*. Praha : Torst, 2001.
- Srp, K. „Osvobozené libido“ In Štyrský, J. *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha : Torst, 2001.
- Srp, K. „Rozkoše otevřených her“ In *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR (1934), Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. Praha : Torst, 2004, str. 205–213.
- Srp, K. „Slasti moderního člověka“ In Sade, M. de. *Justina*. Praha : Torst, 2003.
- Srp, K. „Strašná hrůza, přitažlivá“ In *Umění* 48, č. 3, str. 127–135.
- Srp, K.; Bydžovská, L. *Jindřich Štyrský*. Praha : Argo, 2007.
- Stoltzfus, B. „La Belle captive: Magritte's Surrealism, Robbe-Grillet's Metafiction“ In *Online Magazine of the Visual Narrative* [online], 2005. Přístup: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/stoltzfus.htm> [11. 2. 2010].
- Šalda, F. X. „Nová krása: její geneze a charakter“ In *Volné směry*, č. 7, 1903, str. 177. Přístup také: http://www.phil.muni.cz/estetika/pomucky/databaze/texty/salda/sal_krasa.html.
- Šalda, F. X. „Slovíčko o ženském umění“ In *Ženská revue*, č. 3, 1907. [Příloha „Žena v umění“, č. 1, str. 1]
- Šebek, M. *Předválečný vývoj psychoanalýzy v Čechách* In *Psychoanalýza v Čechách*. Praha : Nakladatelství Franze Kafky, 1997.
- Šmejkal, F. „Klíč snů“ In Štyrský, J. *Sny*. Praha : Odeon, 1970
- Šváb, L. „Psychoanalýza a surrealisté“ In *Psychoanalýza v Čechách*. Praha : Nakladatelství Franze Kafky, 1997. str. 32–45.
- Teige¹ K. *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus* (1928) In *Avantgarda známá i neznámá : Vrchol a krize poetismu 1925-1928 II*. Ed. Vlašín, Š. et al. Praha : Svoboda, 1972, str. 594–600.

- Teige, K. „Adolf Loos šedesátníkem“ In *Rozpravy Aventina*, roč. 6, čís. 13/14, 1930, str. 151.
- Teige, K. *Báseň, svět, člověk* (1930) In *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR (1934), Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Torst, 2004.
- Teige², K. *Manifest poetismu* (1928). In *Avantgarda známá i neznámá : Vrchol a krize poetismu 1925-1928 II*. Ed. Vlašín, Š. et al. Praha : Svoboda, 1972, str.557–593.
- Teige, K. „Nové umění proletářské“ In *Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- Teige, K. *Osvobozování života a poezie*. Ed. Brabec, J.; Effenberger, V. Praha : Aurora, 1994.
- Teige, K. *Poezie pro pět smyslů* (1925) In *Avantgarda známá i neznámá : Vrchol a krize poetismu 1925-1928 II*. Ed. Vlašín, Š. et al. Praha : Svoboda, 1972, str. 191–196.
- Veselý, D. „Surrealism and the Latent Reality of Dreams“ In *Umění* 56, č. 4, 2008, str. 325–332.
- Vojtěchovský, M.; Vostrý, J. *Obraz a příběh : Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha : KANT, 2008.
- Vojvodík, J. *Imagines Corporis : Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006.
- Vojvodík, J. *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha : Argo, 2008.
- Vos, L. de. „To See or not to See. The ambiguity of Medusa in relation to Mulisch's *The Procedure*“ In *Online Magazine of the Visual Narrative* [online], 2003. Přístup: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/laurensdevos.htm> [11. 2. 2010].
- Waldberg, P. *Surrealism*. Londýn : Thames and Hudson, 1965.
- Walker, B. G. *Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco : Harper & Row, 1983.
- Wells, H. K. *Pavlov a Freud*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1969.
- Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR (1934), Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. Ed. Srp, K.; Bydžovská, L. Praha : Torst, 2004.

