

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Markéta Kuchařová

**Karel Teige, Jan Mukařovský a Bohuslav Brouk jako
teoretikové surrealismu**

Surrealistický objekt v reflexích českých teoretiků

Karel Teige, Jan Mukařovský and Bohuslav Brouk as Theorists of Surrealism

Surreal Object reflected by Czech Theorists

Praha 2016

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Poděkování

Děkuji doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D. za cenné rady, ochotu a inspiraci.

Prohlášení:

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

V Palermu, dne 5. 8. 2016

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt

Tato práce se zabývá surrealistickým objektem a jeho reflexemi u českých teoretiků. V první části práce je představena problematika surrealistického objektu a subjekt-objektových vztahů v surrealismu. Představeno je zde Bretonovo filosofické uchopení surrealistického objektu, též jeho pojetí krize objektu. V rámci první části práce je nastíněna podstata nalezeného objektu, koncept křečovitě krásy a Dalího paranoicko-kritická metoda jako jeden z dalších zdrojů surrealistické obraznosti. Druhá část práce se zaměřuje na reflexi předmětnosti surrealismu a na vztahy umění a skutečnosti v myšlení Jana Mukařovského. Třetí část práce konceptualizuje estetiku Bohuslava Brouka ve světle surrealismu. V této části je stručně naznačen rámec Broukova pojetí subjekt-objektových vztahů, též jeho interpretace surrealistického objektu. Poslední část naznačuje Teigeho pojetí surrealistické tvorby vzhledem ke zdrojům surrealistické obraznosti.

Klíčová slova:

Jan Mukařovský, Bohuslav Brouk, Karel Teige, André Breton, Salvador Dalí, surrealistický objekt, avantgarda, nalezený objekt, křečovitá krásy, surrealismus, vnitřní model, paranoicko-kritická metoda, krize objektu, estetika

Abstract:

The content of the thesis is the surrealist object and its reflection among the Czech theorists. The first part of the thesis describes the problematic of surrealist object and subject-objective relations in surrealism. Breton's philosophical approach is introduced, as well as his concept of object's crisis. The first part also outlines the meaning of found object, concept of convulsive beauty and Dalí's paranoic-critical method as a source of surrealist imagery. The second part of the thesis is focused on the reflection of surrealist object presentation and on relations between arts and reality according to the concepts of Jan Mukařovský. The third part of the thesis is dedicated to conceptualization of aesthetics of Bohuslav Brouk in the light of surrealism. In this part the scope of Brouk's understanding of subject-objective relations is briefly described, as well his interpretation of surrealist object. The last part of the thesis outlines the Teige's conception of surrealist work in the terms of the sources of surrealist imagination.

Keywords:

Jan Mukařovský, Bohuslav Brouk, Karel Teige, André Breton, Salvador Dalí, surreal object, avant-garde, found Object, convulsive beauty, surrealism, internal model, crisis of the object, aesthetic

Obsah

Obsah.....	6
Předmluva.....	8
Úvod.....	9
1. Surrealistický objekt.....	10
1.1 Krize objektu.....	11
1.1.1 Kontext krize.....	11
1.1.2 Povaha „nového“ myšlení.....	12
1.1.3 Vůle k objektivaci a kritika konvence.....	12
1.1.4 Revoluce objektu.....	13
1.2 Bretonovo filosofické uchopení surrealistického objektu.....	14
1.2.1 Poetický princip umění – vnitřní model.....	16
1.2.1.1 Vnitřní model.....	16
1.3 Subjekt-objektové vztahy.....	17
1.3.1 Stav milosti – objektivní náhoda – láska.....	17
1.3.2 Křečovitá krása a nalezený objekt.....	19
1.4 Dalšího paranoicko-kritická metoda jako zdroj nové obraznosti.....	22
2. Reflexe (surrealistické) předmětnosti v myšlení Jana Mukařovského.....	25
2.1 Vztah umění ke skutečnosti.....	26
2.2 Předmětnost v moderním umění (surrealismu).....	27
2.2.1 Nespojitosť jako charakteristika moderního umění (surrealismu).....	31
2.2.2 Zpředmětnění znaku – tíhnutí k předmětnosti.....	32
2.2.4 Zpředmětnění znaku a zeznakování skutečnosti.....	34
2.3 Dílo jako „věc“.....	37
3. Broukova estetika ve světle surrealismu.....	39
3.1 Východiska Broukovy estetiky.....	41
3.1.1 Principy (surrealistické) tvorby.....	43
3.1.1.1 Zdroj básnických obrazů a asociací.....	43
3.1.1.2 Šílenství jako zdroj nové obraznosti.....	44
3.1.2 Typologie umělců a uměleckých děl.....	46
3.1.3 Ideál a pravé umění.....	46
3.1.4 Pudový vztah k realitě.....	47
3.2. Broukova reflexe subjekt-objektových vztahů.....	49

3.2.1 Brouk surrealista a jeho onanistická filosofie.....	50
3.2.2. Štyrský v pohledu Brouka.....	52
3.2.1.1 (Pornografický) kýč vs. umělecké dílo.....	53
3.2.2.2 Poetický princip Štyrského malířské tvorby.....	54
3.3 Shrnutí.....	55
4. Karel Teige: zdroje surrealistické obraznosti.....	56
4.1. Principy a zdroje surrealistické obraznosti.....	58
4.2 Subjektivita tvorby vs. sdělitelnost umění.....	58
4.3 Surrealistická předmětnost – nahodilé setkání.....	60
Závěr.....	62
Bibliografie.....	65
Bibliografie primární.....	65
Bibliografie sekundární.....	67

Předmluva

Tato práce vzešla ze zaujetí surrealistickými objekty a z touhy nahlédnout na tuto problematiku z více zorných úhlů. Ukázalo se, že surrealistický objekt a spolu s ním i problematika předmětnosti jsou v pracích Jana Mukařovského, Bohuslava Brouka a Karla Teigeho tematizovány, avšak u každého zcela specifickým způsobem. Otázka, zda je surrealistický objekt dostatečně nosným tématem pro takto zadané téma diplomové práce, mne nepřestala trápit až do posledních řádků především proto, že jsem chtěla udržet teoretický rámec práce. Ukázalo se, že jistým pojítkem mezi danými autory jsou reflexe surrealistické tvorby Jindřicha Štyrského. Vycházela jsem tedy z textů a konceptů, které se k těmto reflexím nějakým způsobem družily. Štyrský celou práci prostupuje, ale nebylo mým cílem interpretovat jeho tvorbu. Mým cílem bylo spíše toto přemýšlení zarámcovat a konceptualizovat. Tušení, že alespoň kontrast, který vznikne při nahlížení takto komplexní problematiky (jakou surrealistický objekt je), poukáže k tomu, že ke zdroji surrealismu je třeba se stále znovu vracet, se snad potvrdilo.

Úvod

Tato práce pojednává o reflexích surrealistického objektu v teoriích českých autorů Jana Mukařovského, Bohuslava Brouka a Karla Teigeho. Jejím cílem je představit částečně několik myšlenkových světů, jež se střetávají v přemýšlení o surrealismu, konkrétněji v promýšlení surrealistického přístupu k objektům. Předkládaná práce má shrnující a částečně konfrontační charakter.

V první části je představena problematika surrealistického objektu ve světle myšlenek André Bretona. Pojednává se v ní o krizi objektu, deklarované André Bretonem, i o jeho filosofickém pojetí umění (surrealistického objektu). Pro osvětlení subjekt-objektových vztahů v surrealismu se v této části věnuji klíčovému surrealistickému konceptu „křečovitě krásy“ a „stavu milosti“. Jako další zdroj surrealistické obraznosti je představena i paranoicko-kritická metoda Salvadora Dalího, která předchází koncepty doplňuje.

Ve druhé části práce je komplexněji představena estetika Bohuslava Brouka, resp. Broukovo přemýšlení o umění, které bylo alespoň rámcově uchopitelné. Tato část představuje jeho psychoanalytický přístup k umění. Spolu s Broukovou obhajobou pornografické (umělecké) tvorby je naznačena i jeho obhajoba surrealistického umění. Svéráznost jeho myšlenek dokumentují především jeho manifestní postoje. Částečně je v této části naznačena Broukova interpretace surrealistického objektu, resp. surrealistických nahodilých setkání.

Třetí část práce se zaměřuje na Mukařovského pojetí surrealistické předmětnosti ve studiích, které se explicitně týkají surrealismu nebo moderního umění. Tato část naznačuje Mukařovského přístup k modernímu umění (surrealismu) a způsob, kterým přistupuje k jeho interpretaci.

Čtvrtá část práce částečně nastiňuje Teigeho pojetí surrealistické tvorby, její principy a zdroje surrealistické obraznosti.

1. Surrealistický objekt

„V každé věci, v nejbezvýznamnějším továrně vyrobeném předmětu, odhozené věci, stejně jako v nevšedním předmětu, jehož účel byl zapomenut, spí plamen, který, probudíme-li jej, osvětluje konvulsivně a plápolavě naše obsese“ Georges Hugnet.

V této kapitole představím problematiku surrealistického objektu. Vycházím především z Bretonova eseje *Krise objektu* (Breton, 2015) a přednášky *Situace surrealistického objektu* (Breton, 1937a). Pojetí surrealistického objektu se neobejde alespoň bez částečného nastínění role subjektu v surrealismu a surrealistické zkušenosti. V tomto ohledu pro mne byla stěžejní diplomová práce Šimona Svěráka¹, který částečně rozklíčoval dynamiku subjekt-objektových vztahů v surrealismu.

Tato kapitola představuje určitý vhled do dané problematiky – je jen částečným uchopením surrealistického objektu v jeho obecnějším smyslu, tak jak jej nastínil André Breton ve své přednášce². Zajímá mne především Bretonovo pojetí krize objektu, zdroje surrealistické obraznosti (vnitřní model, paranoicko-kritická metoda), provázanost subjektu a objektu. Subjekt-objektové vztahy lze velmi dobře rozpoznat v Bretonově konceptu *křečovitě krásy* v souvislosti s nalezeným objektem (objekt trouvé). Revolučnost surrealistického objektu dává vyvstat základní surrealistické technice – totiž sblížování dvou „nepříbuzných“ objektů – sblížování dvou různých „světů“.

Není možné zde pojednat o všech surrealistických technikách (metodách či přístupech), které se pojí se surrealistickým objektem (snový objekt, nalezený objekt, báseň-objekt, surrealistické sestavy, surrealistický objekt se symbolickou funkcí, objekt-fantom atd.)³. Proto příklady uváděné v této kapitole slouží jen k nastínění podstaty surrealistického objektu (v jeho širším - filosofickém pojetí). Předmětnost a vztah ke skutečnosti, ale i „ozvlášťující“ přístup k realitě a tvůrčí metody jsou tematizovány také českými teoretiky.

Komplexně byla problematika surrealistického objektu i krize objektu zpracována Haimem N. Finkelsteinem⁴, jenž ukázal surrealistický objekt jako koncept, skrze který lze na

1 Situace surrealistického subjektu (Svěrák, 2012).

2 Situace surrealistického objektu (Breton, 1937).

3 Níže se ukáže, že se Breton spojil se surrealistickým objektem.

4 Surrealism and the Crisis of the Object. Michigan: University Microfilms International, 1979.

surrealismus nahlížet. Jeho názor sdílím. Tato kapitola poslouží částečně jako protipól k teoriím Bohuslava Brouka, Karla Teigeho a Jana Mukařovského. Jinými slovy poslouží jako základní deska, o kterou se budu v jejich vzájemné konfrontaci opírat.

1.1 Krize objektu

Ve svém eseji *Krize objektu* (Breton, 2015) se Breton vrací k původu a podstatě krize objektu, kterou nastínil již v pražské přednášce *Situace surrealistického objektu* (Breton, 1937a)⁵. Zasazuje ji do kontextu dějin umění i vědy, popisuje nastalou situaci a jasně artikuluje, k jakému obratu v myšlení došlo, jakou povahu toto myšlení má i jakou roli hraje „v revoluci myšlení“ právě surrealistický objekt. Zajímá mě především Bretonovo pojetí rozšířené reality, kritika „selského rozumu“ a způsob, jakým surrealismus s touto krizí nakládá. Surrealistický objekt se z těchto hledisek skutečně jeví jako ohnisko surrealismu, ale také jako zdroj myšlenkové revoluce.

1.1.1 Kontext krize

Breton vidí paralely ve vědeckém a uměleckém směřování, klíčová jsou pro něj data 1830 a 1870. Na vědeckém poli dochází v roce 1830 k objevu neeukleidovské geometrie, objevu, který „otřásl samotným základem karteziánsko-kantovské stavby poznání a otevřel, jak se často říká, otázku racionalismu“ (Breton, 2015, s. 2). Naproti tomu v uměleckém světě vrcholí romantické hnutí. V roce 1870 dochází k tvorbě všeobecné geometrie, která do sebe integruje i geometrii neeuklidovskou, k jejímuž popírání v předchozích letech docházelo (ibid.). V roce 1870 do uměleckého světa vstupují Arthur Rimbaud a Isidor Ducass. V těchto událostech vidí Breton překonání obdobného rozporu:

„Jde tu o překonaný rozpor stejného typu, jako když si Ducasse a Rimbaud v jiné oblasti vzali, s úmyslem vyvolat naprosté převrácení senzibility, za odrazový můstek rozprášení všech racionálních zvyklostí, zatmění dobra a zla, výslovné výhrady vůči cogito a odkrytí každodenního zázračna“ (ibid., s. 2).

⁵ O té bude pojednáno níže.

1.1.2 Povaha „nového“ myšlení

Vědecký i umělecký svět dospěl tedy v daném období podle Bretona k obratu. V umění se objevila potřeba „prolomit bariéry, které oddělovaly již viděné od viditelného, společně osvědčené od možného atd.“ (Breton, 2015, s. 2). Ve vědeckém myšlení šlo o potřebu „dekonkretizovat“ různé geometrie, aby bylo „osvobozeno zkoumání a umožněna konečná koordinace dosažených výsledků“ (ibid.). K rozdvojení básnické i vědecké osobnosti jako by došlo současně. Umění i věda se podle Bretona ocitají v obdobné situaci, představují stejnou myšlenkovou strukturu: „Reálné, příliš dlouho zaměřované s daností, se pro to i ono myšlení paprskovitě rozbíhá do všech směrů možného a má tendenci s ním tvořit jednotu“ (ibid., s. 2). Vzniká tedy jakási nová realita, která do sebe „integruje iracionalitu“ (Langerová, 2011, s. 228). Myšlení nového typu se zaměřuje na „možné“ a rozšiřuje svou oblast působnosti osvojováním „iracionálna“. Rozumné-racionální se díky tomu neustále reorganizuje, rozrůstá a utužuje (Breton, 2015, s. 2). Co toto myšlení charakterizuje? Je to myšlení, které se odpoutalo od čehokoliv, co by se mohlo zdát definitivní. Jeho předmět se utváří vždy a „donekonečna“ mimo ně. Je to myšlení „prodchnuté jedině svým vlastním pohybem“ (ibid., s. 3).

Vychází také z úzkosti, která se objevuje vždy, když není možné se na skutečnost, aktuální společenský systém spolehnout. Toto myšlení navíc podle Bretona charakterizuje jakási „vůle k objektivaci“ (ibid.).

1.1.3 Vůle k objektivaci a kritika konvence

Vůlí k objektivaci se vyznačují vědy i umění. Básnické či vědecké „objekty“ nevznikají jen proto, aby předváděly své „plastické kvality“ (ibid.). Jsou objektivací – zpředmětněním (iracionální) aktivity. Jako příklad slouží Bretonovi realizace snového objektu⁶, díky němuž přechází snová aktivita ve skutečnost. Surrealistické objekty jsou pak realizací nevědomé aktivity bdění⁷ nebo snění (ibid., s. 3). Není snad třeba na tomto místě zdůrazňovat roli

6 „V jedné z minulých nocí ve spánku, na trhu pod širým nebem, který byl kdesi v sousedství Sait-Malo, položil jsem ruku na dost zvláštní knihu. Hřbet této knihy tvořil dřevěný skřítek, jehož bílý vous, zastřižený po asyrském způsobu, mu padal až k nohám. Tloušťka této sošky byla zcela normální, a přece nepřekážela při obracení listů knihy, které byly ze silné černé vlny. Pospíšil jsem si získat pro sebe tuto knihu a litoval jsem, při probuzení, že ji u sebe nevidím. Bylo by poměrně snadné takovou knihu sestrojít. Dal bych rád do oběhu některé předměty tohoto druhu, jejichž osud mi připadá nanejvýš problematický a pobuřující“ (Breton, 1937a, s. 105).

7 O nalezeném objektu bude pojednáno v kapitole 1.3 Subjekt-objektové vztahy.

psychoanalýzy v surrealistickém myšlení.

Surrealistické objekty jsou na rozdíl od věcí „běžné“ skutečnosti nabity zvláštním nábojem. Bojují proti zvyku, omšelosti starých věcí, které jsou nám každodenně předkládány, proti věcem, jež nejsou schopny obsahovat „něco“, co by mohlo být „mimo ně“ (ibid., s. 2).

Tyto úvahy nás dostávají k podstatě krize objektu. Proč je tedy objekt v krizi? Především proto, že se „rozplynul v objektivitě“ (Petříček, 1996, s. 108, srov. Vojvodík, 2011, s. 169). Podle Husserla je objektivní poznání možné pouze na základě subjektivních zkušeností (Vojvodík, 2011, s. 169). Stejně jako Breton v Krizi objektu (Breton, 2015) i Husserl „kritizuje“ selský rozum, který je třeba překonat – narušit zaujetím nového „protipřirozeného postoje“ (ibid.), za nějž můžeme pokládat surrealistický „stav milosti“⁸. Kritiku konvence, racionalismu, logiky a morálky připomíná Breton také v Rozhovorech (Breton, 2003): „Byli jsme zajedno v tom, že ten „kritický duch“, jemuž nás učili ve škole, je veřejný nepřítel číslo 1“ (ibid., s. 78).

Surrealismus podle Bretona usiluje o vymanění objektu ze spárů zvyku, což se mu daří jednoduchým postupem⁹: klade objekty do neobvyklých kontextů – pokládá vedle sebe dva různé obrazy. Objekt se pak „navrací v nepřerušovaném sledu skrytostí, které mu nejsou jinak vlastní a vyvolávají jeho proměnu“ (Breton, 2015, s. 4). Podstata objektu pak netkví v jeho „konvenční hodnotě“, ale v jeho „evokační síle“ (ibid.). Skrze surrealistický objekt se zjevuje „skrytá realita“ objektu a ve skryté realitě nalézáme více než v „bezprostřední danosti“ (ibid., s. 4).

1.1.4 Revoluce objektu

Surrealistická metoda „vymanění objektu“ z jeho obvyklé „role“ znamená jeho re kvalifikaci ve smyslu Duchampových „ready made“ (ibid., s. 4). Díky situování objektu v kontexty, jež pro něj nejsou běžné, se zjevuje (úplné či částečné) „iracionální ustrojení“ (ibid.) objektu, jehož dvojznačnost znamená neustálou reinterpetaci danosti, neustálý pohyb a reorganizaci přemýšlení. Svět, který se nám nabízí, je obohacen o další rozměr, samo myšlení se neustále zpřesňuje.

⁸ O stavu milosti bude pojednáno níže.

⁹ Surrealistických technik je více.

1.2 Bretonovo filosofické uchopení surrealistického objektu

„Právě na objekt dívaly se v posledních létech otevřené a čím dál tím jasnozřivější oči surrealismu. Jediné velmi pozorné zkoumání četných surrealistických úvah z poslední doby, k nimž dal veřejně příležitost tento objekt (objekt snový, objekt se symbolickými úkony, objekt reálný i virtuální, objekt pohyblivý a němý, objekt-přízrak, objekt nalezený atd.), dovolují nám pochopit dosah nynějších surrealistických pokusů. Je naprosto nezbytné soustředit zájem k tomu to bodu“ (Breton, 1935).

Breton ve své přednášce Situace surrealistického objektu¹⁰ (Breton, 1937a) chápe surrealistický objekt v „nejširším filosofickém smyslu“ (ibid., 75). Je to právě problematika surrealistického objektu, ve které se zájmy surrealismu podle Bretona střetávají (Langerová, 2011, s. 226). Svůj koncept surrealistického objektu staví Breton na Hegelově pojetí poezie. Právě „nadvláda“ principu poezie, kterou Breton spatřuje ve veškeré surrealistické činnosti, osvětluje též podstatu surrealistického objektu.

Základem těchto úvah je mimo jiné problém, kterému musel surrealismus čelit. Rychlé celosvětové rozšíření surrealismu i jeho „uměleckých“ postupů vedlo k „zneužívání“ surrealismu, jeho jména i postupů. Nálepku surrealismu si mohla přisvojit díla, která ve své podstatě díly surrealistickými nejsou. Nápad označit surrealistická díla „značkou“, která by zaručila, že za surrealistická díla budou pokládána pouze díla vzešlá z jeho zdroje, se Bretonovi jeví jako nosný (ibid., s. 72). Aby však mohlo být surrealistické dílo „označkováno“, je podle Bretona nejprve třeba osvětlit jeho podstatu (ibid.). Z těchto důvodů Breton přistupuje k vymezení surrealistického objektu v jeho autentické podobě (ibid., s. 74).

Zde je třeba poukázat na to, jakým způsobem se problematika surrealistického objektu štěpí. Surrealistickým objektem nejsou jen díla-předměty, které surrealističtí autoři „vytvářejí“ nebo „uvádějí do oběhu“. Jsou to také předměty, které v těchto dílech (malba, fotografie) figurují. Surrealismus je bytostně spjat s tím, jak pohlíží právě na objekt a předmětné vztahy – jak je s tímto objektem „nakládáno“. Surrealistický průzkum (ne)vědomí je tak logicky zakomponován i do sémantické výstavby obrazu.

10 Tato přednáška předcházela Bretonově esejí o Krizi objektu.

Nejen z těchto důvodů se problematika surrealistického objektu-předmětnosti v užším smyslu bezprostředně týká např. Bretonova vnitřního modelu – konceptu, jenž bude představen níže, a předmětnosti. V širším (Bretonově pojetí) se surrealistický objekt pojí s většinou surrealistických metod (technik, přístupů). Sám Breton říká, že pro pochopení surrealistického objektu je nutné porozumět tomu, jak surrealisté na objekt pohlížejí (Breton, 1937a, s. 72).

Breton v definuje surrealistický objekt (resp. situaci surrealistického objektu) podstatou surrealistické činnosti jako takové. V surrealistickém objektu, jako by se všechny zájmy surrealismu střetávaly (Langerová, 2011, s. 207).

Breton své filosofické pojetí surrealistického objektu doprovází výčtem zájmů o vnitřní model, objektivní humor, automatismus, svobodu básnické imaginace, paranoicko-kritickou metodu, objektivní náhodu, střety obrazů atd. (ibid.). Níže se zaměřím na vnitřní model a paranoicko-kritickou metodu, objasním též podstatu nalezeného objektu¹¹; o vymanění objektu z jeho obvyklého kontextu a vyjevení jeho „iracionálního ustrojení“ (Breton, 2015) bylo pojednáno výše v kapitole o krizi objektu.

Problematiku surrealistického objektu je třeba chápat pod zorným úhlem proměny (či vývoje) myšlení, jak ji Breton ve svém eseji naznačil (Breton, 2015). Hovoří-li o nadvládě poezie v umění, zajímá-li ho, jakým způsobem poezie „dosahuje přesnosti hmotných tvarů“ (Breton, 1937a, s. 75), zajímá ho tedy též i to, jakým způsobem se zpřesňuje a zdokonaluje myšlení samotné. Všechny výše jmenované surrealistické postupy (paranoicko-kritická metoda, automatismus, surrealistický objekt atd.) se na neustálé proměně-zpřesnění myšlení podílejí (srov. Langerová, 2011, 227). Breton podle Hegelova vzoru říká, že úkolem poezie je „zjevovat našemu vědomí mocnosti duchovního života“ (Breton, 1937a, s. 76). Všechny surrealistické postupy a techniky se podílejí na poznávání „nejhlubších mentálních vrstev“ (ibid., s. 100). Kdykoliv se surrealismus odvolává k mentálním představám (viz vnitřní model), má na mysli též průzkum nevědomých procesů¹².

11 Viz kapitola 1.3 Subjekt-objektové vztahy.

12 Níže naznačím Bretonovu koncepci vnitřního modelu a Dalího paranoicko-kritickou metodu.

1.2.1 Poetický princip umění – vnitřní model

Breton své pojetí surrealistického objektu zakládá na úvahách o poezii. Vychází z Hegelovy filosofie a připomíná, že Hegel staví „poesii nad všechna umění“ (ibid., s. 75). Poezie podle Bretona postupně proniká všechna umění, jejím hlavním úkolem je svými prostředky nebo prostředky novými „dosáhnout přesnosti hmotných tvarů“ (ibid., s. 75). Působení poezie je podle Bretona zvláště patrné v soudobém malířství. Malíři tvoří především na základě své „vnitřní představy“ (ibid., s. 76). To je dáno také tím, že malířství pozbylo svou mimetickou funkci. Autoři už nemusí nezbytně napodobovat vnější skutečnosti (ibid.) především díky vynálezu fotografie. Obrat k vnitřnímu modelu (Breton, 2002, s. 4) ale neznamená, že se malíři odvrátili od skutečnosti jako takové. Pouze ji přetvářejí na základě vnitřní představy.

1.2.1.1 Vnitřní model

„Malířství, osvobozeno od povinnosti znázorňovat podstatně tvary, čerpané ze zevního světa, těží rovněž z jediného zevního prvku, bez něhož se nemůže obejít žádné umění, totiž bez vnitřní představy (la représentation intérieure), z obrazu, jenž tkví v duchu. Konfrontuje tuto vnitřní představu s představou konkrétních forem skutečného světa“ (ibid., s. 76).

Breton v Situaci surrealistického objektu připomíná svůj koncept vnitřního modelu, o kterém pojednal již dříve.¹³ Surrealismus (v návaznosti na kubistické malířství) pojímá předmět, jak říká Breton, „v jeho obecnosti“ (ibid, s. 76). Tato metoda spočívá ve „vyloučení“ předmětu jako takového a v jeho chápání vzhledem „k vnitřnímu světu vědomí“ (ibid.). Předměty jsou proměňovány a chápány právě ve vzájemném vztahu k vědomí a jejich vnější reprezentace může být pod tímto úhlem narušována nebo zcela vynechána (ibid, s. 76). Skutečnost je tedy nahlížena zorným úhlem „vnitřního světa“. Malíř jednoduše přenáší na plátno představy, které vznikají v jeho vědomí. Podle Bretona se jedná o zcela poetický princip. Malířství a poezie z takového úhlu pohledu úzce splývají (ibid., s. 76). Dotyky básnictví a malířství v Bretonových básních-objektech¹⁴ ještě více zintenzivněly (ibid., s. 81).

13 (Breton, 2002).

14 V básni je obsažena předmětná realita.

1.3 Subjekt-objektové vztahy

Klíč k pochopení surrealistického objektu je dán subjekt-objektovými vztahy, jinými slovy objekt jako by se subjektu v surrealismu přímo dotýkal. Vnější svět je zde chápán jako součást „lidského těla“ (Langerová, 2011, s. 226). Surrealistický objekt je tedy nutné pojímat v jeho vzájemné relaci se subjektem – například i to odlišuje surrealistický „nalezený objekt“ od již zmiňovaných Duchampových „ready made“, které jsou spíše kritikou instituce umění¹⁵. Právě (alespoň částečné) uchopení vyladění surrealistického subjektu přiblíží surrealistickou zkušenost a jeho vazbu k objektivní realitě.

1.3.1 Stav milosti – objektivní náhoda – láska

Šimon Svěrák vidí jádro surrealismu především ve zrození „nového druhu neklidu“¹⁶, ze kterého se vzápětí začnou rodit hodnoty – události – označované jako „magické“ nebo „zázračné“ (Svěrák, 2012, s. 15). Svěrák tematizuje pojem *stav milosti*, který se v Bretonově myšlení objevuje sporadicky, ale nemá vždy toto pojmenování, přesto však znamená klíč k pochopení surrealistické zkušenosti (ibid.). V Bretonově myšlení se vyskytuje jeho popis už v *Nadje* (Breton, 1996a), *Spojitéch nádobách* (Breton, 1996b) i v *Šílené lásce* (Breton, 1996c). *Stavem milosti* se myslí určité „vyladění subjektu“, který svým nastavením „pomáhá náhodě“, která se má přihodit. Popis tohoto postoje zde samozřejmě vstupuje v souvislost s *objektivní náhodou*. Breton a jeho přátelé bloudící ulicemi Paříže čekají na to, až se „něco“ stane. Příchod nečekané, ale vytoužené události podmiňuje právě tento „velevnímový postoj“.

„U řady z nás existoval tento postoj [záliba v náhodě] ještě před zrodem surrealistického hnutí. Byl už vyjádřen ve „hře“, kterou jsme společně napsali Soupault a já: *S’il vous plat* (Prosím), kterou jsme zahráli v divadle l’Œuvre na jednom dadaistickém podniku a v roce 1920 uveřejnili v *Littérature*. Hrdina té hry, pan Létoile, se k tomu dostatečně vyjadřuje: ‚Stává se mi, že po celé

¹⁵ Čímž nepopírám vazby surrealismus k dadaismu!

¹⁶ „Žádná představa budoucnosti nebyla myslitelná. Dnes je mi zatěžko oživit si tu náladu. Celé hodiny jsem bloumal kolem stolu ve svém hotelovém pokoji, bez cíle jsem chodil po Paříži, celé večery jsem trávil sám na lavičce na place du Châtelet. Nemyslím, že jsem se zabýval nějakou myšlenkou nebo řešením: ne, podlehl jsem jakémusi fatalismu ze dne na den, což se promítalo do docela příjemného „unášení proudem“. To se opíralo o téměř totální lhostejnost, netýkající se pouze mých opravdu nemnoha přátel, tedy těch, kdo z nějakého důvodu sdíleli tíž neklid jako já, rozhodně neklid nového druhu, leč těžko objektivizovatelný“ (Breton, 2003, s. 52, cit. podle Svěrák, 2012).

hodiny přecházím sem a tam mezi dvěma čísly domů nebo čtyřmi stromy v parčíku. Chodci se mé netrpělivosti usmívají, jenže já na nikoho nečekám.‘ Opravdu na nikoho nečeká, protože si žádnou schůzku nedomluvil, ale už tím, že zvolil tento velevnímavý postoj, zřejmě chce napomoci náhodě nebo, jak bych to vyjádřil, uvést se do stavu milosti, náhody, aby se něco stalo, aby se někdo objevil. V Littérature začátkem roku 1920 jsme s Aragonem vylíčili, jak jsme ve stejný večer zažili zcela letmé setkání s touž ženou, jejíž vzhled nám připadal prazvláštní, i naši marnou snahu ji znovu najít. Titul, pod nímž tento text vyšel: „L’Esprit nouveau“ (Nový duch — text byl přetištěn v Les Pas perdus – Ztracené kroky), dost dobře vystihuje, jaký význam jsme náhodě přisuzovali. Byli jsme na stopě oné „objektivní náhodě“, abych užil Hegelova výrazu, či spíše jsme na ni číhali a já jsem pak neustále slídl po jejích projevech nejen v Nadje, ale i ve Spojitých nádobách (Les Vases communicants) a v Šílené lásce (L’Amour fou)“ (Breton, 2003, s. 125, cit. podle Svěrák, 2012).

Událostí může v tomto smyslu být i nalezení předmětu (o tom též níže). Právě díky „velevnímavému postoji“ vstupuje do hry iracionální síla a objekt tak nabývá jiného rozměru – je neodlučitelně spojen se subjektem. Je výrazem skryté touhy a realizací vnitřní aktivity. Nalezené objekty (objet trouvés) tak mají v surrealismu zvláštní postavení – jsou stopou, kterou „subjekt zanechává v objektivním a naopak“ (Vojvodík, 2011, s. 163).

Nalezený objekt je nabitý energií libidózního charakteru – je vstupem do bran iracionality i rozšířením reality (v duchu Bretonova eseje Krize objektu). Sama *objektivní náhoda* je pak v centru surrealistického bádání (Breton, 1937a). Breton ji definuje jako „setkání vnější kauzality s vnitřní finalitou“ (Breton, 1996c, s. 26), tuto definici doplňuje následným vysvětlením náhody jako „projevu vnější nutnosti, která si razí cestu v lidském nevědomí“ (ibid., s. 32). Výsadní postavení má v Bretonově myšlení také *láska*, z jejíhož popudu jako by docházelo k náhodným událostem.

„V individuálním životě jsou jedině přátelství a láska schopny nahrávat té náhlé a oslnivé kombinaci jevů, patřících k různým, na sobě nezávislým kauzálním řadám – podobně jako v životě sociální pouta, vytvořená sdílením útrap a sblížováním požadavků“ (Breton, 1937c, s. 45–46).

1.3.2 Křečovitá krása a nalezený objekt

„Krása bude křečovitá, nebo nebude.“ Těmito slovy ukončil Breton svou Nadju (Breton, 1996a), své pojetí *křečovité krásy* dále rozvinul ve svém článku *Krása bude křečovitá*¹⁷, který následně vyšel i jako součást *Šílené lásky* (Breton, 1996c). *Křečovitou krásou* navázal Breton i na svou definici krásy z prvního Manifestu surrealismu (Breton, 2005a), kde spojil krásu s „vnímavostí vůči zázračnému“ (Bydžovská, 2016, s. 97). Bretonův pojem *křečovité krásy* hraje důležitou roli v pojetí surrealistického – nalezeného objektu (Langerová, 2005, s. 145 srov. Kraussová, 2004). Ačkoliv jde o pojem pro surrealismus zásadní, Bretonovo vymezení bylo vždy proměnlivé a částečně neuchopitelné. Krása přírodní i krása uměleckých děl v něm jakoby splývají. (Bydžovská, 2016, s. 97). Podle Bretona má *křečovitá krása* rozhodně sexuální původ, jde o krásu „nazíranou výhradně z hlediska vášně“ (Breton, 1996a, s. 13).

Křečovitá krása je podle Bretona výsledkem dynamického pohybu a může existovat jen tehdy, potvrdí-li se vazby mezi předmětem v pohybu a předmětem v klidu (Breton, 1996c). Jako příklad slouží Bretonovi pomyslná fotografie lokomotivy, která byla po dlouhou dobu ponechána v pralese (ibid., s. 16). Podle Rosalindy Kraussové „křečovitost“ spočívá ve vjemu věci odloučené od „kontinua své přirozené existence“ (Kraussová, 2004, s. 229). Lokomotiva se stává „znakem“ reality, které už nenáleží. Křečovitou krásu (resp. i paralelu s uměleckými díly) vidí Breton i v přírodních úkazech. Umělecká díla by měla mít stejnou „tvrdost, pevnost, pravidelnost, lesk všech vnějších i vnitřních ploch jako krystal“ (ibid., s. 19). Pro Bretona je krystal na tomto místě zároveň symbolem spontánní činnosti, kterou nelze vylepšit. Předměty, jež mohou být podrobeny lidské představivosti v doslovném smyslu, jsou i další přírodní úkazy, člověk může napodobovat jejich způsob tvoření, ale též v nich spatřovat „něco jiného“ a probouzet tak svou představivost. Tyto úkazy jsou zároveň symbolem přírodního *procesu tvoření a zanikání*. Mají v sobě onu požadovanou „dynamiku“, kterou spatřuje Breton právě i v lokomotivě, která skončila v pralese. Jak již bylo řečeno, křečovitou krásu hledá Breton i v objektech nalezených, ale také v obrazech, které vznikají při automatickém psaní. Tato krása se může vyjevit „jen z palčivého cítění zjevené věci, jen z dokonalé jistoty, navozené vpádem řešení, jež k nám vzhledem ke své povaze nemohlo dojít obyčejnou logickou cestou“ (ibid., s. 20).

17 Breton, André: La Beaute sera convulsive. In: Minotaure, č. 5, 1934.

Asi k nejznámějším nalezeným objektům patří Bretonův „popelník Popelka“. Breton poté, co se ráno probudil v mysli se zlomkem věty „popelník Popelka“, požádal svého přítele Giacomettiho, aby mu vymodeloval Popelčin pantoflíček, protože cítil bezprostřední touhu jej „zhmotnit“. Giacometti však s výrobou předmětu dlouho otálel. Při návštěvě blešího trhu Breton „nalézá“ lžici a odnáší si ji domů. Při pohledu na lžici z určitého úhlu pohledu zjišťuje, že střevíček, který je vyveden z její rukojeti, nabývá v určitém úhlu též funkci podpatku. Celá lžice pak sama vypadá jako Popelčin střevíček. Bretona v první chvíli okouzilo především toto opakování „podpatek tohoto střevíčku-podpatku by mohl být střevíčkem, jehož podpatek by zase atd.“ (ibid., s. 44). Zaujetí vycházelo podle Bretona především právě z „hybné síly věčného opakování“ (ibid., srov. Langerová, 2011) „Od té chvíle nabyl střevíc s podpatkem-střevíčkem stále se násobícím, neurčitého vzhledu, jakoby se svými vlastními silami přemísťoval“ (ibid.).

Následně Breton na základě dalších asociací dochází k tomu, že sama lžice-střevíček má svou vlastní symboliku, jedná se o „zázračný střevíček zakletý do nuzné lžice“. Přičemž lžice je zde chápána jako symbol Popelčina „stavu“ před proměnou. Breton si na tomto místě uvědomuje, že nalezený předmět je sestaven zcela „mimo něj“ i mimo to, co si „představoval“ (ibid.). Breton podává následně i psychoanalytický výklad svého *nálezu*¹⁸. Popelčin střevíček je podle něj také typickým symbolem „ztraceného předmětu“. Bretonova touha po jeho realizaci, byla spojena s touhou po vysněné lásce intenzifikovaná pocitem samoty a potřebou „zahladit v sobě jisté vzpomínky“ (ibid., s. 48).

Nalezený objekt je zde vlastně znovu-nalezený ztracený objekt, resp. je ztracený i nalezený zároveň (Iversenová, 2004, s. 50), je znakem touhy a *křečovitá krása* pak zakoušením skutečnosti „proměněné ve zpodobnění“. (Kraussová, 2004, s. 230). *Touha*¹⁹ je pohonem

18 „A když jsem se vrátil k jedné z těch úvah, které vznikly za naší procházky, totiž že vím o své neschopnosti zdůvodnit (následkem autocenzury), proč je pro mne lžice nezbytná, vzpomněl jsem si náhle, že jedna z definic, které jsem zavrhl (jako příliš komplikovanou a lacině pitoreskní), vypočítávala prvky na první pohled nesourodé: lžice – a dokonce „veliké lžice – „obludné“ tykvice a ještě něco, na co jsem si nemohl vzpomenout. Už jen tyto známé prvky by mohly postačit k domněnce, že jde o symbolické znázornění mužského pohlaví, v němž lžice, jak se mi zdálo, představuje penis. Avšak nahlédnutí do rukopisu s úmyslem zaplnit zbývající mezeru mě v tomto směru zbavilo pochybností: „Co je to automatismus? – A moje odpověď: Jsou to velké lžice, obludné tykvice, lustry mýdlových bublin“. (Bylo to tedy sperma, co se vytrvalou delirantní představou velikosti nejdéle pokoušelo uniknout mému vědomí.) Za těchto okolností bylo jasné, že veškerý pohyb mé předcházející myšlenky měl za výchozí bod objektivní rovnici: střevíček = lžice = penis = dokonalá forma tohoto penisu...“ (Breton, 1996, s. 48).

19 „Věřím, že se mi podařilo dokázat, že jedny i druhé mohou mít společného jmenovatele v duchu člověka; je jím touha. Na nic jsem se tak neupnul jako na předvedení toho, kolik ostražitosti a lstivosti při manévrování ve vodách podvědomí na cestě za svým objektem touha vynaloží, a když jej najde s kolik neuvěřitelnými prostředky, až do odvolání pracuje, aby s ním seznámila vědomí“ (ibid., s. 34).

pro „nastání“ objektivní náhody. Nalezený předmět je v takovém případě „materializací vnitřního pocitu (potlačeného přání, frustrace atd.)“ (Langerová, 1996, s. 229). Nález objektu pak plní zároveň stejnou funkci jako sen „tím, že člověka osvobozuje od ochromujících citových skrupulí, posiluje ho a dává mu na srozuměnou, že překážka, kterou snad mohl považovat za nepřekonatelnou, je zdolána“ (ibid., s. 42).

Breton upřesňuje své pojetí křečovitě krásy takto: „Konvulsivní krása bude zahaleně erotická, výbušně utkvělá a příležitostně magická – anebo nebude vůbec“ (ibid., s. 24). Bretonova definice byla v *Minotaru*²⁰ doplněna fotografiemi *Výbušně utkvělá*²¹, *Zahaleně erotická*²², *Příležitostně magická*²³. Fotografie „Výbušně utkvělá“ zobrazuje tanečnici ve chvíli ustrnutí. „Zahaleně erotická“ pak Meret Oppenheimovou s začerněnou paží od tiskařského lisu. Konečně pak „Příležitostně magická“ ukazuje naklíčený brambor, který způsobem svého zachycení budí četné asociace. (Bydžovská, 2016, s. 100). Je to mimochodem právě fotografie, která je schopna zachytit onen moment ustrnutí, ono „vyčerpání pohybu“ – jako by tedy Bretonova definice *křečovitě krásy* s fotografií bytostně počítala²⁴. Právě surrealistická fotografie se podle Kraussově podílí na *zeznakovění skutečnosti*. Toto je moment, který dobře poslouží i v úvahách o Mukařovského estetice, k nimž se dostaneme ve druhé části práce.

20 Kde vydal Breton svůj esej *Krása bude křečovitá*, jenž následně vyšel v *Šílené lásce*.

21 Autorem fotografie byl Man Ray.

22 Autorem byl též Man Ray.

23 Autor fotografie: Brassai.

24 „Již Bretonovo přání mít po ruce podobný snímek o mnohém vypovídá, neboť představa zastaveného pohybu je inherentně fotografická“ (Kraussová, 2004, s. 229).

1.4 Dalšího paranoicko-kritická metoda jako zdroj nové obraznosti

Dalí se v *Dobytí iracionálna*²⁵ jasně vymezuje proti pasivním surrealistickým metodám (technikám), jakými jsou psychický automatismus, experimentální výklad snů, surrealistické objekty se symbolickou funkcí atd. (Dalí, 2007, s. 55). Stojí tak do značné míry v opozici vůči Bretonovi, jehož koncepty jsou nabitý kouzlem čekání a očekávání²⁶ – jinými slovy pasivitou. Jádro Dalšího vzdoru k pasivním technikám surrealismu spočívá v jejich „vyprázdňenosti“. Surrealismus zavedl do oběhu nový typ představ, jenže ty se teď už jeví jako již jednou použité a hlavně snadno interpretovatelné.

Dalího postoj dobře ilustruje i tento komentář:

„Zdá se mi zcela průhledné, že moji nepřátelé, moji přátelé a veřejnost vůbec prohlašují, že nerozumějí významu představ, které vznikají a jež přepisují na svých obrazech. Jak chcete, aby jim rozuměli, když já sám, který je „dělám“, jim nerozumím o nic více? Říkám-li, že já sám ve chvíli, kdy maluji, nerozumím významu svých obrazů, neznámá to, že tyto obrazy nemají žádný význam: naopak jejich význam je tak hluboký, složitý, souvislý, nedobrovolný, že uniká jednoduché analýze logické intuice“ (Dalí, 2007).

Dalímu se podařilo vnést do vývoje surrealismu novou dynamiku. Pociťoval stejně jako Breton, jak snadno je surrealismus zneužitelný, resp. jak lehce je zneužitelná jeho obraznost a symbolika. I z těchto důvodů podává Breton své „filosofické pojetí surrealistického objektu“ (Breton, 1937a) a Dalí přichází s „materializací konkrétní iracionality“ (Dalí, 2007, s. 55) a svou paranoicko-kritickou metodou. (Všimli jsme si už výše, že Breton spojoval surrealistický zájem o tuto metodu se surrealistickým objektem²⁷.) Dalí zaktualizoval surrealistickou představivost a v podstatě přišel s novým typem (paranoické) obraznosti.

25 „Paranoicko-kritická aktivita je organizační a produktivní silou objektivní náhody“ (Dalí, 2007, s. 56).

26 „Právě čekání samo je nádherné nezávisle na tom, zda se něco stane nebo ne“ (Breton, 1996c, s. 36).

27 Srov. Langerová, 2011, s. 226-227: Breton „podává výčet surrealistických zájmů o vnitřní model, objektivní humor, automatismus, svobodu básnické obraznosti, nahodilé setkání, o vazby fotografie k mentální představě, o paranoicko-kritickou metodu. Ve funkci surrealistického objektu se všechny tyto zájmy střetávají: naplňují surrealistické pojetí poezie, která se má snažit jak svými vlastními prostředky, tak prostředky novými (zejména ve spojení s malířstvím a fotografií) dosahovat přesnosti hmotných tvarů – ale také (resp. odtud) sledovat procesy jejich pohybů. Bretonův zájem o přesnost myšlení je soustředěn k tomuto dynamickému aspektu, k proměnlivosti lidského vnímání (jak je zaznamenává zejména paranoicko-kritická metoda) a střetům obrazů, jak představuje zvláště široké rozvinutí technik koláže.“

Dalí ve svém *Dobytí iracionality* (Dalí, 2007) akcentuje potřebu navrátit díla zpět realitě a přichází s koncepcí „konkrétní iracionality“ (ibid., s. 55), jejíž představy je nutno „materializovat“ (ibid., s. 56). Tyto představy se výrazně přibližují jevové skutečnosti – malíř maluje „realisticky podle iracionální myšlenky, podle neznámé imaginace“ (ibid.).

Za inovativní díla považuje Dalí mimo jiné i Bretonovy básně-objekty, ale především díla vzešlá z jeho paranoicko-kritické aktivity, která přenáší svět šílenství do reality – jevové skutečnosti.

„Nové delirantní představy konkrétní iracionality směřují ke své fyzické a reálné „možnosti“, překračují oblast preludů a „virtuálních“ psychoanalyzovatelných představ. Mají evoluční a produktivní charakter, příznačný pro systematický jev“ (ibid., s. 55).

Šimon Svěrák píše, že Dalího metoda výrazně kontrastuje s Bretonovým *stavem milosti*, tedy i s jeho pojetím surrealismu. Dalí skrze svá díla nepřistupuje k nevědomé touze, ale k paranoickým mechanismům, kterými se mu daří znejišťovat a destruovat svět vědomí – racionality. (Svěrák, 2012, s. 32).

Na druhou stranu Dalí vychází z Bretonovy koncepce *vnitřního modelu*²⁸ a svou paranoicko-kritickou metodu propojuje i s *objektivní náhodou*²⁹. Svou tvůrčí aktivitu popisuje Dalí takto:

„I spent the whole day seated before my easel, my eyes, starting fixedly, trying to „see“ like a medium, the images that would spring up in my imagination. Often I saw these images exactly situated in the painting. Then, at the point commended by them, I would paint, paint with a hot taste in my mouth“ (Dalí, 1965 cit. podle Finkelstein, 1979, s. 31).

Pro Dalího je paranoicko-kritická aktivita „spontánní metoda iracionálního poznání, založená na interpretativně kritické asociaci delirantních jevů,“ paranoia pak „delirium interpretační asociace se systematickou strukturou“ (ibid., s. 56). Dalímu se daří touto technikou skloubit subjektivní i objektivní jevy-představy v jedno. Iracionální představy tu fungují samy o sobě – jsou organizovány silou paranoie. K tzv. paranoickým jevům patří

28 Vnitřní představy.

29 Podle Dalího je paranoicko-kritická aktivita „organizační a produktivní organizační silou objektivní náhody“ (Dalí, 2007, s. 56). Není tedy jejím výsledkem, znakem, ale jejím motorem.

podle Dalího i představy dvojitého významu³⁰. V realistickém plánu se Dalímu daří ztvárnit několik simultánních představ, aniž by byly jednotlivé představy nějak deformovány (ibid. 56). Dalí v podstatě surrealistický princip, ve kterém objekty nabývají jiného významu (objekt sám je reprezentací něčeho jiného – např. touhy), než který je jim dán v rámci jejich běžných-objektivních vztahů, dovedl k dokonalosti. Znak-předmět (respektive ztvárnění znaku) nabývá v Dalího dvojích obrazech skutečně dvojí podoby, čímž je znásobena i jeho referenční schopnost. Představy těchto objektů se rodí právě z paranoicko-kritické aktivity:

„Procesem čistě paranoickým bylo možno získat dvojí obraz, totiž představu předmětu, jež bez nejmenší vzhledové či tělesné změny je zároveň zobrazením jiného, naprosto odlišného předmětu, jež je rovněž prosto jakéhokoliv znetvoření či abnormality, jež by mohly prozradit, že jde o nějakou úpravu“ (cit. podle Breton, 1937a, s. 100).

30 Dalího techniku tzv. dvojích obrazů popisuje i Breton ve své přednášce (Breton, 1934a).

2. Reflexe (surrealistické) předmětnosti v myšlení Jana Mukařovského

Spojitostí surrealismu a strukturalistické estetiky se již zabýval Květoslav Chvatík ve své práci *Strukturalismus a Avantgarda* (1966), na další pojítka upozorňovali např. Miroslav Petříček ml. (1996), ale také Josef Vojvodík (2011b), Langerová (2007). Vznikla též rozsáhlá rigorózní práce Ivony Turinské *Sen a skutečnost* (Turinská, 2011).

Mukařovský svou teorii formoval na základě styku s konkrétními uměleckými díly. V této kapitole budu sledovat především Mukařovského reflexi předmětnosti moderního umění (surrealismu), ale také jeho pojetí vztahu umění a skutečnosti. Mukařovského koncept *nezáměrnosti*, a spolu s ním i rozšíření jeho sémiologické teorie o koncept uměleckého díla jako (neznakové) věci, bývá přičítán právě Mukařovského styku se surrealismem. V této kapitole naznačím vývoj Mukařovského pojmání předmětnosti v surrealistických dílech.

Vycházím především z Mukařovského reflexí výtvarných děl díla Štyrského a Toyen³¹, též z jeho z jeho analýzy *Nezvalova Absolutního hrobaře* (Mukařovský, 1971c), také z obecnějších studií *Dialektické rozpory v moderním umění* (Mukařovský, 1971b), *Situace moderního umění* (Mukařovský, 1971b) a ze studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1971f).

³¹ K noetice a poetice surrealismu v malířství (Mukařovský, 1971d); Jindřich Štyrský (Mukařovský, 1971), Toyen za války (1971).

2.1 Vztah umění ke skutečnosti

V souvislosti se surrealismem Mukařovský jasně formuloval vztah umění ke skutečnosti. Pokud umění koná „odpovědně svůj úkol tykadla, kterým člověk vnímá přeměny skutečnosti, musí se vypořádat s *touto* realitou dnešní“ (Mukařovský, 1971d, s. 435).

Umění se tedy podle Mukařovského vypořádává s aktuální skutečností, jeho úkolem je tuto skutečnost pochopit a podchytit. Skrz umění člověk poznává skutečnost a učí se jí rozumět.

„Přední úkol umění v dnešní době, která naplňuje člověka úzkostí z dravého proudu proměňujících se skutečností jak hmotné (viz výboje moderní techniky a objevy přírodních věd o podstatě hmoty, kauzalitě atd.), tak sociální, hospodářské a politické, není ani poskytovat příjemné vzrušení, ani podávat vzory vyrovnané krásy, nýbrž orientovat člověka v tomto zdánlivém chaosu nezvykle zrychleného vývoje, uhadovat citlivým hmatem blížící se proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověka prvním tušeným obrysům nově tvořících se jistot“ (Mukařovský, 1971, s. 380).

Mukařovský předpokládá, že umění přizpůsobuje realitě své metody a postupy (ibid.). Surrealismus je z takového úhlu pohledu výrazem společenského chaosu a nejistot, kterým člověk musí čelit, ale zároveň má (jako moderní umění) schopnost předznamenávat nově vznikající jistoty. Mukařovský tímto způsobem hájil surrealismus jako směr, který se mohl soudobému člověku jevit jako nesrozumitelný. I Štyrského tvorba podle Mukařovského je „výrazem malířova poměru ke skutečnosti“ (Mukařovský, 1971f, s. 446).

„Štyrský byl umělec těchto chvil, a ne nadarmo nazval jeden ze svých kresebných cyklů Apokalypsou. Odešel ve chvíli, kdy apokalypsa vrcholila válečnou smrtí, nedožil se začátků nových jistot a jeho dílo, plné zoufalého úsilí a napjaté vnitřním pohybem, ustrnulo jako běžící film, který se náhle zastaví“ (ibid.).

2.2 Předmětnost v moderním umění (surrealismu)

Rámec, v jakém Mukařovský přemýšlí o surrealismu, je dobře naznačen již v jeho studii *Dialektické rozpory v moderním umění* (Mukařovský, 1971b). Podle něho je moderní umění založeno na tenzi svých dialektických protikladů. Mukařovský se přes výčet antinomií dostává k charakteristice moderního umění. Ačkoliv ne všechny zmiňované antinomie se týkají surrealismu, zaznívají zde paradigmatická témata, jimiž autor konceptualizuje i své pojetí surrealismu. V této části naznačím především ty antinomie, které se nějakým způsobem týkají předmětnosti v umění.

Mukařovský se explicitně zmiňuje o *předmětnosti – nepředmětnosti* jako o jedné z antinomií moderního (výtvarného umění) umění. Tato oscilace se tu objevuje v souvislosti s antinomií uměleckého díla jako autonomního a sdělovacího znaku (ibid., s 362). Píše, že v malířství dochází k „odnímání předmětnosti věcem realisticky zobrazeným“ (ibid., 363), tato tendence podle něj v moderním umění ještě více zesílila. Zvláštní zacházení s předmětem se podle něj ukazuje už v kubistickém malířství (ibid. 363).

„Tak např. kubistické malířství jednak rozbíjí předmět tím, že ruší jeho reálný obrys, jednak ale zdůrazňuje jeho předmětnost, dávajíc jen nazíratí (ovšem synekdochicky) z mnohých perspektivních hledisek současně, aby byla pocítěna jeho jednotnost jako krystalizačního bodu prostorového, nezávislého na změnách divákova stanoviska“ (ibid., s. 363).

Také futurismus využívá podle Mukařovského metonymie pro znázornění nehmotných dění³². V případě surrealistického malířství dochází však podle něj ještě k něčemu zvláštějšímu:

„[...] intenzivnější je přechod z krajní předmětnosti v krajní nepředmětnost v malířství surrealistickém, kde se zdůrazňuje předmětnost každé jednotlivé zobrazené věci, ale zároveň se nemotivovaným setkáním předmětů *záhadně* různorodých v rámci téhož obrazu naznačuje, že jsou toliko metaforami pro zcela nepředmětný *skrytý smysl celku*“ (ibid., zvýraznila M. K.).

32 „Malířský futurismus činí často z věcí charakterizovaných jako hmotné předměty metonymie pro nehmotná dění, maluje-li např. trs věcí zdánlivě cizorodých, které však vyjadřují hluk ulice, přičemž jednotlivé zvuky jsou vyjádřeny bytostmi a předměty, které jsou jejich původci“ (Mukařovský, 1971b, s. 362).

Surrealismus na tomto místě podle Mukařovského zbavuje věci jejich předmětného významu tím, že akcentuje právě tuto předmětnost v nahodilém setkání (s jiným předmětem, v neobvyklé situaci). Mukařovský tu předpokládá jakýsi „skrytý smysl“³³ uměleckého díla „jako celku“ (ibid.). Zobrazované věci jsou zde „metaforami“ – samy znamenají něco jiného, jejich předmětnost je pomyslně popřena tím, že předměty mají symbolickou funkci – míří k jakémusi nepředmětnému „smyslu“. Už zde se Mukařovský zmiňuje o „záhadnosti“ daného zobrazení, kterou bude v dalších studiích specifikovat a rozvíjet.

V souvislosti s antinomií (předmětnost – nepředmětnost) zmiňuje Mukařovský ještě jeden extrémní případ z řad výtvarného umění, jímž jsou podle něj díla suprematismu³⁴. Touha po nepředmětnosti zde vrcholí tím, že se obraz sám stává věcí mezi skutečnými věcmi. Obraz sám v takovémto případě ztrácí status uměleckého díla. Toto je nejspíše ten bod, kde začínají Mukařovského úvahy o uměleckém díle jako „věci“³⁵.

„Obraz, který se skládá z barevných obdélníků působících jako pouhá barevná kvanta, nikoliv jako obrysy, a je tedy malířský dokonale nepředmětný, stává se věcí sám“ (Mukařovský, s. 364).

Mukařovského tento moment vede k vytyčení jedné z dalších antinomií moderního umění, jde „o protiklad mezi dílem uměleckým jako estetickou strukturou – a tímž dílem jako věcí“ (ibid., s. 364). Umělecké dílo je podle Mukařovského věcí, ale zároveň je i „estetickou výstavbou“ – autonomním znakem. Materiál, ze kterého je umělecké dílo tvořeno, se stává složkou (umělecké) struktury díla. V moderním umění ale dochází podle Mukařovského ke „znásilňování“ materiálu; je zdůrazňována jeho „materiálnost“. Materiál jako složka umělecké výstavby tu pak stojí v opozici k ostatním složkám díla. Umělci tohoto efektu dosahují poukazem na surovost či neopracovanost materiálu, nebo používají materiály netypické. Umělecké dílo pak mnohdy získává třetí dimenzi: umělci aplikují kusy předmětného světa do roviny díla³⁶ (ibid., s. 365).

33 Umělecká díla mají podle Mukařovského vždy nějaký „smysl“ - „význam“, který musí být pochopen – odkryt.

34 „Nový obraz se neřídí předmětem, který je barvou teprve vytvářen cestou symboliky, fikce, zastupování, náznaku, ale řídí se přímo barvami, kterých tu je užíváno nikoli jako narážek na nějakou věc, ale jako toho, čím skutečně jsou a co samy o sobě platí jakožto červeně, jasná modř, temná zeleň atd.“ (Mukařovský, 1971b, s. 364).

35 Ačkoliv toto umělecké dílo přestává být čteno jako autonomní znak.

36 Zřejmě jde o asambláž, která byla surrealisty též hojně využívána.

„Typická pro celé dnešní umění výtvarné je záliba v materiálech nezvyklých, popř. zcela nových, které již tím upozorňují na své specifické vlastnosti a na svou věčnost“ (ibid.).

Mukařovský se také zmiňuje o technikách „realistického zobrazování struktury materiálu“ (ibid.). Ačkoliv tu nemluví přímo o surrealistické frotáži, můžeme ji na tomto místě připomenout³⁷. S exemplifikací materiálu, resp. materiálnosti, v uměleckém díle souvisí přidání další dimenze obrazu (reliéfy, vrstvení papíru). Vzpomeňme na tomto místě též na Bretonovy básně-objekty³⁸, které sice nesouvisejí s exemplifikací materiálnosti uměleckého díla, ale patří též ke způsobu, kterým se podařilo dodat básni-obrazu další rozměr a „rozrušovat“ tak smysly subjektu ještě více (Breton, 1937a, s. 81).

Na tomto místě se ukazuje, že Mukařovského uvažování o uměleckém díle jako neznakové věci se odvíjí ze zkušenosti s výtvarnými díly, v nichž je manifestována materiálnost, spíše než z uvažování o nalezeném objektu (objekt trouvé), případně o tzv. nahodilých setkáních.

Ve studii *Dialektické rozpory v moderním umění* (Mukařovský, 1971b) se vrací předmětnost v umění ještě v podobě rozporu mezi formou a obsahem³⁹ tentokrát ve spojitosti s básnickým pojmenováním a tzv. dvojími obrazy. Mukařovský říká, že jde o případ, kdy slovo v básni funguje současně jako obraz („záležitost formální“) a zároveň jako pojmenování vztahující se „přímo k tématu“⁴⁰. Tento způsob zpředměťování věcí -obrazů, odkaz k jejich věčnému významu, zajímá Mukařovského také v sémantickém rozboru *Nezvalova Absolutního hrobaře* (Mukařovský, 1971c).

37 Takto popisuje Max Ernst vznik frotáže: „Oživoval jsem si vzpomínku z dětství, v níž výplň z napodobeného mahagonu naproti mé posteli byla ohniskem, jež vyvolávalo polosnové vidění, když za deštivého dne v hostinci na mořském břehu můj podrážděný pohled byl zaujat podlahou, jejíž rýhy byly prohloubeny tisícerým vydrhnutím. Rozhodl jsem se zkoumat symbolismus tohoto zaujetí, blízkého posedlosti, a abych pomohl svým schopnostem úvahy a halucinace, vybral jsem z prken řadu kreseb tím způsobem, že jsem nahodile položil na podlahu listy papíru, po nichž jsem třel tuhou. Zdůrazňuji, že takovéto kresby postupně, během řady změn a nápadů, které se spontánně nabízejí – tak jako je tomu při hynagogických visích – pozbývají charakteru použité hmoty (dřevo) a nabývají vzhled obrazů tak netušené přesnosti, že mohou odhalit prvotní příčinu oné posedlosti nebo vyvolat přelud o této příčině. S probuzenou a očarovanou zvědavostí použil jsem tímž způsobem hmot všeho druhu, které mohly být v mém zorném poli: listy stromu a jejich žilkování, roztržené okraje pytlůviny, odřezky „moderní“ malby, nit odvinutou z cívky atd. atd.“ (Breton, 1934a, s. 103).

38 „Proto věřím dnes za svou osobu v možnost a ve veliký význam pokusů, záležitých v tom, aby byly do básně vtěleny obyčejné užitkové či jiné předměty, anebo přesněji, aby byly skládány básně, v nichž by zrakové prvky byly umístěny mezi slovy, aniž by ovšem obrazy opakovaly slova“ (Breton, 1937a, s. 81).

39 Mukařovský si je vědom, jak je toto dělení nepřesné:

40 Mukařovský dává tento příklad z *Nezvalovy knihy Chtěla okrást lorda Blamingtona*: „Román. Západ slunce v pokoji. Jsou spisovatelé, kteří chtějí slovy vymalovat tento západ. Pozorují kus nábytku za kusem, pátrají po odrazech. Starší literární školy používaly mytologického aparátu. Lze vyvolat jedinou větou toto mystérium: Slunce zapadlo. A v pokoji zbyla na ně vzpomínka. Růže ve sklenici za oknem.“ Mukařovský, 1971b, s. 367, podtrhla M. K.). Růže je zde podle Mukařovského zároveň obrazem slunce (formou), ale také růží s vlastnostmi růže (ibid.).

Další z antinomií moderního umění, ve které figuruje předmětnost, je tzv. antinomie souvislosti a nespojitosti tématu. Moderní umění podle Mukařovského tím, že klade důraz na nespojitost jednotlivých složek tématu přispívá k tomu, že si jednotlivé složky udržují samostatný „věcný vztah“ k realitě. Takovým způsobem funguje podle Mukařovského surrealistická poezie i malířství – u obou je zřejmé tíhnutí k předmětnosti (Mukařovský, 1971b, s. 368).

„Nejdále na této cestě zachází surrealismus, skládá v básnictví téma z faktů úplně různorodých, v malířství z předmětů nespojených ničím jiným kromě společného rámce; i sjednocení umožňované formou (např. pomocí kompozice nebo rytmu) je zde odmítáno; za to se zdůrazňuje dokumentárnost každého z faktů uvedených v básnickém díle nebo věcnost každého z předmětů zobrazených v díle malířském, aby tím silněji působily na diváka jako nespojitě. Spojení faktů a věcí navzájem odloučených ve významovou jednotu ponechává se diváku nebo čtenáři jako úkol“ (ibid.).

Kladení různorodých věcí (předmětů) vedle sebe, rozvíjení různých témat, stojí tu vedle sebe jako jedna metoda, stejný postup. Subjekt (vnímatel) má za úkol rozluštit smysl představované nespojitosti a pochopit její smysl.

„Básnické hádanky nejsou kladeny proto, aby byly uhodnuty, ale aby básnicky působily právě svou záhadností; asociální proces, jež báseň-hádanka navodí v mysli čtenářově, může u čtenáře vést k jiným výsledkům, než jaké zjevně předpokládal básník, a výsledky tyto mohou také být u různých vykladačů různé“ (Mukařovský, s. 394).

2.2.1 Nespojitosť jako charakteristika moderního umění (surrealismu)

V předchozí části jsme narazili na Mukařovského antinonii uměleckého díla jako znaku autonomního a sdělovacího. V souvislosti s tímto napětím jsme ukázali na oscilaci předmětnosti – nepředmětnosti v moderním umění. Podle Mukařovského tematické umělecké dílo ačkoliv komunikuje svůj obsah, stále zůstává autonomním znakem (ibid.).

V tematických uměleckých dílech je vždy obsaženo sdělení alespoň jako složka výstavby díla (ibid., s. 362)⁴¹. Tematické umění, jímž je i předmětné malířství, neustále osciluje mezi fiktivností a pravdivostí, moderní umění pak podle Mukařovského tuto oscilaci ještě více zvýznamňuje určitými postupy. Umělci k této oscilaci mohou dospět kontrastní metodou tak, že není možné (či snadné) rozhodnout, do kterého plánu (fikce nebo pravda) dílčí téma (složka) spadá.

„Přechodů z plánu fikce do plánu reálního užíval v básnictví ostatně již symbolismus, jehož zacházení s významem je takové, že rozvinutý básnický obraz se obratem ruky mění v pojmenování přímé a naopak“ (Mukařovský, 1971b, s. 363).

O této metodě se zde zmiňuji proto, že skrze ni Mukařovský charakterizoval Nezvalovu surrealistickou tvorbu⁴² (Mukařovský, 1971c). I v Nezvalově Absolutním hrobaři jsou pojmenování přímá⁴³ a nepřímá v náležitém napětí. Mukařovský tuto antinonii na základě Nezvalovy surrealistické tvorby dále modifikuje (viz níže).

Tematická nespojitosť, neboli „nepřehlednost významové souvislosti“ (ibid., s. 383), charakterizuje podle Mukařovského i Nezvalovu sbírku Absolutní hrobař. Patrná je podle něj ve sbírce především tematická nesouvislost jednotlivých úseků. Jednotlivé části se vzdalují skutečnosti, kterou popisují a tvoří samostatná témata, která se od popisované skutečnosti vzdalují. Mukařovský to ukazuje na verších „popisujících“ hrobařovu obuv:

41 Jako příklad uvádí Mukařovský román a realistické malířství, které si podle něj kladou za úkol vyvolat zdání „pravdivosti“.

42 Dochází zde ale k určitému interpretačnímu posunu, jak se ukáže níže.

43 Přímé pojmenování je navíc zredukováno na „věcné pojmenování“, které je nezávislé na kontextu.

„Ty zborčené pantofle mají tvar
Dvou skrčených milenců
Ve chvíli kdy se k sobě doplazili
Dvěma podzemními otvory dobře zmrzlého terénu
Ježž se snaží udržet ve výši
Křečovitě napnutými svaly dosud nezborčené páteře
Anebo také tvar dvou pastí
Nalíčených na myši
V koutě zvlášt' vyschlé hrobky
Ne-li
Tvar dvou zemitých slovesnou
Páchnoucích
Jako rukavice po exhumaci“ (Mukařovský, 1971c, s. 383-384).

2.2.2 Zpředmětnění znaku – tíhnutí k předmětnosti

Mukařovský říká, že přirovnání v Nezvalově sbírce (Mukařovský, 1971c) žije vlastním životem, totiž bez přímého vztahu k věci, kterou tato skutečnost popisuje. Představy (asociace) jsou kladeny vedle sebe. Navozují sice atmosféru hřbitova, ale fungují samy za sebe – nezávisle na tématu. Čtenář netuší, která představa bude dále „aktualizována vztahem k významu nejbližší následujícímu“ (ibid.). Významové složky situace se osamostatňují i díky přenosu významu. Verše vzbuzují dojem „jako bychom místo slov a jejich významů měli před sebou samy jednotlivé věci jimi označené, nedotčené dosud významovou interpretací, takže si nejsme jisti jejich vzájemnými vztahy“ (ibid., 385). Básnické obrazy (či přímo „věci“) se v Nezvalově surrealistické tvorbě osamostatňují několika způsoby. Na tomto místě nás zajímají především ty, které se podílejí na tzv. zpředmětnění znaku.

Básnické obrazy (pojmenování) se díky své nezávislosti na kontextu často obracejí ke svému základnímu (věcnému) významu. Pojmenování v takovém případě přestává zastupovat věc, kterou původně zastupovalo⁴⁴. Díky oscilaci mezi „přeneseným“ a „základním“ významem je čtenář neustále na pochybách. Musí zvažovat, v jakém smyslu

44 Viz předchozí příklad s pantoflem.

je obrazu – věci (jejího pojmenování) užito (ibid.). Důležitá je pro nás na tomto místě především Mukařovského myšlenka, že se pojmenování (znak) vymyká (významovému) kontextu, začíná žít vlastním životem a ztrácí propojení se svým původním významem. Návrat k věcnému významu pro Mukařovského znamená vytváření dojmu, že věci „skutečně vidíme“, jinými slovy jako by sám znak zpředmětněl.

Srovnáme-li surrealistické „nahodilé setkání“, tak jak jej vysvětlil Mukařovský ve studii *Dialektické rozpory v moderním umění*⁴⁵ (Mukařovský, 1971b) s těmito obrazy. Věc se ukazuje následovně. V nahodilém setkání šlo podle Mukařovského o přeměnu předmětnosti v nepředmětnost danou tím, že věci (jejich obrazy) znamenaly „něco jiného“ – mířily ke smyslu celého vyobrazení. Předmětnost věci v neobvyklém kontextu vynikala, ale zároveň jako by vzhledem k celku svou předmětnost ztrácela (stávala se „fantómem“, jak uvidíme níže, a mířila ke „skrytému „tajuplnému“ smyslu“ celku).

V Nezvalových básnických obrazech také vyniká sama věcnost věci, jde o podobný typ zacházení s předmětem, který Mukařovský pojmenoval již v úvaze o antinomii mezi formou a obsahem, jak jsme již naznačili výše (Mukařovský, 1971b, s. 367). Pojmenování funguje formálně jako obraz (vykreslení hrobařovy pantofle), ale zároveň nabývá podobu „skutečných“ milenců atd. Milenci jsou z tohoto úhlu pohledu obsahem – náplní daného obrazu. Tím, že dochází k vyvstávání věcnosti znaku (pojmenování), dochází k vyjevení dvou na první pohled nesourodých skutečností. Mukařovský v této souvislosti mluví o novém tematickém uzlu (např. milenci), podobný princip funguje v rámci básnických tropů realizovaných jednoslovně (viz příklad s růží). Dochází zde k podobnému efektu, totiž k rozrušování kontextu básně tím, že slovo (pojmenování) nabývá svého věcného významu (a vzpírá se tím pádem kontextuální interpretaci).

„Výsledek tohoto postupu je významové osamostatnění jednotlivých složek situace; vzniká tak dojem, jako bychom místo slov a jejich významů měli před sebou samy jednotlivé věci jimi označené, nedotčené dosud významovou interpretací, takže si nejsme jisti jejich vzájemnými vztahy. Výsledný dojem je znepokojivě tajemná neurčitost“ (Mukařovský, 1971c, s. 385).

Ona „tajemná neurčitost“ vede též k tomu, že jsou předváděné děje-věci téměř mytologizovány (ibid. s. 387). Vyvstává nám před očima „tajemný obraz“, skrz který

⁴⁵ V souvislosti antinomií předmětnost – nepředmětnost Mukařovský zmiňoval „nemotivované setkání“předmětů.

původní význam „jen skrytě prosvítá“ (ibid.). Důraz je zde kladen na ustrojení znaku – jeho původní význam se rozpadá a věc jím označená spolu s ním. Rozkrytí původního významu se ponechává čtenáři jako úkol.

2.2.4 Zpředmětnění znaku a zeznakování skutečnosti

V první kapitole této práce jsem se zmiňovala o surrealistickém konceptu křečovitě krásy. Rosalind Kraussová naznačila, že křečovitosť spočívala v zakoušení skutečnosti jako znaku, jakožto zpodobnění⁴⁶. Pokud lze i surrealistická nahodilá setkání číst tímto způsobem, pak předměty, k jejichž „náhodnému“ spojení došlo, jako by zastupovaly skutečnost, již už nenáleží, stávají se zpodobněním této reality, znakem toho, čím už nejsou. V Bretonově pojetí pak předmět díky setkání s jiným (nepříbuzným) předmětem odhaluje své částečné „iracionální ustrojení“, vlastnosti, které bychom jinak neviděli. Nalezený předmět (objekt trouvé) byl znakem touhy, něčím co po sobě subjekt zanechal. Ve všech případech jde o to, že věc je znakem něčeho, čím byla, je nebo čím může být. Věc se z takového úhlu jevila jako výsledek dynamického procesu, v němž se střetává „vnitřní i vnější“ (Langerová, 2011), a bezprostředně se týkala subjektu.

Mukařovský přistupuje k Nezvalově tvorbě z jiného úhlu pohledu, říká, že v Nezvalově tvorbě dochází ke zpředmětnění znaku (k tíhnutí k předmětnosti). Znak, resp. jeho ustrojení je v Nezvalových básních kladen na roveň skutečnosti („splývá s ní“) a je s ním také tak nakládáno (Mukařovský, 1971c, s. 399). Mukařovský tímto náznakem poukazuje k realitě (ke společnosti), v níž se děje to samé – znaky jsou pojímány jako skutečnost sama⁴⁷.

Zpředmětněný znak (např. obraz věci, jež „žije vlastním životem“) v rámci básně narušuje kontext i spojitost situace. Označovaná věc sama je narušována právě tím, že znak, jímž

46 „Chceme-li zobecnit estetiku surrealismu, musíme si uvědomit, že v jejím jádře se nachází pojem křečovitě krásy, tedy přechod k zakoušení skutečnosti proměněné ve zpodobnění“ (Kraussová, 2004, s. 230).

47 „Vezměme již samu přehradu mezi skutečností a výmyslem, fikcí: vidíme dnes denně vymáhat některé ze závažných činitelů mezinárodní politiky, aby jejich slovním tvrzením byla přikládána větší míra reálnosti než očitému svědectví, fotografickým dokumentům atp. Tento postoj není jen nebezpečí pro mír, ale také symptom zvláštního přesunu noetického: znak – v daných případech jazykový projev – jehož úkol je skutečností toliko zastupovat, chce ji nahradit. Podobnými změnami a přesuny byly postiženy i některé základní pojmy sloužící organizaci našeho chápání skutečnosti, tak např. pojmy příčinnosti, prostoru a času, hmoty a energie“ (Mukařovský, 1971d, s. 434).

byla označena, se rozpadá na jednotlivé složky schopné fungovat samostatně. Takto konstruované věci (ale i děje) se podílejí na mýtotočném procesu, jejich význam je třeba znovu pochopit, rozklíčovat. Speciální zacházení s předmětem, nahodilost předmětných setkání, zaměření na ustrojení znaku (jeho věčnost), ale také pokřivení předmětnosti nabádají k dekonstrukci mýtu – k návratu k původnímu významu znaku (k původní označované věci).

„Tato hra se znakem má však svůj velmi vážný ekvivalent v životní praxi. Žijeme v době nesmírného zdůraznění znaku: organizace společenská, hospodářská, politická nabyly vývojem v posledních desetiletích takové složitosti, že nemohou být ovládnuty jinak než pomocí znaků zastupujících skutečnosti, mnohdy dokonce pomocí několikapatrové nadstavby znaků (znak znaku)“ (Mukařovský, 1971c, s. 399).

Oba přístupy (zpředmětnění znaku vs. zeznakování skutečnosti) se stýkají ve stejném bodě, v zaměření na objekt. Mukařovský skrz surrealistické dílo interpretuje skutečnost, subjekt je zde v roli řešitele (hádanky), čelí tajuplnému (záhadnému) dojmu, který nespojitost situace přináší (Mukařovský, 1971c, s. 385). K jistému interpretačnímu posunu dochází v Mukařovského proslovu k výstavě Štyrského a Toyen (Mukařovský, 1971d). Věc se zde ukazuje jako mnohoznačný „symbol“, který díky „změně role“ poukazuje ke svým skrytým vlastnostem, ke svému skrytému významu.

„Jakmile však věc i bytost pozбудou jednoznačného zařadění praktického, jakmile přestane být jasno, k čemu věc slouží a jak bude bytost na naše jednání reagovat, mění se i nejprostší věci a bytosti v záhady fantómy. Avšak zároveň stávají se pro nás skutečností v nejvlastnějším slova smyslu, mnohorozměrnou a mnohoznačnou, oživenou a mrtvě hmotnou zároveň. Nedíváme-li se na věc nebo na bytost ze zorného úhlu působnosti jediné, nýbrž ze stanoviska všech činností, jichž je bytost schopna a jichž věc může být nástrojem, objeví se nám obě v celém bohatství a v celé nepředvídanosti svých vlastností“ (Mukařovský, 1971d, s. 436).

Mukařovský tu rozvíjí svou původní myšlenku zobrazených věcí jako „metafor“ pro „nepředmětný smysl celku“ (Mukařovský, 1971b, s. 363). „Vylvlastnění“ věci z jejího obvyklého kontextu ukazuje podle Mukařovského předmět ve zcela jiných perspektivách.

Věc sama se stala mnohoznačným „symbolem“, který nepoukazuje sám k sobě (ke svým vlastnostem), ale především k tomu, co znamená (co zastupuje). Takto představené věci, jako by podle Mukařovského usilovaly o to, „stát se hmotnými“ („přepodstatnit se v samu

skutečnost“ (Mukařovský, 1971d, s. 437), v případě poezie „viděnými“. Jako by usilovaly o to stát se „věcí mezi věcmi“. Nad Štyrského tvorbou Mukařovský poznamenává:

„I když je předmět namalován, nerozsakuje se do plochy, je sám o sobě, v sobě soustředěn, jako kdyby byl hmotný. Obraz projevuje svrchované úsilí přepodstatnit se v samu skutečnost, kterou zobrazuje; zato zobrazená věc projevuje snahu stát se v básnickém smyslu obrazem věcí jiných, všech, jež nějak připomíná ať vlastnostmi, ať podobou, ať časovým nebo prostorovým sdružením“ (ibid.).

Věc, která je v centru pozornosti (k níž je „obrácen zřetel“), je zde už sama „symbolem“, zastupujícím znakem. V Nezvalově poezii zdůrazňoval Mukařovský především ustrojení znaku (jeho předmětnost) a rozpad jeho původního významu s poukazem k ekvivalentnímu jevu ve společnosti. Ustrojení znaku se skládalo z „věcných významů“ (z věcí, které „jako bychom viděli“). Takto zobrazené a seskupené předměty znamenaly též „něco jiného“, ale zároveň byly sebou samými („věcným významem“). Zpředmětnění znaků, tento zvláštní způsob nakládání s předmětem v Nezvalově Absolutním hrobaři, vedlo ke znejistění čtenáře, který jako kdyby musel neustále přehodnocovat význam básnických obrazů (představovaných věcí) a zároveň aktivně usilovat o dobytí významové syntézy. Nad Štyrského tvorbou Mukařovský dodává:

„Surrealismus jako malířský směr je velmi blízké básnictví. Je to přirozené, neboť surrealismus obrací zřetel, stejně v básnictví jako v malířství, nikoliv ke znaku, nýbrž k věci jím míněné; věc sama, ne znak, přejímá úkol symbolu zastupující věci jiné“ (Mukařovský, 1971d, s. 437).

Věc, ačkoliv sama znamená něco jiného, je pro Mukařovského „symbolem“, nikoliv znakem, protože znak v této souvislosti znamená „způsob ztvárnění znaku“. Jinými slovy věc nepoukazuje k tomu, jak vypadá či jak je ztvárněna, ale k tomu, co sama znamená.

Čeho se ale daná věc dovolává? Až v Mukařovského vzpomínce na Jindřicha Štyrského nacházíme zdůraznění relace mezi „člověkem a skutečností“⁴⁸:

„Štyrský však nemaluje ani jedinečný vjem, ani znak k němu příslušný; ať na jeho obraze najdeme pouhý obrys, ať předmět významově neurčitý, ať konečně věc pojmenovatelnou, vždy se dovolává nikoli skutečnosti určité, ale *poměru mezi člověkem a skutečností vůbec*. To však neznamená, že by skutečnost pro něho byla nerozlišenou, stínovou „věcí o sobě“. Je si vědom její hmotné existence

48 A také v Mukařovského studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (Mukařovský, 1971e).

a její nekonečně rozmanitosti; *pocituje obraz ne jako pouhý znak, ale jako symbol, mnohoznačný a tvrdošijně i s bolestným napětím vyhledávající mezi konkrétními realitami tu, které by se mohl přichytit*“ (Mukařovský, 1971f, s. 444 zvýraznila M. K.).

2.3 Dílo jako „věc“

Tíhnutí k předmětnosti surrealistického umění (ale i dalších moderních směrů) zřejmě inspirovalo Mukařovského k přehodnocení sémiologické teorie umění (Mukařovský, 1971a). Umělecké dílo jako autonomní znak, jenž poukazuje sám k sobě, získává v Mukařovského studii Záměrnost a nezáměrnost umění (Mukařovský, 1971f) další rozměr v podobě konceptu „nezáměrnosti“ v umění. Nezáměrnost se zde ukazuje jako dynamická složka uměleckého díla, která uměleckému dílu zaručuje bezprostřednost. Díky „nezáměrnosti“ je schopno umělecké dílo působit na vnímatele jako (neznaková) věc, jako předmět reálného světa. V této souvislosti se Mukařovský zmiňuje též příklad zakoušení věci (předmětu či zobrazeného předmětu) jako zpodobnění (jako znaku). Subjekt-vnímatel podle Mukařovského může zaujmout estetický postoj k části reality („k přírodnímu faktu“), přistoupí-li k ní jako ke znaku. Předmět se svým ustrojením k tomuto čtení vybízí, jeho znakovosti (záměrnosti) může být ale dopomáháno.

„Názorným dokladem toho jsou tzv. mandragory, útvary kořenů, při nichž bývalo navození tendence k významovému sjednocení napomáháno tak, že aspoň z části – byť malé – byly umělým zásahem „dotvářeny“: dosahovalo se tak zvláštních artefaktů, které, podržující nahodilost přírodní skutečnosti, a tedy převažující významovou nesjednocenost svého vzhledu, nutily přesto vnímatele, aby je pojímal jako zobrazení lidských postav, tedy jako znaky“ (Mukařovský, 1971f, s. 144).

Na své koncepci „nezáměrnosti“ Mukařovský ukazuje, jak moc je pro umělecké dílo důležitá jeho „věcnost“, resp. jeho schopnost být skutečným (neznakovým) předmětem reality. Protože především díky této vlastnosti se umělecké dílo člověka bezprostředně týká. Teprve ty složky uměleckého díla, díky kterým se umělecké dílo stává zároveň „přírodním faktem“, jej činí autentickým. A je to právě „nezáměrnost“ skrze niž dílo vyjevuje svou věcnost.

„Umělecké dílo si však vynucuje pozornost právě tím, že je zároveň věcí i znakem. Vnitřní sjednocenost daná záměrností navozuje určitý vztah k předmětu a tvoří pevnou osu, okolo které se mohou nakupit asociované představy a city. Z druhé strany pak jakožto věc významově neusměrněná (kterou je dílo vlivem své nezáměrnosti) nabývá schopnosti upoutat k sobě představy i city nejrozmanitější, které nemusí mít nic společného s jeho vlastní významovou náplní“ (ibid., s. 130).

3. Broukova estetika ve světle surrealismu

Ve svých teoretizujících textech představuje Bohuslav Brouk postupně koncepci umělecké tvorby inspirovanou psychoanalýzou a surrealismem. V textech často hovoří o tvorbě básnické či slovesné, ale jeho koncepty se dají vztáhnout k jakékoliv umělecké činnosti. Viděli jsme, že v Bretonových úvahách o surrealistickém objektu „prostupovala“ poezie všechna umění. S tímto pojetím se Brouk ztotožňuje a o poetickém principu surrealismu hovoří na mnoha místech explicitně⁴⁹. Brouka jako teoretika (surrealismu) zajímá především tvůrčí činnost jako taková, ze své pozice propagátora psychoanalýzy se soustřeďuje na psychologii umělce.

K analýze tvůrčí činnosti přistupuje Brouk obvykle vždy z jiných důvodů: jednou mu slouží umělecké principy k analýze kýče (Brouk, 1931c), jindy k obhajobě individualismu (Brouk, 1931b) nebo k obhajobě moderního umění – surrealismu (Brouk, 2004a). Brouk o umění přemýšlí v polaritách. Za klíčové se dají pokládat tyto: vědomí – nevědomí, pravé umění – kýč, intuice – rozum, šílenství – genialita, extraverte – introverte. Centrálním pojmem jeho myšlení je libido.

V následující charakteristice vycházím především z Broukových článků publikovaných v prvním i druhém čísle *Zvěrokruhu*⁵⁰, *Surrealismu*⁵¹ a v *Erotické revue*⁵². Mluví-li Brouk o „moderním umění“, obvykle tento pojem vztáhne právě surrealismu⁵³. Přesto jeho texty mají zobecňující charakter.

Brouk si na mnoha místech protiřečí⁵⁴. Nedá se tedy říci, že by vytvořil svébytný filosofický (estetický) systém. Přesto se však dá jeho myšlení nad uměním alespoň

49 Např. při kritice Teigova poetismu. Teige podle něj založil svou teorii chybně – pouze na umění vizuálním. „Moderní estetik“ podle Brouka založí teorii umění na psychologii umělce a tím spíše tedy na „slovesném umění“ jako výchozím žánru: „... slovesné umění si z důvodů psychologických zaslouží být a priori vzorem druhým“ (Brouk, 1931b, s. 146). Ale také v nekrologu Štyrského.

50 *Asociace a barva* (Brouk, 2004a), *Ideál* (Brouk, 2004b), *Primární a sekundární ilusionismus* (Brouk, 2004c), *Poznámka k Nezvalově knize Chtěla okrást lorda Blamingtona* (Brouk, 2004c), *Dialektický materialismus a psychoanalýza* (Brouk, 2004d).

51 *Dialektický materialismus a psychoanalýza* (Brouk, 2004d).

52 *Onanie jakožto světový názor* (Brouk, 2013a), *Doslov: Emilie přichází ke mně ve snu* (Brouk, 2004b), *Chvála cudného rozumu* (2011).

53 Toto tvrzení samozřejmě neplatí docela. Surrealismus je pro Brouka jediným představitelem moderního umění, které se dá srovnávat s tzv. „pravým uměním“: „Může-li být v některém ismu spatřováno něco hodnotnějšího a příbuzného kvalitativně pravému umění, je to dnes jediný surrealismus“ (Brouk, 1931b). Ale v recenzi Nezvalovy knihy (Brouk, 2004c) mluví též o kubismu.

54 Nebo spíše není až tak konzistentní v užívání terminologie.

částečně rámcově postihnout. Konceptualizací Broukova myšlení by však nemělo dojít k eliminaci autorovy osobnosti – zřetelného subverzivního postoje, který manifestuje téměř každým svým textem. Jeho kritika je namířena proti všem modlám, tradicionalismu a moralismu (Papoušek, 2008). Broukův kritický postoj snad vyplyne ze závěrečných úvah o onanistické filosofii a obhajobě pornografických uměleckých děl. Jeho kritický postoj je též patrný z konceptů extroverze - introverze.

V této kapitole tedy naznačím Broukův přístup k umění, bude mě zajímat především jeho obhajoba surrealismu, která se odehrává hned v několika rovinách, ale také Broukovo pojetí principů umělecké (surrealistické tvorby), též jeho reflexe surrealistické předmětnosti.

3.1 Východiska Broukovy estetiky

V článcích Věčné neměnné umění (Brouk, 2011) a Nové these umění (Brouk, 1931b) představil Brouk svá teoretická východiska. Ostře se postavil proti formalismu, ale také proti Teigeho poetismu. Oba směry přistupují podle Brouka k uměleckému dílu jako k artefaktu, jako k hotové věci. Při interpretaci díla vycházejí pouze z díla samého, jako by předpokládali, že „pocit libosti je kvalitou objektu namísto fenoménem psychofyzického subjektu“ (Brouk, 2011). Formalismus podle Brouka vyšel z představy, že podstata umění je uchopitelná skrze jeho formální (tedy racionální) rozbor. Broukův přístup je jiný: k uměleckému dílu přistupuje z psychologického hlediska. Podstatu umění podle něj člověk poznává pouze pocitově – intuitivně (Brouk, 2011). Zde je nutno podotknout, že Brouk nahlížel na umělecká díla spíše z hlediska autorské psychologie a k jejich interpretaci využíval psychoanalytickou metodu. Podle Brouka je to právě psychologický význam, který spojuje umění napříč epochami (Brouk, 2011).

„Materiál (slovo, zvuk, barva) jako realita stává se umění lhostejným. Emotivnost závisí teprve od psychického smyslu reality. Úkolem umělce je proto dát básnickou syntaxí věci příslušný umělecký obsah. [...] Barva sama nás neokouzlí. Vyjádří-li jí však umělec svůj psychický zážitek, není sporu o působivosti, neboť tolik emoce rodí přímo emoci“ (Brouk, 2011).

V tomto ohledu stojí Brouk zásadně i proti Mukařovskému, který psychologizující přístup k umění odmítal (Mukařovský, 1971a). Byl to Brouk, kdo v českém kontextu otevřel umělecká díla psychoanalytickému přístupu (Langerová, 2007, s. 852). Teigeho poetismus Brouk odmítá proto, že Teige založil svou teorii na tom, že „emotivnost umění“ vychází „ze smyslových reakcí“ (Brouk, 1931b, s. 145). Podle Brouka však emoce, které umění vzbuzují, nejsou reakcemi smyslovými, ale psychologickými (Brouk, 2011). Pomineme-li, že zde Brouk nakládá s programovým prohlášením jako s obecnou estetikou, Broukův spor s Teigeho poetismem spočívá i v tom, že Teige ve svém uvažování vyšel z výtvarných uměleckých děl.

Podle Brouka je to především vizuální vjem, který zakládá smyslové reakce, a Teigeho teorii nelze napasovat na slovesné umění (Brouk, 1931b, s. 145). Brouk, kterého však zajímá „psychické jádro“ umění, vychází z umění slovesného. Právě v něm lze podle

Brouka najít pravou (psychologickou) podstatu umění (ibid., s. 146). Není náhoda, že je to právě surrealismus, který se podle Brouka chopil hledání podstaty poezie (tedy i umění).

„Psychické jádro poezie pochopili dávno surrealisté. Vyšli je proto hledat. Automatickým psáním a kreslením chtějí proběhnouti celou psychou, takže její konec přece jen musí jednou nalézt“ (ibid.).

Podstata umění podle Brouka tedy nespočívá ve způsobu zpracování materiálu ani ve vzájemném poměru jednotlivých složek, ale v „perspektivě, v poměru subjektu tvořícího i vnímajícího k uměleckému dílu jako celku“ (Brouk, 2011). U Brouka je to právě tato perspektiva, která vřazuje umělecké dílo do kontextu světa a dává mu tak časoprostorový rozměr, protože jen „v určitém čase a prostoru nabývá pro nás vše zvláštního smyslu, jiného než v okamžiku předcházejícím a budoucím“ (ibid.). Broukův pohled na umění je antropologický: „Důvod umění tkví v člověčenství“ (Brouk, 2011) i psychoanalytický.

3.1.1 Principy (surrealistické) tvorby

V článku Asociace a barva (Brouk, 2004a) popisuje Brouk princip básnické tvorby, jejíž rozklíčování mu slouží především k obhajobě „moderního umění“ (surrealismu), které je obviňováno z plytkosti a nesrozumitelnosti představ (ibid., s. 21). Pro zdánlivě nelogické představy nalézají vysvětlení ve svém psychoanalytickém výkladu. Již na tomto místě vyvstává otázka, jakou roli má v jeho myšlení imaginace. Intuitivní imaginace je podle něj základem kultury (Brouk, 1931a, s. 4). Básník-umělec (ale i vědec) se jí zcela oddává – vše jí přizpůsobuje. Intuicí je pak tento sled představ verifikován. Intuice sama vyvěrá podle něj z poměru mezi vědomými a nevědomými obsahy v mysli subjektu (ibid.).

Brouk ji staví do opozice proti rozumu, který je dán podle něj každému (Brouk, 1931a, s. 4). Intuicí vědec i básník verifikují-krotí svou imaginaci (ibid., s. 4). Zdá se, že Brouk se ztotožňuje s Bergsonovým pojetím:

„Bergsonovská intuice je vskutku vyšším poznáním, ovšem opět intelektuálním, lišícím se toliko svou introverzí od logizujícího extrovertního racionalismu, jenž se obává rychlých skoků a závěrů v myšlení génů“ (Brouk, 2013a, s. 20).

Při konkrétním uměleckém aktu se pak básník nezdržuje s logikou svých představ, a „reprodukuje věrně své představy nestaraje se příliš o jejich smysl a souvislost, neboť oprávnění asociací poskytuje mu jejich vnitřní hodnota“ (Brouk, 2004a, s. 4). Je to právě podvědomí, jež určuje logiku těchto představ. Brouk se ve svém článku Asociace a barva (Brouk, 2004a) rozhodl rozklíčovat zdroj básnické imaginace následovně.

3.1.1.1 Zdroj básnických obrazů a asociací

Zdrojem básnických obrazů jsou podle Brouka především vzpomínky z dětství, které básníkovi poskytuje i jistý azyl, ke kterému se může v dospělosti opět vrátet. V něm se také tvoří „počítkové zákony“, které platí pro celý život. „Věci se dělí na libé, nelibé a lhostejné“ (Brouk, 2004a). Ke každému počítku je pak přiřazen určitý pocit. Tyto zákony se podle Brouka nemění.

„Představa vousů je nerozlučně spjata s podobou strýčka. Blátivý den upomíná básníka na matčin pohřeb a deprimuje ho, i kdyby se později událo v obdobném dni něco radostného. [...] Špinavá okna, která ho rozesmutní, se podobají těm, která viděl u tety ve městě, když tam byl přivezen jako sirotek mezi cizí lid“ (ibid., s. 21).

Všechny tyto představy mají pro autora (básníka) smysl, stejně tak jako další počítky (barvy, zvuky, vůně). Asociace se podle Brouka vzájemně propojují podle určité logiky.

„Dítěti, které bylo přistiženo, jak hledá v koši na prádlo tajemství rodičů a jež bylo za to potrestáno, bude špinavé prádlo krajně nepříjemné a bylo-li potřísněno krví, může determinovat jeho aversi k červené barvě“ (ibid.).

Tyto vazby pak mají vliv na básníkovu obrazotvornost a logiku asociací v umělecké tvorbě. Brouk ve svém článku předkládá jakýsi klíč ke čtení představ v moderním umění (v surrealismu). Na tomto místě uvádí: „Básnická mluva je tedy opět včleněna do logické zákonitosti intelektu“ (ibid., s. 22).

V básnických představách, doložil Brouk, panuje jen „zdánlivá významová libovolnost“, neexistuje však podle něj klíč ke stanovení objektivních zákonů o sdružování konkrétních vjemů (ibid.). To znamená, že přiřazení vjemu k určité asociaci je individuální (červená barva nevyjadřuje vždycky krev).

Viděli jsme tedy, jakým způsobem Brouk přistupuje k interpretaci „moderních děl“. A skutečně, když pak píše svou Poznámku k Nezvalově knize Chtěla okrást lorda Blamingtona (Brouk, 2004d), interpretuje jeho tvorbu takto:

„Nezval je básníkem infantilismu. Jeho představivost je konkretisována prostředím jeho dětství. Útlý věk daroval mu výrazy pro krásu [...]. Každé místo, čas, [...] ba každý předmět má význam svého originálu z dětství. Reálně je tu iluminováno infatilní chromatikou. Touto kolorací nejde o nějaké formální vyjadřování, nýbrž o psychismus v dětství determinovaný“ (ibid., s. 96).

3.1.1.2 Šílenství jako zdroj nové obraznosti

Brouk ve svých textech v souvislosti s moderní (surrealistickou tvorbou) často tematizoval šílenství a genialitu. Na tomto místě můžeme vzpomenout na slova Salvadora Dalího:

„V mé metodě je méně šílenství, než je v mém šílenství metody, a proto jsem přestal tvrdit, že jediný rozdíl mezi bláznem a mnou je ten, že nejsem blázen“ (Dalí, 1994, s. 37).

Podle Brouka je šílenec ten, kdo ztratí kontakt s realitou. Naproti tomu umělec-básník ani v krajních případech nepropadne „iluzionismu šílenství“ a neuzavírá si cestu k realitě zpět. Šílenecova mysl naopak zůstává uvězněna ve světě iluzí (Brouk, 2004b, s. 31).

Umělcova představivost má podle Brouka stejný základ jako šílenecova, umělec je ale lákán na rozdíl od šílenecova zpět k realitě samé (ibid., s. 31). Spolu s „moderním“ výtvarnictvím (a jeho obrazností) je tematizováno právě šílenství (resp. psychotická obraznost). Na obhajobu moderního umění Brouk říká:

„Umění moderních výtvarníků neliší se od výtvorů choromyslných rázem, ale estetickou hodnotou. Sami moderní umělci však nemohou a nechtějí popřít vliv produktů šílenců na vlastní práci, jež podobně vykonávaly a vykonávají dětské primitivní výtvary“ (Brouk, 1933, s. 71).

Broukova obhajoba zachází ještě dále: umění se díky vynálezu fotografie zbavilo povinnosti zobrazovat skutečnost věrně (ibid., s. 72). Podobný výklad zazněl i v Bretonově přednášce Surrealistická situace objektu (Breton, 1937a). Umělec se podle Brouka propracoval k „subjektivnímu, estetickému“ pojmání reality⁵⁵ a realita mu slouží jako „hračka“ dítěti (Brouk, 1993, s. 72).

„Šílenec a moderní umělci vstoupili tedy do stejného stavu psychického, kterému rozpínavý racionalismus uzavíral dlouho brány. Svět, v němž se nalézají, spektrum, s něhož shlížejí, není jinak patologickým. Kdybychom dítěti nevtloukali neustále svou „moudrost“, nevyšlo by z něj a neprojevovalo by se výtvarně dříve nebo později realistickou zobrazovací funkcí“ (Brouk, 1933, s. 72).

Ve vzpomínce na Jindřicha Štyrského (Brouk, 1942) hájí Brouk moderní obraznost navíc (respektive obraznost v dílech Jindřicha Štyrského) poetickým principem, jenž prostoupil Štyrského tvorbu.

⁵⁵ V předchozích článcích Brouk psal spíše o jakémsi „emotivním“ vnímání reality. V tomto článku též říká, že estetická hodnota umění spočívá ve formě, což je trochu zavádějící vzhledem k předchozímu vymezení vůči formalismu.

3.1.2 Typologie umělců a uměleckých děl

Podle Brouka odlišuje básníka od „nebásníka“ intenzita jeho „introvertního života“ – vnitřního života (Brouk, 2004c, s. 78). Ale i mezi umělci samotnými jsou rozdíly:

„Méně introvertní básník bude inklinovati k sentimentalitě extravertního, lidového umění. Introvertnější podřídí svůj život a dílo sensibilitě a subjektivnímu ideálu“ (ibid.).

„Čistý introvert“ podle Brouka neztvárňuje – „neilusionuje objekty, nýbrž duševní stav – ideál⁵⁶ (ibid.). S polaritou introvert – extrovert pracuje Brouk i v případě uměleckých děl. Některá z nich jsou extrovertnějšího typu (lidové umění, realismus) jiná introvertnějšího (poezie). Toto dělení je pro Brouka důležité i v jeho definici (popisu) kýče. Kýč je určen extrovertním typům lidí, kteří nemají k ostatním typům umění „přístup“. Brouk z těchto důvodů považuje kýč za sociálně nutný fakt (Brouk, 1931c).

3.1.3 Ideál a pravé umění

Ačkoliv podle Brouka moderní umělec – surrealista – přešel „k přirozenému, čirému pocitovému hodnocení a vnímání skutečna“ (Brouk, 2013c, s. 34), je jinými slovy v jistém smyslu vrácen realitě. V Broukově myšlení figuruje myšlenka ideálu. Jde o představu jakéhosi „ideálna“ – psychického stavu, do kterého básník, umělec, utíká před realitou. Spolu s tím hovoří Brouk i o „pravém umění“ nebo „čistém umění“. Pravé umění v Broukových očích nedbá reality ani sociálních zájmů – směřuje pouze k ideálu⁵⁷.

„Člověk stává se básníkem, kupcem, soudcem, ministrem a ve všech stavech očekává uskutečnění ideálu, a proto jim všem bude stejně osudné sesutí životního plánu“ (Brouk, 2004b, s. 31).

Neustálé hledání ideálu je dáno člověku „biologicky“ a plyne z jeho „neuspokojitelnosti“ (ibid.). Broukův psychoanalytický výklad zní takto: „Hmota, ze které se rodí člověk, byla rozrušena životním elánem, libidem, jemuž zabraňuje příroda, aby se vybil“ (ibid., s. 31). Je to právě libido, které žene člověka vpřed (ke hledání nenalezitelného ideálu) a které vede umělce k tvorbě (ibid.). Z těchto důvodů má umělecká nebo vědecká činnost vždy charakter subjektivní.

⁵⁶ O ideálu bude pojednáno níže.

⁵⁷ Srov. Brouk, 1931a, 1931b, 1931c.

„Žádný učenec nestvořil nové theorie za vyšším účelem, než aby překonal a pokořil svého učitele“ (Brouk, 1931a).

V Broukově uvažování usiluje umělec zároveň o překlenutí rozdílu mezi „ideálem“ a „reálnem“ (Brouk, 2004b, s. 32), což je také podstatou a úkolem tzv. čistého – pravého umění.

„Umění je tendenční zpracování, individuální lidská psychická nadstavba skutečna, pokud ovšem nevede k absurdním oblastem. Je spektrem, které odívá reálno do rajského roucha. Teprve v poesii zdá se nám být život krásný, neboť přestože používá reálných pojmů a přirozených fakt, dává těmto iracionální význam“ (Brouk, 2011a).

Důrazem na subjektivitu tvorby Brouk zároveň hájí nezávislost tvorby na sociálním kontextu.⁵⁸

3.1.4 Pudový vztah k realitě

V článku Dialektický materialismus a psychoanalýza (Brouk, 2004e) shrnuje Brouk princip psychoanalýzy takto:

„Podstatou psychoanalýzy je empiricky podložený předpoklad, že veškeré naše jednání a psychické jevy mají mimo svůj racionální význam smysl pudový, libidosní, jež si ovšem lidé neuvědomují a jež vůbec neradi připouštějí“ (ibid., s. 7).

Psychoanalýza tedy ukázala, že lidské jednání má vždy sexuální (libidózní) charakter. Takové pojetí lidské aktivity podle Brouka nepohoršilo moralisty jen z tzv. morálních důvodů, ale také proto, že odhalilo, jak hluboce je člověk se svým (sexuálním) životem nespokojen (Brouk, 2009, s. 10). Brouk se s psychoanalytickým přístupem ztotožňuje. Když hovoří o lásce nebo umělecké tvorbě (jak již bylo uvedeno výše v kapitole o ideálu), obvykle vzhledem k její libidózní podstatě. Láska jako „nezužitkovaná lidská energie“⁵⁹ je základním motorem lidského jednání (Brouk, 2004b, s. 30). Lásce – v tomto širším pojetí –

⁵⁸ „Umění je protestem proti jakémukoliv řádu, nespravedlivému jak spravedlivému, neboť je zaujato pouze na zájmu individua, nikoliv společnosti“ (Brouk, 1931b).

⁵⁹ Láska je v tomto případě odromantizována.

je podřízen celý lidský život. Libido (v podobě lásky) tedy více než kterékoliv jiné vztahy určuje život lidí i celé společnosti (ibid.).

V souvislosti s tzv. pudovým vztahem ke skutečnosti třeba zmínit Broukův článek Onanie jakožto světový názor (Brouk, 2013a), ve kterém Brouk přímo manifestně propaguje „rozkošnický“ vztah k životu. S vtípem sobě vlastním se zde proměnil z propagátora psychoanalýzy v básníka-vizionáře; jeho proklamacím totiž nelze upřít poetickou myšlenku⁶⁰.

60 O onanistově vztahu ke světu pojednám níže.

3.2. Broukova reflexe subjekt-objektových vztahů

Bohuslav Brouk ve svých textech o surrealismu (moderním umění) explicitně registruje jeden z hlavních tvůrčích principů surrealistické tvorby – totiž „změnu role“ objektu, jak o ní hovoří André Breton v *Krizi objektu* (Breton, 2015). Otázkou ale je, jak dalece rozumí surrealistickému světonázoru (resp. provázanosti subjektu a objektu v surrealismu). Přiblížení dvou různých obrazů (světů, či kontextů) znamenalo odhalení jeho částečného „iracionálního ustrojení“, revoluci objektu (ale též revoluci myšlení). Objekt se změnou kontextu vzepřel „selskému rozumu“ a začal vzbuzovat nové asociace (ibid.).

Brouk registruje tento princip v první řadě jako „objektivní“ tvůrčí metodu. Umělec (surrealista) podle Brouka: „... zbavuje sensibilitou realitu t. zv. všednosti a začaruje ji krásou svého pohledu“ (Brouk, 2004c). Neobvyklé kontexty jsou podle Brouka zdrojem radosti ze skutečnosti samé:

„Plakát, pes na šňůře a kuřátko mohou mu býti zdrojem radosti a poesie, aniž potřebuji zápasiti se symboly nebo mluvit krasořečnický“ (ibid., s. 78).

Umělec se podle Brouka těší ze skutečnosti jako takové, vidí ji svými očima (Brouk, 2004d). Brouk v této metodě vidí „nový typ senzibility“, která je charakteristická právě pro „moderní umění“ (Brouk, 2004c). Tato metoda záleží podle Brouka především v tom, že je věc vyřazena z řádu logiky (ibid.).

Surrealismus podle Brouka objevil pro umění „emotivnost“ objektů, která je zcela samozřejmá pro psychoanalýzu (Brouk, 2004e). Klade důraz na toto „emocionální pojetí“ reality, které je podle něj maximalizováno právě v surrealismu:

„Právě jako surrealismus mluví o nevylučnosti emocionálního pojetí reality mimo její racionální poznávání, tak psychoanalytické předpokládají, že pudový smysl našeho chování se nedá vyloučit u žádného racionálního vjemu a projevu“ (Brouk, 2004d).

V Broukově termínu „emocionální pojetí“ se skrývá jakési pochopení pro nový typ relace subjektu a skutečnosti. Dá se ale říci, že Brouk klade důraz na to, jakým způsobem je tato skutečnost přetvářena⁶¹. Moderní umění podle Brouka totiž:

„Mění [...] smysl reality, tj. evokuje k ní nereálné asociace. Zbavuje realitu psychologicky (ne pojmově) jejích skutečných zákonů a sociální funkce“ (Brouk, 1931).

Způsobům „přeměny“ skutečnosti dává Brouk pokaždé jiná jména. Moderní umělec podle něj má nalézt „exotičnost ve všednosti“ nebo „emotivní perspektivy všedního života“ (Brouk, 2013b, s. 32).

„Přesto je ovšem poezie uměním nalézt exotičnost ve všednosti, pročež ale není nutno zavrhnouti všední inventář, nýbrž všední situace. Toho lze dosáhnout subjektivním hodnocením věcí a dějů, vymaněním z jejich běsné posloupnosti“ (Brouk, 2003a, s. 32).

Hlubší pochopení surrealismu plyne u Brouka především z jeho psychoanalytického přístupu. Říká-li André Breton ve své přednášce, že surrealismus se podílí na znovunalezení pudového přístupu k životu, na odhalování složek nevědomí (Breton, 1937a, s. 95). Brouk tento přístup přímo manifestuje ve své onanistické filosofii i v obhajobě pornografie.

3.2.1 Brouk surrealista a jeho onanistická filosofie

Brouk ve svém textu Onanie jakožto světový názor (Brouk, 2013a), který psal pro Erotickou revue, ukazuje „onanistu“ jako fetišistu, jenž si skrze vlastní fantazii přivlastňuje celý svět. Onanista je ten, kdo dal přednost vlastní fantazii před „objektovým ukájením“ tělesné touhy (ibid.). „Objektové ukájení“ vyžaduje k dosažení koitu logicky objekt. Onanista je ale v Broukově pojetí ten, kdo si vystačí s vlastní fantazií; „onanie“ pak vypadá následovně:

„Onanie však není soustředěna toliko na činnost genitálií. Představy, které přivozují fyzickou iritaci, jsou i abstraktní povahy, neomezují se pouze na oblast sexuální, takže duševnímu životu

61 Novou vazbu člověka ke skutečnosti lépe reflektuje například textu Onanie jakožto světový názor (Brouk, 2013a).

vůbec, ať již probíhá v obrazech nebo v pojmech, přísluší vlastně určitá libidózní činnost (Brouk, 2013, s. 16).

Realita z tohoto úhlu pohledu nabývá pro člověka „básnického smyslu“ (Brouk, 2013, s. 17). Onanista soustředí životní energii – libido výhradně sám v sebe a ve své myšlení. Onanistova představivost se zaměřuje především na neživé objekty a činnosti s nimi spojené⁶². Sexuální objekty onanista naopak nahlíží nesexuálně jako každé jiné – sexualita totiž ve svém původním významu pozbyla smyslu, protože prostoupila celý svět (ibid. s. 18). Onanistův svět je tedy celý zahalen libidózní energií:

„Psychický sexuální život nabývá tak perverzní formy, *přenášeje libidózní vztah na celý svět se stejnou intenzitou (zvýraznila M. K.)*, pročť i původní objekty plně neztrácejí svou hodnotu, nýbrž zachovavše si určité kvantum emotivnosti, stávají se rovnocennými s ostatními předměty“ (ibid.).

Objekt, jenž existuje výhradně jako představa v mysli onanisty, je zde součástí subjektu. „V psychických reflexích dostává se objektu životního oprávnění, ježto tu je skutečně součástí našeho já“ (ibid., s. 19).

Viděli jsme, že v bretonovském pojetí byl sám objekt realizací (nevědomé) touhy – jejím zpředmětněním. Byl stopou, kterou po sobě subjekt zanechává. Broukův onanista si přivlastňuje objekty prostřednictvím svých vlastních reflexí.

⁶² Zde se Brouk nechává unášet svou surrealistickou-perverzní fantazií, jde o představy „světa anorganického: v kuse žhnoucího železa či v iluzionaci různých činností jako je kupř. bičování koní, dotýkání se krásných tkaniv atd. Svět organický, jenž je pak ponejvíce zastupován v této funkci větví vegetativní, přichází v uplatnění i živočichové, avšak jak nutno znovu podotknouti, jsou tito pojmání bezpohlavně, a nedovede-li naše paměť zapřít skutečnost, neberou jejich genitálie alespoň na sebe svou přirozenou funkci“ (Brouk, 2013a, s.12).

3.2.2. Štyrský v pohledu Brouka

V doslovu ke Štyrského knize Emilie přichází ke mně ve snu (Štyrský, 2011) podal Brouk obhajobu pornografie i pornografické umělecké tvorby. Namířil ji proti všem, kteří odmítají svou vlastní tělesnost (jinými slovy vlastní konečnost). Pornografie je podle Brouka jedním z médií, které tělesnou podstatu lidství člověku připomínají.

Z této téměř standardní broukovské provokace namířené proti moralistům mimo jiné opět vyvěrá podstata Broukovy „onanistické filosofie“. Onen všemocný „rozkošnický“ princip získává navíc v uměleckém (pornografickém) díle speciální „bojovný ráz“. (Brouk, 2013b, s. 26).

„V pornofilním díle umělecky zpracovaném je odpoutáno pohlaví od své skutečné biologické funkce a je pojmáno svrchovaně rozkošnický bez svých rozplozovacích následků, takže jím není atakována živočišnost povýšenců, ale relativní méněcennost jejich živočišnosti“ (Brouk, 2013b, s. 26).

Viděli jsme, že v onanistické filosofii byly sexuální objekty zbaveny své „sexuálnosti“ (nikoliv „emotivnosti“) postojem, který k nim onanista zaujímal. Libidózní energii onanista rozprostíral na celou oblast bytí. V případě umělecky ztvárněné pornografie jako by byl tento postoj materializován – zhmotněn v umělecké dílo.

„Sadistický charakter“⁶³ pornografického námětu uměleckého díla se částečně rozplývá v umělcově „rozkošnickém-onanistickém“ způsobu ztvárnění obscénních složek díla. Energie, která dříve mohla sloužit požívačným zájmům (být vzrušivá) a která zároveň atakovala „živočišnost“⁶⁴ povýšenců, nyní atakuje také „méněcennost jejich živočišnosti“ (ibid., s. 27). Jinými slovy „sexuální nedostatečnost“ těch, které pornografický materiál pohoršuje.

„Umělec nedráždí puritány pro jejich pomíjejícnost, smrtelnost, již propadá i on sám, nýbrž pro jejich impotenci, sexuální méněcennost, již si přivodili v nerozumné touze po nadčlověčenství, nechavše zdegenerovati svůj sexus“ (Brouk, 2013a, s. 27).

⁶³ Sadistický charakter má podle Brouka každá pornografie, tedy i pornografické umělecké dílo. Pornografický kýč viz níže.

⁶⁴ Zde je výrazu živočišnost užito ve významu smrtelnosti – konečnosti.

Puritán-pokrytec si ve styku s uměleckým dílem (jež obsahuje pornografické náměty) uvědomuje, jak málo je spokojen se svým (sexuálním) životem.

3.2.1.1 (Pornografický) kýč vs. umělecké dílo

Je třeba upřesnit, co podle Brouka odlišuje uměleckou pornografii od pornografického kýče. Bylo již řečeno, že onen „sadistický charakter“ pornografických složek díla je v uměleckém díle jednak zmírněn, ale na druhou stranu jako by nebyl potlačen docela. Tím, že nebyl zcela potlačen, získal schopnost atakovat již zmiňovanou „méněcennost“.

V pornografickém kýči je „sadistický charakter“ potlačen úplně. Kýč tak pozbývá schopnost atakovat „méněcennost živočišnosti“, ale o to je přístupnější těm, kteří jej využívají k „občasnému vzrušení“. Umělecké dílo v tomto smyslu klade překážku, vzpírá se prostému zneužití. Puritán v Broukově pohledu nerozlišuje mezi uměním a kýčem.

Dá se ale říci, že pornografické umělecké dílo jej atakuje hned dvakrát – nejdřív jako znak konečnosti-tělesnosti a podruhé jako znak jeho vlastní sexuální „méněcennosti“. Puritány trýzní „mnohonásobně více umělecké dílo obscénního obsahu než pornografický kýč, neboť umělec rozšířil vládu pohlaví na celý svět“ (ibid., s. 31). Pornografické umělecké dílo tak podle Brouka zasazuje lidem ránu stejnou jako psychoanalýza, dává jim na srozuměnou, že svůj (sexuální) život nežijí naplno; zraňuje jejich ješitnost (Brouk, 2009, s. 10). Puritán, který ztratil v touze po „nadčlověčenství“ a v popření své tělesnosti vlastní „sexus“, si uvědomuje „útok“ pornografického uměleckého díla pouze nevědomě (ibid., s. 31).

Paradox pornografického kýče tkví v tom, že právě on je svou povahou dostupný těm, kteří jím nejvíce pohrdají (ibid.). Ve svém článku Kýč (Brouk, 1931c) operuje Brouk navíc dichotomií extrovertní – introvertní umění. Kýč je zde něco, co je svou povahou přístupné především extrovertním typům osobnosti, kterým není hloubka poezie dostupná.

3.2.2.2 Poetický princip Štyrského malířské tvorby

V nekrologu věnovaném Štyrskému hodnotí Brouk jeho tvorbu následovně:

„Ve výtvarném díle Štyrského stýká se malířství, co nejužěji s poesii a můžeme dokonce tvrditi, že Štyrský vehnal malířství přímo do služeb Básníkových. Opravdu i hlavní význam Štyrského v dějinách českého malířství spatřovat právě v tomto sblížen malířství s poesii, neboť toto osvobození malířství má a zajisté ještě bude mít veliký vliv na vývoj našeho výtvarnictví“ (Brouk, 1942, s.8)

Je to právě poetický princip, kterým je Štyrského výtvarné dílo prostoupeno. Prostupnost poezie s malířstvím byla tematizována i u Mukařovského a Teigeho⁶⁵. Jak již bylo řečeno v úvodu této kapitoly, pro Brouka je poezie pojem téměř splývajícím s pojmem umění. Básníková tvůrčí metoda básníka se výrazně neliší od tvůrčí metody malířovy. I podle Brouka pracuje umělec na základě jakéhosi „vnitřního modelu“ (Breton, 2002, s. 4), nechává volně plynout tok svých představ. Umělec se nemusí zabývat logikou svých představ, organizačním principem jednotlivých asociací je jeho podvědomí (Brouk, 2004a, s. 21).

65 Též u Bretona (Breton, 1934a).

3.3 Shrnutí

Brouk má mezi teoretiky pojednávanými v této práci výjimečné postavení. Dá se říci, že je surrealismu blíže než Mukařovský a Teige. Ve svých článcích, které vycházely v rámci surrealistických publikacích, objasňoval psychoanalýzu a její postupy, ale také manifestoval své antimoralistní postoje, surrealismus hájil i v rovině morální (viz jeho obhajoba Štyrského tvorby). Přetransformoval psychoanalytický přístup, ve kterém je libido hlavním životním pohonem a principem lidského života, ve vlastní „rozkošnickou filosofii“, ve které jako by byl tento princip zbaven své biologické podstaty – proměněn v intelektuální sílu, která zásadně mění vztah člověka ke světu. „Vynález“ tohoto způsobu „vztahování se“ ke světu činí z Brouka surrealistu-básníka. Subjekt (onanista) si v tomto případě myšlenkově přivlastňuje objekty – ty se pak stávají jeho vlastní součástí.

Brouk podchytil (díky znalosti psychoanalýzy) proměnu, kterou v rovině tohoto vztahování nastolil surrealismus. Do jeho teorie se pak surrealistický postup nahodilého setkání dostává jako metoda „nové sensibility“, kterou básníci (surrealisté) „emocionalizují“ skutečnost.

Podle Brouka „emoce rodí emoci“, jeho zájem se pak právem soustředí na uchopení autorské psychiky (jeho přístup k umění je tedy psychologizující). Umělecké dílo nelze v rovině jeho uvažování zkoumat jenom jako artefakt, vždy je neodlučně spjata se svým autorem, tedy i s procesem svého vzniku.

Pro Brouka je podstatné, jakým způsobem surrealismus nakládá s realitou a jakým způsobem se k ní vztahuje. V rovině sociální je Brouk striktně zastáncem „pravého umění“, které existuje mimo dosah sociálně-hospodářských zájmů. Brouk není systematickým autorem, to je třeba mít na paměti.

4. Karel Teige: zdroje surrealistické obraznosti

V přednášce Úvod do moderního malířství (Teige, 2012a) se Karel Teige ostře staví proti malířskému akademismu. Všechny akademické teorie podle Teigeho předpokládají mimetickou povahu umění. Malířství se podle něj oprostilo od mimetické povinnosti vynálezem fotografie (ibid., s. 255). Jeho polemika je vedena především směrem k nechápavému publiku, které očekává od kritiků a teoretiků srozumitelný výklad umění - jeho srozumitelnou interpretaci (ibid.). Teige se spolu s kritikou akademismu tedy staví proti tomu, aby byla umělecká díla (především tedy díla surrealismu) vykládána jako alegorie (ibid., s. 261). Umělecká díla surrealistů by neměla podléhat zjednodušujícímu racionalizujícímu výkladu. Tento postoj dobře koresponduje s Teigeho pojetím surrealistické tvorby, které, jak se ukáže níže, staví Teigeho také částečně do opozice s psychoanalytickými výklady surrealistických děl. Teige předpokládá, že surrealistická díla jsou srozumitelná, aniž by byla „kopíí jevové reality“ (ibid., s. 258). Na tomto základě podává výklad (vlastní rozumění) surrealistické tvorby, který stojí mimo jiné na konceptu vnitřního modelu.

Odvrat od realistického zobrazení skutečnosti a spolu s ním tedy obrat k vnitřnímu modelu se neudál podle Teigeho náraz. Odklon od skutečnosti znamenal nejprve zájem o formu, kompozici a celkovou tvárnost obrazů; významu tak nabyla například nefigurativní malba (Teige, 1994b, s. 474). Zásadní převrat v moderním umění přišel podle Teigeho s kubismem, který sice vrátil věcem „význam“, ale zároveň přišel s přehodnocením tzv. „zevního modelu“ (ibid.). Teprve kubismu se podařil skutečný odklon od akademického malířství, teprve kubismem začíná podle Teigeho epocha moderního malířství (Teige, 2012a, s. 257).

„Novou realitu“, kterou představil kubismus, ale surrealismus specifickým způsobem podle Teigeho přesahuje. Surrealistické malířství se podle něj vrací k funkci, kterou umění mělo ještě před tím, než se stalo akademickým (ibid., s. 259). Do období, „kdy jeho znaky, symboly, runy a abstraktní grafikony byly obecně lidsky srozumitelné, přestože nebyly kopíí jevové reality“ (ibid.). Surrealismus v návaznosti na kubismus, který osvobodil malířství ze zajetí akademických konvencí, pokračuje v revoltě tím, že malířské prostředky

slouží především „lidskému výrazu“ (ibid.).

„Surrealistické malířství vede nás do končin snu, zaznamenává seismograficky vnitřní záchvěvy a podzemní pohyby, kreslí bdělé sny, iluze promítané do reality a podává grafický a barevný přepis hlubokých bytostných sil, nevídané psychogramy“ (Teige, 2012a, s. 259).

Surrealismus není podle Teigeho jen uměleckým směrem, surrealismus je též „lidským postojem“ a jako takový se podílí na překonávání různých konvenčních rámců (ibid.). Povahu surrealistických experimentů srovnává Teige s experimentální vědou a „kritikou v revolučním smyslu“ (ibid.)

„Je pochopitelné, že silná realizace lidské touhy a revolty nedovoluje surrealistickým obrazům, aby podřizovaly svůj podvratný obsah diktátu formy a „ryze výtvarných zřetelů“, a integrální tedenčnost, poetičnost nebo revoltní kritičnost surrealistických děl nemůže nerozraziti rámec „čistého malířství“, které bylo vypreparováno v ateliérech kubistů a abstraktivistů“ (Teige, s. 261).

V popředí Teigova zájmu v souvislosti se surrealistickou tvorbou stojí též „divák“, respektive relace autor – umělecké dílo – recipient („divák“). „Divák“ se v Teigeho pojetí na tvorbě uměleckého díla přímo podílí (završuje ho). Teige ve své stati Úvod do moderního malířství (Teige, 2012a) vysvětluje subjektivní princip surrealistické tvorby, formuluje též podstatu sdělitelnosti „subjektivního“ umění.

Surrealismus podle Teigeho svým příklonem k nevědomí, k „principu slasti“ otevřel bránu upozadované složce lidské existence, uvolnil zábrany a „učinil člověka svobodnějším“ (ibid., s. 270). Neporozumění surrealismu plyne podle Teigeho především ze surrealistické schopnosti atakovat „měšťáckou“ morálku. Surrealismu se podařilo zasáhnout citlivé místo těch, kteří odmítají ztrácet zábrany (ibid.)

4.1. Principy a zdroje surrealistické obraznosti

Surrealismus podle Teigeho manifestuje lidskou touhu a osvobozuje lidský výraz (ibid., s. 261). Jak již bylo řečeno, Teige odmítá zjednodušující „alegorický“ výklad surrealistického umění. Při jeho interpretaci se obrací k soudobé psychologii a rozlišuje „systém vědomí“ a „nevědomí“ (ibid., s. 263). Systém vědomí Teige spojuje s „principem reality“ (s logickým – vědeckým myšlením). Systém nevědomí je spojen především s „principem slasti“ (ibid., s. 262). Podvědomé myšlení je podle Teigeho myšlení básnické, právě v něm se rodí nesčetné asociace, básnické obrazy a symboly.

„Podvědomé myšlení je prelogické, postupuje asociacemi, kondenzuje, substituuje a zaměňuje věci či osoby navzájem nebo jim dává symbolický obraz“ (ibid.).

Teige po vzoru psychoanalýzy chápe uměleckou tvorbu jako „sublimaci libida“. Umělec se nespokojen odvrací od společnosti (reality) k umělecké tvorbě, kde nachází patřičné vyžití.

Umělec si podle Teigeho hraje jako dítě „a na rozdíl od snivce, mystika a šílence“ nezaměňuje svou „fikci“ za realitu (ibid.). Umělcova „hra“ musí být podle Teigeho především „sdělitelná“ (ibid.).

4.2 Subjektivita tvorby vs. sdělitelnost umění

„Dvojitá sféra“ lidské psychiky není podle Teigeho striktně oddělena „demarkační čarou“. Umění i věda („princip slasti“ a „princip reality“) se v lidské činnosti prolínají. Umění se sice „v průběhu staletí“ stávalo subjektivnějším a věda naopak objektivnější (ibid., s. 263). Budoucnost podle Teigeho spočívá především v univerzalizmu, „kde obecná subjektivita umění bude integrována do objektivnosti vědy“ (ibid.). Surrealismus toto prolínání podle Teigeho dokazuje především tím, že se jeho experimenty týkají vědy i sociální sféry.

Podle Teigeho leží problém „sdělitelnosti“ surrealistického umění ve sféře nevědomí⁶⁶.

⁶⁶ Teige odlišuje „srozumitelnost“ od „sdělitelnosti“, protože skrz umění se člověk především „sdílí“ (ibid., s. 262). Srozumitelnost podle Teigeho náleží spíše logickým úkonům.

Zajímá jej, proč je surrealistická tvorba „sdělitelná“ i přesto, že vychází přímo z nevědomí svého tvůrce (a je tedy zároveň subjektivní). Umění v Teigeho pojetí je tedy především „výrazem“ duševního života autora („výrazem jeho nevědomých představ“) (ibid., s. 264). V surrealismu je „výraz nevědoma“ podle něj hypertrofován. To, co se surrealismu jeví jako „nesrozumitelné“, je především jakýmsi vyjádřením nevědomého (ibid., s. 265). Teige zdůrazňuje subjektivní princip umělecké tvorby, ale zároveň otázku „sdělitelnosti“ přemísťuje nikoliv do oblasti autorské psychologie, ale do oblasti psychologie „diváka“⁶⁷. Umělecké dílo ho zajímá především z hlediska této relace.

„V syntéze, v setkání subjektivních sil autora se subjektivními silami čtenáře objektivizuje se platnost a působení uměleckého díla“ (Teige, s. 267).

Surrealismus podle Teigeho dokládá, že subjektivní tvorba⁶⁸ má „resonanci u diváka“ (ibid., s. 267). Asociace, jež se rodí v mysli tvůrce, nejsou libovolné, podléhají určitému principu, který lze analyzovat. Význam (i působivost) určitého obrazu je dán především silou jeho „hloubkového“ zdroje (ibid.).

„Význam určitého lyrického obrazu v básni či v malbě, i když je dán subjektivní představou, iluzí či halucinací, je tak silný a tak obecný, jako je silná jeho instinktivní a erotická determinanta“ (Teige, 267).

Surrealistické umělecké dílo je podle Teigeho „sdělitelné“ přesto, že se bezprostředně týká svého tvůrce (je subjektivním výrazem). „Individuální“ traumata jsou podle Teigeho spíše „tendencemi“, které jsou mezilidsky sdělitelné.

„Na otázku, jak je možno, aby umělecké dílo bylo sdělitelné i mimo sféru obecných primitivních komplexů a jejich obecných jnotajů, a jak je možno, aby divák reagoval na individuální, soukromé komplexy umělcovy, odpovíme, že v umění nejde o individuální traumata, nýbrž o tendence, z nichž se tato traumata rodí, a tyto tendence jsou společné velikému počtu osob, snad většině lidí“ (ibid., s. 271).

67 Teige říká „psychologii diváka, psychologii kontemplace“ (Teige, 2012a, s. 266).

68 Resp. subjektivní princip umělecké tvorby.

4.3 Surrealistická předmětnost – nahodilé setkání

Podle Teigehe je dána působivost obrazu především tím, jak silný je „latentní“ pudový obsah díla. Nekonvenční surrealistická předmětnost i nahodilá setkání předmětů jsou schopny rozeznít nevědomé „hluboké pohyby instinktu“ (ibid. s. 272). Divák se neubrání dojetí i přesto, že daným obrazům nerozumí. Podle Teigehe tyto obrazy (nahodilá setkání) probouzejí subjektivní představy a pocity, vyvolávají vzpomínky a apelují na to, co je „objektivně působivé“ (ibid., s. 272). Tyto obrazy (předměty atd.) mají svou působivost bez toho, aniž by byly jako „symboly“ snadno interpretovatelné psychoanalýzou, jsou „sdělitelné“ díky tomu, že mají pudový charakter (ibid.).

„Jestliže v surrealistickém obraze, na rozdíl od kubistického zátiší, nejsou předměty udržovány v objektivním řádu, logické a konvenční sounáležitosti (stůl, láhev, talíř, kniha, mísa s ovocem, housle), nýbrž jsou tu bez jakékoliv zevní sourodosti, mimo konvenční spojení, podle řádu imaginativní kombinace a náhody, jestliže surrealistický obraz jest nejen „nevypočitatelný ve výběru a v použití tvárných prostředků“ (Štyrský), nýbrž stejně nevypočitatelně seskupuje různorodé a vzdálené předměty, jejichž setkání „je krásné jako nahodilé setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole“ (Latréamont), vznikají z takového setkání úžasné básnické metafory a neočekávané korespondence, které mohou uchvacovati nevědomý psychismus diváka, i když jim „nerozumí“ (ibid., s. 272).

Podle Teigehe sublimuje erotická touha v umělecké tvorbě v podobě metafor či substitucí. Jednotlivé obrazy (předměty) v surrealistickém umění tedy nespojuje logika, ale jejich „instinktové vztahy“ (ibid.). Jen z takového úhlu pohledu lze podle Teigehe pohlížet na surrealistickou tvorbu. Surrealistická díla nemohou být čtena „klasickými estetikami“ ani nejsou „srozumitelná“ v racionálním slova smyslu, dovolávají se především „divákovy“ představivosti (ibid.).

Psychoanalýza by podle Teigehe mohla být schopna podchytit podstatu surrealistického umění, ale není schopna postihnout estetickou recepci („kontemplaci“) v celé její úplnosti. Samo umělecké dílo se může i svému tvůrci jevit jako nesrozumitelné (ibid., s. 273). Surrealismus nabádá recipienta („diváka“) k tomu, aby k umělecké tvorbě přistupoval aktivně („vnímal ji jako básník“) (ibid.), je tedy schopen svými obrazy podnítit představivost vnímajícího subjektu („diváka“).

„Surrealistické obrazy a básně žádají, aby i divák a čtenář vnímal jako básník; v tichu kontemplace, v němž slyšíme vzruchy podvědomí, rozezvučí takové obrazy v divákovi struny, na jejichž hudbu v denním životě zapomíná, anebo kterou si sám zakázal, uvolňují souhry vzpomínek a asociací; zrozeny ze záblesků imaginace a fantazie, něžné nebo kruté, tiché nebo zběsilé, melodické nebo destruktivní, probouzejí v divákově psychice imaginativní proudy“ (ibid., s. 274).

Teige ve svých úvahách jako by kladl rovnítko mezi estetickou tvorbu a estetickou recepci. Schopnost rozumět uměleckému dílu znamená pro Teigeho i prohloubení schopnosti rozumění svému vlastnímu nevědomí (ibid. s. 275). Tuto schopnost je možno kultivovat právě estetickou recepcí.

Závěr

V první části práce bylo představeno Bretonovo pojetí krize objektu, kterou naznačil již ve své bruselské a pražské přednášce (Breton, 1937a). Ukázalo se, že krize objektu souvisí s revolucí myšlení jako takovou, ke které došlo podle Bretona současně ve vědě i v umění. Na poli umění znamenala především obrat k „možnému“, k rozšíření reality o iracionalitu. Toto nové myšlení, duch doby, je charakterizováno především neustálým pohybem, reorganizací a „vůlí k objektivaci“ (Breton, 2015). Tíhnutí k předmětnosti vysvětluje Breton na realizaci snového objektu, díky němuž se podařilo zobjektivizovat (zhmotnit) snovou aktivitu. Takový předmět není předmětem běžné reality, je obohacen o nový rozměr, je úzce spojen se subjektem, je hmotnou realizací nevědomé aktivity. Revoluce objektu se bezprostředně pojí se surrealistickou aktivitou. Breton v této souvislosti hovoří o vymanění předmětu z jeho obvyklé role. Zásadou této změny zjevuje předmět své „iracionální ustrojení“ (Breton, 2015). Podstata surrealistického objektu byla částečně doplněna představením Bretonova filosofického pojetí umění (surrealismu). Ukázalo se, že objekt stojí v centru všech surrealistických aktivit. Další aspekt surrealistického objektu vyvstal v představení subjekt-objektových vztahů. Provázanost subjektu a objektu v surrealismu se projasnila díky naznačení podstaty nalezeného objektu. Objekt se ukázal jako znak touhy, který je nerozlučně spjat se subjektem.

Ve druhé části práce byly představeny momenty, v nichž se Jan Mukařovský dotýkal předmětnosti moderního (surrealistického umění). Předmětnost umění (resp. tíhnutí k ní) reflektoval i ve svých starších studiích (Mukařovský, 1971b). Předmětnosti, ale také tíhnutí k „věcnosti“ si Mukařovský všímal i v souvislosti s jinými moderními uměleckými směry (kubismus, suprematismus), tzv. „věcnost“ uměleckého díla nevychází jen z Mukařovské zkušenosti se surrealismem. Ve svém analytickém rozboru Nezvalova Absolutního hrobaře si všímal především (již zmiňovaného) tíhnutí k předmětnosti a způsobu, jakým je s předmětem nakládáno. Surrealismus je pro něj spjat s dobou (se skutečností), ze které vychází. Tuší, že surrealistická díla se člověka bezprostředně dotýkají. Věc (resp. zobrazená věc⁶⁹) není už jen věcí samotnou, ale také mnohoznačným „symbolem“, který se dovolává všech svých skrytých významů a nutí člověka k přehodnocení vztahu ke světu. Mukařovský svým analytickým rozbohem Nezvalova

69 Zde mám na mysli surrealistický objekt.

hrobaře odhalil zásadní aspekt svého přemýšlení o surrealismu (o umění), kterým je hledání smyslu uměleckého díla.

Ve třetí části této práce byl představen rámec Broukova přemýšlení o umění. Bohuslav Brouk ve svých článcích objasňoval principy psychoanalýzy, jejím prostřednictvím interpretoval i surrealistickou tvorbu. Nejde o systematického autora, přesto se však v jeho myšlení dají vysledovat polaridy, ve kterých uvažuje. I zásluhou své znalosti psychoanalýzy podchytil surrealistický („rozkošnický“) přístup ke světu a modifikoval jej ve svou „onanistickou filosofii“. Hájí surrealistickou tvorbu i v rovině morální, což se dobře ukázalo na jeho obhajobě pornografických (uměleckých) děl. Tíhnutí k předmětnosti (surrealistická nahodilá setkání) interpretuje jako typ „nové sensibility“. Surrealismus podle Brouka objevil nový pohled na skutečnost, objevil „krásu“ v realitě tím, že dokázal předměty vyjmout ze zajetí všednosti, řádu a logiky.

Poslední část práce byla zaměřena na principy surrealistické tvorby (zdroje surrealistické obraznosti) v pojetí Karla Teigeho. Čerpala především z jeho přednášky Úvod do moderního malířství (Teige, 2012). Jeho porozumění surrealistické tvorbě je též založeno na znalosti psychoanalýzy (resp. soudobé psychologie). Operuje s termíny vědomí a nevědomí. Vědomí je pro něj principem reality a nevědomí principem slasti. Umělecká tvorba vychází podle něj především z principu slasti – je sublimací libida a zároveň výrazem nevědomé aktivity umělce. Surrealistické obrazy pocházejí právě z nevědomí. V popředí Teigeho zájmu stojí především rozumění, tzv. sdělitelnost surrealistického umění. Důrazně se staví proti alegorickému (racionalizujícímu) chápání surrealistické tvorby. Umělecká tvorba je založena na „sdělitelnosti“, která je do značné míry intuitivní. Klíč k pochopení, „sdělitelnosti“, surrealistického umění klade Teige na relaci autor - umělecké dílo - „divák“. Říká, že ani psychoanalýza nedokáže objasnit proces estetické recepce („kontemplaci“), jež probíhá v podstatě na nevědomé úrovni. Působivost surrealistických obrazů (surrealistických objektů) je podle Teigeho dána „latentním pudovým obsahem díla“. Erotická touha sublimuje v umělecké tvorbě v podobě metafor. Umělecké dílo je tak působivé, jak jsou působivé jeho „hlubinné zdroje“.

Jestliže se v první části práce ukázalo, že podstata surrealistického objektu (a tedy podstata surrealistické tvorby) záleží především v subjekt-objektových vztazích, pak by „míra pochopení“ surrealismu byla závislá právě na pochopení této relace. V práci však bylo

představeno nahlížení na surrealistickou tvorbu (problematiku surrealistického objektu) třech českých teoretiků. Důkladná komparace jejich pojetí surrealistické tvorby by vyžadovala více prostoru.

Bibliografie

Bibliografie primární

BRETON, André

- 1937a: Situace surrealistického objektu. In: André Breton: *Co je surrealismus? Tři přednášky o vývoji surrealismu, o surrealistické situaci objektu a politické posici dnešního umění*. Brno: Joža Jícha, s. 67-108.
- 1937b: Politické stanovisko dnešního umění. In: André Breton: *Co je surrealismus? Tři přednášky o vývoji surrealismu, o surrealistické situaci objektu a politické posici dnešního umění*. Brno: Joža Jícha, s. 109-144.
- 1996a [1928]: *Nadja*. Praha: Dauphin. ISBN 80-86019-14-4.
- 1996b [1932]: *Spojité nádoby*. Praha: Dauphin. ISBN 80-86019-26-8.
- 1996c [1937]: *Šílená láska*. Praha: Dauphin. ISBN 80-86019-15-2.
- 2002: *Surrealism and Painting*. 1. vyd. USA: artWorks. ISBN 0878466282.
- 2003 [1952]: *Rozhovory*. Praha: Concordia. ISBN 80-85-997-07-X.
- 2005a [1924]: Manifest surrealismu. In: André Breton: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann&Synové. ISBN 80-239-5789-9.
- 2005b [1930]: Druhý manifest surrealismu. In: André Breton: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann&Synové. ISBN 80-239-5789-9.
- 2005c [1924]: Prolegomena k třetímu manifestu surrealismu. In: André Breton: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann&Synové. ISBN 80-239-5789-9.
- 2015 [1936]: Krize objektu. In: *Analogon*. Praha: NLN.

BROUK, Bohuslav

- 1931a: Na obranu individualismu. In: *Rok: kulturní leták*. Praha: B. BROUK, s. 1-4.
- 1931b: Nové these o umění. In: *Odeon r. I, č. 10*. Praha: Jan Fromek, s. 145-147.
- 1931c: Kýč. In: *List pro sociologii a psychologii, r. 1, č. 2*, Praha: Radim Koloušek, s. 60-61.
- 1942: J. Štyrský mrtev. In: *České slovo, 25. března, r. XXXIV, č. 78*. Praha: Melantrich, s. 8.
- 2004a [1930]: Asociace a barva. In: *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus*. Praha: Torst, s. 21-22. ISBN 80-7215-219-X.

- 2004b [1930]: Ideál. In: *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus*. Praha: Torst, s. 30-32. ISBN 80-7215-219-X.
- 2004c [1930]: Primární a sekundární ilusionismus. In: *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus*. Praha: Torst, s. 78-79. ISBN 80-7215-219-X.
- 2004d [1930]: Poznámka k Nezvalově knize Chtěla okrást lorda Blamingtona. In: *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus*. Praha: Torst, s. 96. ISBN 80-7215-219-X.
- 2004e[1936]: *Dialektický materialismus a psychanalýza*. In: *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus*. Praha: Torst, s. 78-79. ISBN 80-7215-219-X.
- 2009: *O funkcích práce a osobitosti*. Praha: Volvox globator, 2009. ISBN 9780-80-7207-708-3.
- 2011 [1931]: *Věčné neměnné umění*. In: Praha: Státní tiskárna: V. Čejka: Ing. R. Mikuta. Dostupné z <https://bohuslavbrouk.wordpress.com/2011/01/27/bohuslav-brouk-vecne-nemenne-v-umeni>, cit: 28.7.2015.
- 2013a [1930]: *Onanie jakožto světový názor*. In: B. Brouk: Soukromé tisky. Praha: Pbtisk, s.r.o., s. 11-21.
- 2013b [1933]: *Doslov: Emilie přichází ke mně ve snu*. In: B. Brouk: Soukromé tisky. Praha: Pbtisk, s.r.o., s. 21-37.

MUKAŘOVSKÝ, Jan

- 1971a [1934]: Umění jako sémiologický fakt. In: J. MUKAŘOVSKÝ: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 111-116.
- 1971b [1935]: Dialektické rozpory v moderním umění. In: J. MUKAŘOVSKÝ: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 354-370.
- 1971c [1938]: Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař. In: J. MUKAŘOVSKÝ.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 380-400.
- 1971d [1938]: K noetice a poetice surrealismu v malířství. In: J. MUKAŘOVSKÝ: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 309–311. 1
- 1971e [1943]: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In J. MUKAŘOVSKÝ: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 116-147.
- 1971f [1946]: Jindřich Štyrský. In: J. MUKAŘOVSKÝ: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 442-447.

TEIGE, Karel

- 1994a [1948]: Jindřich Štyrský. In: Karel Teige. *Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, 1994, s. 336-344. ISBN 80-901603-2-8.
- 1994b [1951]: Fenomenologie umění. In: Karel Teige. *Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, 1994, s. 417- 486.

- ISBN 80-901603-2-8.
- 2012a [1935]: Úvod do moderního malířství. In: Karel Teige. *Zápasy o smysl moderní tvorby: studie z třicátých let*. 2. vyd. Praha: Společnost Karla Teiga, s. 253-276. ISBN 978-80-903884-3-7.
- 2012b [1938]: Od artificialismu k surrealismu. In: Karel Teige. *Zápasy o smysl moderní tvorby: studie z třicátých let*. 2. vyd. Praha: Společnost Karla Teiga, s. 442-468. ISBN 978-80-903884-3-7.

Bibliografie sekundární

BYDŽOVSKÁ, Lenka

- 2016: Křečovitá krása. In: *Krása bude křečovitá*. Arbor vitae a Alšova jihočeská galerie, s. 97-117. ISBN 978-80-87799-43-7, ISBN 978-80-7467-098-5.

CARROUGES, Michel

- 2015: *André Breton a základy surrealismu*. Praha: Malvern 2015. ISBN 978-80-7530-029-4.

DALÍ, Salvador

- 2007: Dobytí iracionálna. In: *ANALOGON*, č. 50-51, s. 54. ISSN 08627630.
- 1994: *Mé vášně*. Brno: Petrov. ISBN 80-85-247-50-X.

DRYJE, František,

- 2005: A vůbec, tehleten Brouk. In: F. DRYJE: *Surrealismus není Umění*. Praha: Concordia, s. 67-73. ISBN 80-85997-26-642.

FINKELSTEIN, Haim N.

- 1979: *Surrealism and the Crisis of the Object*. Michigan: University Microfilms International. ISBN 0-8357-1059-9.

CHVATÍK, Květoslav

- 1996: Estetika Jana Mukařovského. In: Jan MUKAŘOVSKÝ: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 339-363.
- 1970: *Strukturalismus a avantgarda*. Praha: Československý spisovatel.

IVERSENOVÁ, Margaret

- 2004: Readymade, Found Object, Photograph. In: *Art Journal*. Vol. 63, No. 2. *College Air Association*.

KRAUSSOVÁ, Rosalinda

- 2004: Fotografické podmínky surrealismu. In: CÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je to fotografie*. Praha: Hermann & Synové, s. 230-232.

LANGEROVÁ, Marie

- 2007: Svůdnost avantgardy, fetišistický jazyk. In: *Česká literatura. Časopis pro literární vědu*, r. 55, č. 6. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 829-850.
- 2011: Nalezený objekt. In: Josef VOJVODÍK – Jan WIENDL (eds.): *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Togga, s. 225-237.

PAPOUŠEK, Vladimír

- 2008: *Avantgarda a nostalgie: Proměny diskursů a hodnot v textech Bohuslava Brouka*. In: B. BROUK: *Zde trapno existovat*. Brno: Host, s. 24-50. ISBN 978-80-7294-248-0.

PETŘÍČEK, Miroslav (ml.)

- 1996: Štyrský v pohledu Mukařovského. Marginální poznámky ke strukturalismu a surrealismu. In: SRP, BYDŽOVSKÝ (eds.): *Český surrealismus 1929-1953*. Praha: Argo. ISBN 80-7010-047-8.

SRP, Karel

- 2011: Erotická revue a Edice 69. In: *Erotická revue 1-3*. Praha: Torst.

SVĚRÁK, Šimon

- 2012: *Situace surrealistického objektu*. Diplomová práce. Praha: Filosofická fakulta univerzity Karlovy.

ŠTYRSKÝ, Jindřich

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

VOJVODÍK, Josef

- 2011a: Halucinatorní objekty a krize objektu. In: Josef VOJVODÍK – Jan WIENDL (eds.): *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Togga, s. 161-173.
- 2011b: Strukturalismus, fenomenologie a česká avantgarda. In: Josef VOJVODÍK – Jan WIENDL (eds.): *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Togga. s. 161-173. 2011b