





Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

# Surrealismus – Válka mého světa

Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková, M.A.

Autor práce: Dolejší Klára

České Budějovice 2013

# Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. V platné znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce.

Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. Zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 29. 4. 2013

.....  
vlastnoruční podpis

## **Poděkování**

Tímto bych chtěla především poděkovat vedoucí mojí práce paní Dr. Dominice Sládkové, M.A., za veškerou pomoc a cenné rady, které mi poskytla během psaní této bakalářské práce. Dále překladatelce Bc. Evě Kročákové, která mi byla velice nápomocná během všech potřebných překladů textů.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá především tematikou a srovnáním francouzského surrealismu a českého surrealismu po jeho vrchol, tedy 70 léta 20. století. Zároveň zpracovává problematiku surrealismu po psychologické stránce, tedy volné asociace Freuda, které byly pilířem pro celé odstartování surrealismu v jeho podobě, jakou dnes známe.

V praktické části pak zpracovává předeslanou tematiku, protože obrazy jsou v duchu surrealismu.

### **Klíčová slova**

Surrealismus, automatické psaní, automatická kresba, éra spánku, André Breton, Sigmund Freud, volná asociace, psychoanalýza, hypnóza, surrealistický objekt, Max Ernst, revoluce, revue Littérature, Clarté, komunismus, UIER, AEAR, SASDLR, FIARI, VVV, ReD, BLS, KSF

## **Abstract**

The bachelor thesis deals mainly with the theme and the comparison of French and Czech surrealism until their peak during the 1970s. At the same time it works with surrealism from the psychological point of view, which means free associations by Freud that were the pillars of the beginnings of surrealism as we know it today.

In the practical part, the topic mentioned above is worked with because my paintings are all within the scope of surrealism.

### **Key Words**

Surrealism, automatic writing, automatic drawing, era sleep, André Breton, Sigmund Freud, free association, psychoanalysis, hypnosis, surrealist object, Max Ernst, revolution, revue Littérature, Clarté, communism, UIER, AEAR, SASDLR, FIARI, VVV, ReD, BLS, KSF

# Obsah

|       |   |    |
|-------|---|----|
| 1     | Úvod.....                               | 8  |
| 2     | Teoretická část .....                   | 10 |
| 2.1   | Surrealismus .....                      | 10 |
| 2.2   | Historie surrealismu .....              | 11 |
| 2.2.1 | Sociální postoj surrealismu .....       | 12 |
| 2.2.2 | Politický postoj surrealismu.....       | 16 |
| 2.2.3 | Surrealismus ve válce .....             | 17 |
| 2.3   | Dokumenty surrealismu .....             | 19 |
| 2.3.1 | První manifest surrealismu .....        | 19 |
| 2.3.2 | Lednový leták .....                     | 20 |
| 2.3.3 | Druhý manifest surrealismu.....         | 21 |
| 2.4   | Francouzští surrealističtí umělci ..... | 22 |
| 2.4.1 | André Breton.....                       | 22 |
| 2.4.2 | Max Ernst.....                          | 23 |
| 2.4.3 | Giorgio De Chirico .....                | 23 |
| 2.5   | Český surrealismus.....                 | 24 |
| 2.5.1 | Syntéza.....                            | 28 |
| 2.5.2 | Situace na poli surrealismu .....       | 30 |
| 2.6   | Čeští surrealističtí umělci .....       | 32 |
| 2.6.1 | Marie Čermínová .....                   | 32 |
| 2.6.2 | Jindřich Štýrský .....                  | 33 |
| 2.6.3 | Karel Teige .....                       | 33 |
| 2.7   | Didaktické techniky surrealismu.....    | 34 |
| 2.7.1 | Koláž.....                              | 34 |

|       |                                       |    |
|-------|---------------------------------------|----|
| 2.7.2 | Frotáž .....                          | 35 |
| 2.7.3 | Dekalk .....                          | 35 |
| 2.8   | Psychologie surrealismu a drogy ..... | 36 |
| 2.8.1 | Sigmund Freud.....                    | 36 |
| 2.8.2 | Volné asociace a hypnóza.....         | 38 |
| 2.8.3 | Drogy .....                           | 39 |
| 3     | Praktická část .....                  | 41 |
| 3.1   | Praktická část .....                  | 41 |
| 3.2   | Technologický postup .....            | 43 |
| 4     | Závěr .....                           | 45 |
| 5     | Seznam použité literatury .....       | 47 |
| 6     | Přílohy.....                          | 49 |
| 6.1   | Seznam použitých zkratk.....          | 49 |
| 6.2   | Seznam obrazových příloh.....         | 50 |

# 1 Úvod

*Naštěstí je někde mezi náhodou a tajemstvím fantazie – ta jediná nám uchová svobodu.*

*Luis Buñuel*

Tématiku surrealismu jsem si zvolila především proto, že se jedná o umění mě velice blízké kvůli poselství, které v sobě skrývá. Jsou v něm touhy, sny, nevyřčená přání a nezkrotná fantazie všech umělců, kteří se v tomto umění pohybovali a tvořili. Pro mě je toto umění způsobem úniku z reality do mého světa, kde neplatí zákony gravitace ani estetiky. Z pohledu dnešní společnosti je surrealismus velice často označován za kýč, především kvůli snově magickým výjevům. Samozřejmě v tomto ohledu to je pouze subjektivní názor jedince, protože každý má jiné standarty a každý považuje za krásné a zajímavé něco jiného.

Tato bakalářská práce zmapuje umělecké hnutí surrealismus ve Francii a v Čechách. Zároveň bude zkoumat vliv postupů léčení psychických onemocnění za pomoci volných asociací a hypnózy Sigmunda Freuda a propojení mezi zkoumáním nevědomí a automatickou tvorbou.

Surrealismus se stal nejen uměním, ale i určitým způsobem života, vyvíjejícím se mezi dvěma velkými světovými válkami. Vývoj v Čechách a ve Francii byl zásadně rozdílný. Ve Francii byl svázán s životem André Bretona a po jeho smrti roku 1966 se již nevzpamatoval. Češi samozřejmě navázali na francouzskou surrealistickou skupinu, ale jak po stránce historické, tak po stránce umělecké se cesty značně lišili. Češi si cestu našli skrz poetismus, lyrický kubismus a nakonec k surrealismu dospěli a do čela skupiny surrealistů v ČSR postavili Karel Teige. Bylo to ovšem o deset let později než v Paříži, současně ve Francii došlo k znovuoživení skupiny surrealistů za pomoci paranoicko-kritické analýzy Salvadora Dalího. Příchod druhé světové války postavil mezi dvě velká spolupracující centra železnou oponu, mnoho umělců uprchlo do exilu stejně tak otec surrealismu André Breton. V Čechách surrealismus zůstal živý až do sedmdesátých let dvacátého století.



Práce také podá stručnou informaci o vybraných představitelích obou větví českého i francouzského surrealistického hnutí a také o Sigmundu Freudovi.

V praktické části na sobě vyzkouším surrealistickou metodu automatického kreslení, díky poznatkům které budou nastudovány při vypracování teoretické části. Nejen ze surrealismu, ale také z volných asociací Sigmunda Freuda. Tyto práce budou sloužit pro další zpracování tří obrazů s tematikou surrealismu.

## 2 Teoretická část

### 2.1 Surrealismus

Surrealismus vznikl po skončení první světové války, počátkem dvacátých let. 20. stol. ve Francii ze zbytků dadaistické skupiny, a v oficiální platnost vstoupil roku 1924, díky prvnímu manifestu surrealismu André Bretona. Breton ovšem nebyl první, kdo ustanovil tento název. „*Guillaum Appolinaire ho použil k označení dojmů z francouzské inscenace baletu „Paráda“ na libreto Jeana Cocteau, zhudebněné Erikem Satiem a doprovázené jevištní výpravou Pabla Picassa. Tento pojem měl označit něco nad-skutečného, nad-surreálního.*“<sup>1</sup> Následně tímto pojmem Appolinaire označil své vlastní dílo Prsy Tiresiovy. André Breton surrealismus vysvětlil ve stylu lexikologického slovníku: „*Surrealismus, podst. jm. m. r. – čistě psychický automatismus, jímž se ústně či písemně nebo jakýmkoli jiným způsobem snažíme vyjádřit myšlenkové procesy. Diktát myšlenek bez jakékoli kontroly rozumem, mimo jakoukoli estetickou nebo etickou úvahu.*“<sup>2</sup>

Od samotného počátku byl surrealismus součástí velice důležitých politických, sociálních, filozofických a vědeckých událostí a své pole působnosti postupně rozšířil přes Evropu, Ameriku až do vzdálených zákoutí Asie. Surrealismu předcházelo mnoho dalších důležitých ismů, které surrealismus ovlivnily, jako kubismus, futurismus, ale především již zmíněný dadaismus. Surrealismus, narozdíl od až přehnaně rebelistického dadadismu, který byl pouhou negací a destrukcí, chtěl definitivně zničit všechny psychické mechanismy, vedoucí k ovládnutí psychiky člověka, zničit veškerou logiku, nechat prostor pro iluze, fantazie a halucinace, nechat se strhnout nadsmyslovou skutečností, existencí iracionální a absurditou. K surrealismu se přihlásilo mnoho umělců, básníků, filozofů a teoretiků, jako Breton, Boiffard, Crevel, Vitrac, Uccelo, Seurat, Picabia, také Picasso, de Chiriko, Klee, Ernst, Mason a spousta dalších. Nejvýznamněji se o rozvoj surrealismu v jeho počátcích zasadil André Breton, který do manifestů surrealismu zahrnul i teze Sigmunda Freuda. Freud stejně jako surrealisté věřil v existenci jistého nadskutečna. Pomocí hypnóz a volných asociací zkoumal lidské podvědomí jako takové, čisté,

---

<sup>1</sup> MARTIN, Tim. *Surrealisté*. Praha: Slovart, 2004. s. 7

<sup>2</sup> MARTIN, Tim. *Surrealisté*. Praha: Slovart, 2004. s. 7.

bez ovládajících mechanismů. Stejně tak to chtěli surrealisté. Před příchodem druhé světové války vznikl druhý manifest, který byl úplným opakem prvního. Tento manifest z roku 1929 měl hlavní myšlenkovou koncepci skrytou právě v automatismu, jenž nakonec vedl k abstraktnímu surrealismu. Díla překypovala biomorfními měkkými tvary a snovými obrazy. Do surrealismu se postupem času dostal komunismus a mnoho umělců bylo vyloučeno ze skupiny kvůli neslučitelnosti názorů. Druhá světová válka tento umělecký směr nezničila. Umělci dále vydávali v ilegalitě nebo v exilu a ostře bojovali jako revolucionáři proti Adolfu Hitlerovi a jeho ideologii. Po skončení druhé světové války se z Ameriky vrátili umělci, kteří tam žili v exilu, a surrealismus se ve Francii opět vzpamatoval.

## ***2.2 Historie surrealismu***

Jak již bylo zmíněno, důležitým pro počátek směru byl dadaismus, jehož vůdčí osobností byl Tristan Tzara. Dadaismus navazoval na futurismus v Itálii, kubismus v Paříži a expresionismus v Německu. Označení tomuto směru, který předcházel surrealismu, dal právě zmíněný Tristan Tzara, 8. 2. 1916. Stejně jako v surrealismu, tak i v dadaismu bylo mnoho dohadů o tom, kdo vlastně pojem ustanovil. Přesto bylo uznání přiznáno Tzarovi. Dada se od počátků soustředilo kolem revue *Littérature*, kterou po roce 1921 převzali surrealisté. Bylo též uměním namířeným proti buržoazní společnosti. Dadaismus chtěl to co surrealismus, chtěl způsobit revoluci. Dadaisti nebrali v úvahu logiku, morálku ba ani konvence. Umělci byly výtržníci, kteří rušili na výstavách, hádali se s veřejností, kazili výstavy. Dadaismus chtěl způsobit překvapení, šok a skandál. Hlavními výtvarnými formami byla koláž, montáž a asambláž. Koláž dále pro svá díla používal Max Ernst i v období surrealismu.

Od počátků ve francouzské dadaistické skupině probíhala úzká spolupráce mezi Bretonem a Tzarou. Tato spolupráce nakonec přerostla v přátelství, které ovšem rozdělila nestejnost názorů. Breton tedy působil společně s Tzarou v revue *Littérature* a Tzara ještě dále vydával svou vlastní edici DADA.<sup>3</sup> Přátelství se začalo pomalu vytrácet od roku 1920 a to až do té míry, že Breton začal uvažovat v úplně novém světle. V roce 1921 navštívil Sigmunda Freuda, a do tvorby revue *Littérature* vnesl úplně nový pohled na svět, který byl vrcholným dělícím Tzarova přátelství s Bretonem. Sigmund Freud Bretonovi předvedl

---

<sup>3</sup> ELGER, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2005. s. 27.

metodu volných asociací a hypnóz, které Bretona uchvátily, a našel v nich něco víc. Tyto asociace zpracoval a vytvořil z nich nový pohled na svět.<sup>4</sup> Metodu automatického psaní a automatického kreslení. Tuto metodu a celkový nově vznikající směr surrealismu Tzara zavrhl a nechtěl se účastnit ničeho, co by mělo jakoukoliv spojitost s Bretonem a surrealismem. Tzara ovšem zabředl do vyjetých kolejí dadaismu. O surrealismu doslova řekl „*Surrealism is Dada without the humor.*“<sup>5</sup> Na druhou stranu umělci zastoupeni pod sdružením Dada horlivě přijímali Bretonovy nové myšlenky a techniky, protože dadaismus po roce 1919 začínal postupně vyhasínat a umělci chtěli opět novou avantgardu. Toto všechno se stalo do roku 1921. Tzara odešel z revue *Littérature*, ale dále vydával svou edici DADA. I přesto, že nově vznikající směr odsoudil, změnil postupem času svůj kritický úhel pohledu a v roce 1929 i on vstoupil do surrealistické skupiny.

Surrealistické tendence se začaly postupně projevovat od roku 1919, prostřednictvím revue *Littérature*, kde byly publikovány první kapitoly *Magnetických polí* André Bretona a Philippa Soupalta. „*The practice of psychic-automatism owes as much to Lautréamont as it does to the follow of words of certain mentally ill, previously mentioned. There is new way.*“<sup>6</sup> Již se jednalo o počátky surrealistických písemností, neboť v sobě nesly systematickou aplikaci automatického psaní. Užitím stupňování rychlosti psaní dojde k vyloučení rozumové kontroly, tedy ke správnému surrealistickému psaní. Stejně je tomu v automatických kresbách, kdy umělec črtá takovou rychlostí a mění směry čar tak rychle, že bez jeho kontroly dojde ke vzniku kresebného díla. Toto je Freudova technika volných asociací, kterou započal testovat sám na sobě. Tato technika se vlastně zakládala na stejném principu, jako automatické psaní či kresba. Měla pouze jeden rozdíl, a to takový, že její užívání mělo rehabilitační účinky.

### 2.2.1 Sociální postoj surrealismu

Od roku 1920 se v revue *Littérature* více prosazoval surrealismus oproti dadaismu a došlo k větším rozporům mezi dadaistou Tzarou a surrealistou Bretonem. André Breton se definitivně rozešel s dadaismem v letech 1922 a nový směr si žádal další dva roky, aby byl stvořen První Manifest surrealismu. V tomto období dvou let mnoho umělců začalo experimentovat s hypnotickým spánkem, aby dosáhli požadovaných snových vizí. „*Toto*

---

<sup>4</sup> PASSERON, René. The ascension. In *Surrealism*. Paris: Tetrail, 2001. s. 14-45

<sup>5</sup> PASSERON, René. *Surrealism*. Paris: Tetrail, 2001. s. 25.

<sup>6</sup> PASSERON, René. *Surrealism*. Paris: Tetrail, 2001. s. 20.

*období se nazývá éra spánků.*<sup>7</sup> Po dvou letech experimentů, diktátů myšlení a éru spánků André Breton ustanovil oficiální Manifest Surrealismu roku 1924, ke kterému se přidali umělci Aragon, Eluard, Péret, Crevel, Desnos, Limbour, Malkine, Soupault, Morise, Detleil, Naville, Baron, Ernst, Ray, Carrive, Artaud, Baron, Auriac, Picabia, Duchamp, Noll, Paulhan. Tento manifest byl vržen do světa zničeného první velkou válkou, k lidem toužícím po nových skutečnostech. Téhož roku, kdy byl vydán manifest, byl v Paříži v rue de Grenelle číslo 15 zbudován Úřad pro Surrealistický výzkum a poté 1. prosince 1924 bylo vydáno první číslo Surrealistické revoluce - *La Révolution surréaliste* 1924-1929, kde André Breton začal sestavovat dějiny moderního umění.<sup>8</sup>

Následující rok se stal rokem surrealismu, kdy všichni umělci zastoupení pod manifestem tvořili pravá, surrealisticky snová díla. Roku 1925 se konala první oficiální výstava surrealistických děl v pařížské galerii Pierre, které se zúčastnili umělci Arp, Ernst, Klee, Ray, Masson, Miró, Picasso a Roy. Surrealisté byli rebelanti, kteří velice rádi propagovali své názory třeba při divadelních představeních, či výstavách, které doprovázeli pepnými komentáři. Byli to vzbouřenci upjaté konzumní společnosti, která jimi ve výsledku pouze opovrhovala a vlastně je nikdy nepochopila.

Mnohokrát bylo společností navrženo, aby byl surrealismus jako název i způsob smýšlení, vymýcen. „*Jako v Le Journal littéraire ze 4. Července 1925, kde bylo navrženo, aby byli surrealisté zneškodněni.*“<sup>9</sup> Společnost stále očekávala, že se snad surrealismus ve výtržnostech zklidní, a zařadí se tak po bok ostatních jinak klidných směrů, ale nestalo se. Ideologie dostávala čím dál více prostoru a Francie se díky financované válce v Maroku dostávala do krize. Francii hluboce poznamenala již první světová válka, po které nikdo nečekal, že tak brzy přijde válka nová, tentokrát vedená proti kolonizovanému národu. Jednalo se o válku v Maroku. Vůdce marokánců Abd-el-krim nechtěl nic jiného, než žít v porozumění a rovnosti s Francouzi. Surrealisté se v tomto případě jako správní revolucionáři postavili po bok komunistů, kteří ve Francii podporovali názory Abd-el-krima. Umělci sice v tomto ohledu s komunisty souhlasili, ale do komunistické strany zatím vstoupit nechtěli. Byli ovšem ochotni navázat spolupráci s okrajovými skupinami, které se pohybovaly v blízkosti komunistické strany. Takovou skupinou byla Clarté.

<sup>7</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. Praha: Odeon, 1991. s. 21.

<sup>8</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. Praha: Odeon, 1991. s. 22.

<sup>9</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 72.

Toto uskupení bylo ryze pacifistické založené v roce 1919 Henri Barbussem. Pokračovateli Barbusse byli Jean Bernier a Marcel Fourier, kteří se věnovali revoluční komunistické dráze. Clarté chtělo jediné, především splynout se surrealisty, nastolit společnou disciplínu a především kontrolovat jednotlivce. Pro potvrzení spolupráce mezi Clarté se surrealisty byl vydán manifest *Revoluce především a vždycky*. Tímto krokem surrealisté překročili práh k politické akci. Od roku 1925 bylo spolenectví s Clarté pevné a do myšlenek surrealismu se vloudila ideologie komunismu. Surrealisté spolu s clarteisty založili časopis *Občanská válka*, který měl být zpečetěním vzájemné spolupráce. Celé snažení nakonec ztroskotalo, neboť surrealisté ještě nebyli připraveni se obětovat pro komunismus, a tak časopis nakonec nevydali. Za tento odmítavý krok nebyli odsouzeni, naopak. Zástupce Clarté, Marcel Fourier věřil, že se surrealisté nakonec přidají do komunistických řad. Až do roku 1927 se v Clarté nadále prezentovaly práce surrealistů a v *La Révolution surréaliste* se naopak otiskovaly politické a sociální studie. Tohoto roku André Breton uveřejnil brožuru s názvem *Legitimní ochrana*, ve které se nadšeně přihlásil ke komunismu.<sup>10</sup> V roce 1928 se se surrealismem rozloučil Pierre Naville. Stal se spoluredaktorem Clarté a vstoupil do komunistické strany. Naville nakonec přesvědčil ke vstupu do komunistické strany i Aragona, Bretona, Péreta ad. Roku 1928 vydal André Breton jedno z nejvýznamnějších děl surrealismu, román *Nadja*. Tohoto roku se také konala souborná výstava Maxe Ernsta v *Sacra du Printemps*. Surrealismus byl konečně přijat jako avantgarda. Byly založeny nové skupiny, například *Le Grand Jeu* – *Vysoká Hra*, kde byli R. Gilberte-Lecomte, René Daumal a Josef Šíma. Tato skupina byla surrealisty naprosto zamítnuta, protože stavěla především na literatuře a mysticismu. Současně téhož roku ze skupiny surrealistů odešli Artaud, Soupault, Vitrac, Desnos a Naville. Spolupráce s Clarté definitivně skončila a na sklonku roku 1928 se konala souborná výstava surrealistů v *Sacra du Printemps*.<sup>11</sup> Surrealismus se však i přes veškeré zásahy z komunistické strany a Clarté šířil dál a získával stále nové stoupence. Vznikly obrazy, knihy a také filmy jako například *Andaluský pes* - film Louise Buñuela a Salvadora Dalího. Krize vyvrcholila roku 1929, kdy pokračovaly spory mezi skupinou přátel surrealismu, protože Breton zůstal nadále komunistou a spolupracoval s Clarté. Neustále byla napadána skupina mladých umělců *Le Grand Jeu* především pro svou primitivní tvorbu. Breton upřesnil postavení surrealismu, když byl napsán *Druhý*

<sup>10</sup> NADEAU, Maurice. *Válka v Maroku*. In *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 74-79.

<sup>11</sup> NADEAU, Maurice. *Rok realizací*. In *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 95-103.

manifest surrealismu. Byl nastolen velice tvrdý režim, a ten kdo jej nebyl ochoten dodržovat, byl nucen ze skupiny odejít. Na konci roku 1929 se do skupiny přidala nová krev v podobě Salvadora Dalího, který sebou vnesl svěží vítr. Aby přátelé, kteří byli nuceni ze skupiny odejít kvůli tvrdému Bretonovu režimu, ukojili svou touhu po satisfakci, vydali roku 1930 velice tvrdý a úderný pamflet nazvaný Mrtvola, směřovaný výhradně proti Bretonovu jednání. Roku 1930 byl také změněn název surrealistické skupiny La Révolution surréaliste na Le Surréalisme au service de la Révolution – Surrealismus ve službách revoluce.<sup>12</sup>

V tomto bodu došlo k rozdělení surrealismu na dvě cesty. První byla cesta politické revoluce, v níž surrealisté neustále pokračovali a druhá, která směřovala k paranoicko-kritické metodě Salvadora Dalího. Mezi těmito dvěma cestami fungoval Breton jako spojka a dohled k neustálému usmiřování. Díky vstupu Dalího, Chara, Buñuela a dalších umělců, se surrealismus pomalu vzpamatoval z předchozích krizí a opět ožil díky výrazovým prostředkům, jež tito umělci ve svých dílech užívali. Breton a Éluard uveřejnili dílo Neuposkvrněné početí. Skupina, která byla obohacena o nové tváře, založila novou revue SASDLR (le Surréalisme Au Service De La Révolution), která nahradila název La Révolution surréaliste. Tlak ze strany buržoazie stále stoupal, především kvůli výtržnostem, které byly surrealistům vlastní, a rok 1930 se stal rokem pronásledování surrealistických spisovatelů a umělců. Breton byl pronásledován, Sadoul byl odsouzen do vězení a surrealistické dokumenty a díla začala být stahována z dosahu společnosti. Téhož roku se do Francie přestěhovala UIER (Mezinárodní Unie revolučních spisovatelů). Tím se začaly vyhrcovat staré spory ve skupině surrealistů. Název UIER byl o pár měsíců později změněn na AEAR (Asociace revolučních spisovatelů) a surrealisté nebyli do této asociace přizváni. V tomto roce byl ze surrealistické skupiny vyloučen jeden z původních zakladatelů, básník Aragon.<sup>13</sup>

Rok 1931 byl opět rokem zvrátů. Skupina obohacena o nové tváře, které byly již zmíněny, ožila užitím Dalího paranoicko-kritické analýzy. Paranoia se projevuje u člověka takto: „*Subjekt, který je jí postižen, spočívá v delirantní interpretaci světa i vlastního já, jemuž je přikládána nadměrná důležitost. Tato choroba se však odlišuje od ostatních bludů dokonalou a souvislou systematizací, dosažením stavu všemohoucnosti,*

<sup>12</sup> NADEAU, Maurice. Krize 1929. In *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 104-113.

<sup>13</sup> NADEAU, Maurice. Případ Aragon. In *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. S. 123-128.

*který často vede nemocného k megalomanii nebo k perzekučnímu bludu. Má množství forem, vzájemně spjatých svým původem, a bývá provázena halucinacemi a delirantními interpretacemi skutečných jevů. Fyzicky se paranoik těší normálnímu zdraví, není postižen žádnou organickou poruchou, a přece žije a jedná v cizím světě.*<sup>14</sup> Tímto postupem vzniklo mnoho děl psaných, modelovaných, malovaných, ale také fotografovaných. Umělci, kteří takto tvořili, byli Salvador Dalí, André Breton, Man Ray, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Oscar Domínguez. V tomto roce Dalí s Buñuelem dokončili společný film Zlatý věk a skupina surrealistů pokračovala ve vydávání revue SASDLR.

### **2.2.2 Politický postoj surrealismu**

Vyhraněný politický postoj se u surrealistů projevil vydáním tří letáků roku 1931, a to proti Koloniální výstavě, které se měli zúčastnit i komunisté. Panovaly napjaté vztahy a surrealisté najednou začali hlásat, že oni sami byli lepšími žáky Lenina. Počali razit tvrdé komunistické heslo: „*Chceš-li mír, chystej válku.*“<sup>15</sup> Roku 1933 byli z komunistické strany vyloučeni Breton, Éluar a Crevel, protože silně útočili proti nové iniciativě komunistů. Nastupující rok 1934, tedy přesně 6. únor 1934, znamenal vpád lidí do ulic, čímž se zhroutila veškerá snaha o parlamentarismus.<sup>16</sup> „*Fašisté a sociální reakcionáři dali jasně najevo, že i přes fakt, že se jim nepodařilo svrhnout dosavadní vládu, řešení neleželo dále v rukou parlamentu, ale v rukou dělnické masy.*“<sup>17</sup> 10. února byla surrealisty vyhlášena výzva k boji. 18. února byl rozeslán nový leták, jehož obsahem bylo uskutečnění této „*nové akční jednoty*“<sup>18</sup>. Měsíc nato 25. března, byl podepsán Manifest, v němž byl odsouzen návrat k takzvané svaté jednotě. V této době byla také podepsána francouzsko-sovětská smlouva o vzájemné pomoci v případě, že by nastala válka. Díky novému spojení byl zorganizován Kongres spisovatelů na obranu kultury. Stejně jako surrealisté nebyli přizváni do organizace UIER (AEAR), která své sídlo přesunula z Moskvy do Paříže, nebyli přizváni ani do tohoto kongresu. Jediný, kdo se ze surrealistů mohl této akce účastnit, byl René Crevel, a to pouze díky přátelům v komunistické straně. Nicméně na konajícím se kongresu řeč pronesl Éluar, neboť Crevel téhož dne, kdy měl pronést řeč, spáchal sebevraždu. Éluar přečetl text, ve kterém projevil značné znechucení

---

<sup>14</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 129.

<sup>15</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 136

<sup>16</sup> NADEAU, Maurice. Surrealistická politika. In *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 136-141.

<sup>17</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 137.

<sup>18</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 137.



proti francouzsko-ruskému spolenectví, vyslovil se proti jakékoliv spolupráci mezi Francií a SSSR. Tímto byl surrealisty veřejně odmítnut jakýkoliv ideologický obrat, jak ze strany literatury, tak ze strany výtvarného umění. „*Umělecké dílo není zasaženo sociálními zvraty, pokud uskutečňuje dokonalou rovnováhu vnějšího, tedy formy a vnitřního tedy obsahu.*“<sup>19</sup> Po kongresu došlo k další reakci ze strany umělců, kteří dali jasně najevo, že nebudou přijímat aktuální komunistická hesla. Došlo to až tak daleko, že nejen vyhlásili nedůvěru komunistické straně zastoupené ve Francii, ale také vládě v SSSR a jejímu vůdci. Tato akce znamenala pouze odpojení se od komunismu, nikoliv od revoluce. Bylo založeno nové sdružení revolučních intelektuálů. Členové tohoto sdružení se stavěli proti současným ideám, proti kapitalismu a proti komunismu. Dveře do sdružení byly otevřeny těm, kdo uznali toto: „*Vývoj kapitalismu k rozpornosti a destrukci. Socializace výrobních prostředků, jako cíl současného historického procesu, třídní boj jako historický činitel a zdroj podstatných morálních hodnot.*“<sup>20</sup> Celé toto hnutí nakonec ztroskotalo, protože členové byli právě pouhými intelektuály, spisovateli a umělci, kterým vlastně jen chybělo pevné ukotvení. Nakonec byli zapuzeni přicházející světovou válkou.<sup>21</sup>

### 2.2.3 Surrealismus ve válce

Rok 1938 byl pro surrealismus střetem na poli politickém a uměleckém. Začátkem tohoto roku byla zorganizována Mezinárodní výstava surrealismu, která se konala v galerii des Beaux-Arts, kde bylo vystaveno na 70 děl umělců ze 14 zemí světa. K příležitosti této výstavy vydal André Breton Stručný slovník surrealismu.<sup>22</sup> Úspěch této výstavy byl velkolepý. Surrealismus se, víc než kdy jindy, zdál potřebnou provokací společnosti, především kvůli vyvstávající hrozbě v podobě Německa. Kritika se velmi ostře ozvala proti této výstavě, že to co surrealisté dělají, je naprostý skandál. Přesně to umělci zamýšleli. Byl to velice pečlivě naplánovaný a promyšlený skandál, jak společnost dovést k naprostému úžasu. Už v této době mnoho umělců tušilo, jaká hrozba se na ně valí, a proto postupně začali odcházet do exilu. V exilu dochází k zakládání skupin, jako byla například FIARI - federace nezávislého revolučního umění (Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant). Ve Francii bylo posléze založeno podobné uskupení,

---

<sup>19</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 139.

<sup>20</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 140.

<sup>21</sup> NADEAU, Maurice. Surrealistická politika. In *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 136-141.

<sup>22</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 14.

jako byla Federace nezávislého revolučního umění. Současně byl také založen měsíčník Clé, jehož první číslo vyšlo po událostech v Mnichově.<sup>23</sup>

Anarchistické heslo z roku 1925 - „*Už nikdy neoblékneme odporný, jako obloha modrý vojenský plášť*“<sup>24</sup> - padlo dne 1. září 1939, kdy Německo vyhlásilo druhou světovou válku celému světu. Toho dne bylo napadeno Polsko. Někteří ze zbylých umělců byli povoláni do zbraně, například Breton a Péret. Jiní se chtěli vyhnout znovu se opakujícímu masakru, a tak 3. září roku 1939 odešli do exilu. Breton též uprchl do exilu za svými přáteli, a surrealismus odešel s ním. První zastávka Bretona v exilu byla v roce 1941 na Martinique, odkud počátkem července odjel do New Yorku. Zde se setkal se svými přáteli, kteří uprchli před ním. Především to byl Max Ernst, Marcel Duchamp a Haar, se kterými v New Yorku vydal revue VVV (Victory, View, Veil – Vítězství, Pohled, Závoj). Tyto tři VVV byly vysvětleny jako „vítězství nad silami regrese“, „pohled kolem nás a pohled do našeho nitra“, a „závoj událostí“. V roce 1945 pořádal Breton pravidelné přednášky o surrealismu na Haiti. Surrealismus znovu nabral rychlost a spád a v zahraničí byl tento směr velmi dobře přijat. V New Yorku byl vydán „*Prolegomena k Třetímu manifestu surrealismu, anebo ne*.“<sup>25</sup> Dalšími důležitými emigranty byli Chagall, Léger, Jacques-Lipchitz a Mondrian. Ať se ovšem uskupení v New Yorku snažilo, jak chtělo, atmosféru, kterou zažili ve Francii, se přinést nepodařilo. Max Ernst napsal: „*Život v kavárnách nám chyběl, měli jsme sice umělce v New Yorku, ale nikoliv umění. Nikdo nemůže dělat umění sám. Ve velké míře závisí na tom, zda si můžeme vyměňovat nápady s ostatními*.“<sup>26</sup> Zbylí umělci ve Francii, seskupení kolem J. F. Chabruna a Noëla Arnauda, se pokusili surrealismu vdechnout nový život a slávu, ale pouze opakovali to, co bylo předtím provedeno. V květnu roku 1946 se Breton shledal se svou milovanou Paříží a o rok později byla zorganizována Mezinárodní výstava surrealismu, která se na podzim 1947 přesunula do Prahy.<sup>27</sup>

Francouzsko-české spojení nebylo od počátku pevné. Josef Šíma odešel z ČSR, aby se mohl stát členem mladé skupiny umělců Le Grand Jeu. Náklonnost k této skupině

---

<sup>23</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví v Praze, 1993. s. 14.

<sup>24</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 151.

<sup>25</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 152.

<sup>26</sup> KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, Cathrin. *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005. s. 25.

<sup>27</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví v Praze, 1993. s. 14.

z české strany dokládá i fakt, že skupině Le Grand Jeu bylo věnováno osmé číslo časopisu ReDu. V ČSR byl na přelomu let 1924/1925 otisknut první článek o manifestech surrealismu André Bretona. Česká strana francouzský surrealismus v jeho počátcích odmítala a zvrát přišel zhruba po roce 1930, kdy se pohled Čechů obrátil zpátky k Paříži a k surrealistickému umění. Za rok 1931 se v ČSR konaly tři výstavy francouzského surrealistického malířství a o rok později se v Mánesu konala nejvýznamnější výstava francouzsko-českých umělců, Poezie 1932. Konečně se začala otiskovat spousta textů se surrealistickou tematikou. 17. 4. 1933 odjel Vítězslav Nezval spolu s Jiřím Honzlem do Paříže a zde se setkal v kavárně Cyrano s Bretonem. 10. 5. 1933 Breton spolu s Nezvaem sepsali dopis o společné spolupráci Čechů a Francouzů. Tento dopis byl prezentován v pátém čísle časopisu Le Surréalisme au service de la Révolution. Oficiální francouzsko-české přátelství vzniklo až po založení Surrealistické skupiny v ČSR, roku 1934. Tohoto roku si André Breton začal dopisovat s Vítězslavem Nezvaem. Roku 1935 André spolu s přáteli odjeli do Prahy a vedli zde několik přednášek na téma surrealismu. Vytvořilo se přátelství mezi Bretonem a Nezvaem a také Toyen a Štýrským. Spojenectví dvou mužů vydrželo pouhé tři roky, kdy po třech letech Nezval prohlásil, že surrealistická skupina v ČSR je rozpuštěna. Breton tento Nezvalův výstup nepochopil a komentoval jej v dopise, kde prosil Nezvala o smír se skupinou. Od roku 1939 bylo Československo okupováno a atmosféra byla nedýchatelná. Toyen a Heisler odešli natrvalo do Francie a byli přijati, jako členové francouzské surrealistické skupiny. Vztahy se obnovily až po pádu železné opony, kdy se z Čech kolem let 70. stalo středisko surrealismu.

## ***2.3 Dokumenty surrealismu***

### **2.3.1 První manifest surrealismu**

Tento první manifest vzniknul mezi roky 1924 - 1925 pod taktovkou André Bretona. Základním rysem tohoto prvního uznaného manifestu se stal soud nad realismem. Realismus byl surrealisty označen za pitoreskní a hodící se spíše pro jednoduché mozky, neboť nejen obraz, ale i román pouze odpovídá požadavkům logického uvažování. Proto surrealisté chtěli, aby člověk užíval svůj jazyk surreálním způsobem. Dát prostor své fantazii a snům a začít věřit, že sny se mohou stát skutečností. Užívat automatismus jako jedinou metodu.

V tomto prvním manifestu byly dále stanoveny požadavky, jak správně tvořit surrealistickou literaturu.

*„Dejte si přinést psací náčiní a usedněte na místě co možná příhodném, aby se váš duch soustředil na sebe. Uveďte se do co nejtrpnějšího či nejvnímavějšího stavu, jehož jste schopni. Odmyslete si svého génia, své vlohy a talenty všech ostatních lidí. Řekněte si, že literatura je jednou z nejsmutnějších cest, které vedou ke všemu. Pište rychle, bez předem pojatého námětu, tak rychle, abyste si nepamatovali, co píšete, a nebyli v pokušení to přečíst, První věta přijde sama od sebe. Spolehněte se na nevyčerpateľný charakter tohoto šepotu. Hrozí-li nebezpečí, že zavládne ticho, poté co jste se dopustil nějaké chyby, napište za slovem, jehož původ je podezřelý, jakoukoli hlásku, například písmeno l, vždycky písmeno l, a přiveďte libovolnost zpět tím, že vnutíte tuto hlásku jako začáteční písmeno slovu, které bude následovat.“<sup>28</sup>*

### **2.3.2 Lednový leták**

Dalším pro surrealismus důležitým dokumentem se stal Leták vydaný dne 27. ledna 1925. Jednalo se o prohlášení, které bylo uveřejněno pouze jednou. V tomto prohlášení stojí:

- 1. „Nemáme nic společného s literaturou, jsme nicméně velmi schopni, je-li to zapotřebí, používat ji jako kdokoli jiný.“*
- 2. Surrealismus není novým či dokonce snazším výrazovým prostředkem, tím méně metafyzikou poezie. Je prostředkem totálního osvobození ducha a všeho, co se mu podobá.*
- 3. Jsme pevně rozhodnutí dělat Revoluci.*
- 4. Spojili jsme slovo surrealismus se slovem revoluce jedině proto, abychom ukázali na bezzájmový, neposkrvrněný a dokonce úplně bezvýhledný charakter této revoluce.*

---

<sup>28</sup> BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Brno: Hermann & synové, 2005. s. 45.

5. *Nemáme v úmyslu měnit cokoliv na mravech lidí, ale pokládáme za vhodné upozornit na křehkost jejich myšlenek a na to, na jakých pohyblivých základech, na jakých sklepeních postavili své chvějící se domy.*
6. *Předkládáme společnosti tuto slavnostní výstrahu. Ať si dá pozor na své poklesky, na každý chybný krok svého ducha, nepromineme jí zhora nic.*
7. *Jsme specialisty v Revoltě. Není způsobu jednání, jehož bychom nebyli schopni v případě potřeby použít.*
8. *Surrealismus není básnickou formou. Je výkřikem ducha, který se obrací sám k sobě a je pevně rozhodnut rozbít svá pouta. A bude-li třeba, i materiálními kladivý!*<sup>29</sup>

Tento dokument byl znám pouze ve skupině surrealistů. Výklad tohoto letáku byl poměrně jednoduchý. Surrealisté chtěli způsobit hlavně převrat, tedy revoluci.

### **2.3.3 Druhý manifest surrealismu**

Roku 1929, tedy o pět let později, následoval Druhý manifest surrealismu, který do hloubky kritizoval nedůslednost celkového projevu automatického psaní a sdělování snů. V tomto případě Breton požadoval důslednost u všech umělců, ovšem tvorba z nevědomí se kvůli jejich nedůslednosti velice často opakovala a podobala. V tomto případě se nevědomí stalo hlavním hybatelem, které dokáže plně ovládnout inspiraci. Dalším důležitým bodem bylo zavržení současného režimu a systému vykořisťování. Byl čas postavit se po bok revolucionářů a dát se do služeb revoluce. Do surrealismu bylo také zahrnuto zkoumání okultních technik, jako byl esoterismus a alchymie.

---

<sup>29</sup> NADEU, Maurice. *Dějiny Surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 63.

## 2.4 *Francouzští surrealističtí umělci*

### 2.4.1 **André Breton**

Nejvýznamnější osobností, která se zasadila o samotný vznik, rozvoj a šíření surrealismu byl André Breton. Narodil 19. 12. 1896 ve francouzském městě Tinchebray a zemřel 28. 9. 1966 ve věku 69 let. Breton původně studoval medicínu, ale jeho studium bylo přerušeno kvůli první světové válce. Za války sloužil jako vojenský ošetřovatel v psychiatrických léčebnách. Odtud zřejmě pramenil celý původ zájmu o lidské nevědomí a o Freudovy techniky psychoanalýzy a techniky volných asociací. Od roku 1925 v revue *La Révolution surréaliste* publikoval své vlastní snové záznamy. Téhož roku se nechal zviklat ke spolupráci s komunistickým časopisem *Clarté* a o dva roky později vstoupil do KSF – komunistická strana Francie. Tato ideologie, kterou vnesl do surrealismu, skoro zapříčinila rozpad skupiny. Naštěstí pro neschůdnost názorů a kvůli kritice komunismu, byl z KSF vyloučen. Byl básníkem, prozaistou a esejistou. Jeho nejznámější prací, kromě obou manifestů surrealismu a práce v revue, bylo *Neposkvrněné početí* z roku 1930. Toto dílo vydal společně se svým přítelem Paulem Éluardem. Dalším velice významným dílem byly *Spojité nádoby* z roku 1932 a prozaické dílo *Nadja* z roku 1928. Navázal mnoholeté přátelství s Vítězslavem Nezvalem. Po doručení povolávacího rozkazu emigroval v roce 1940 do USA. Ve spojených státech nadále pokračoval se své publikační a tvůrčí činnosti. Především proto, že se zde setkal se spoustou svých přátel, kteří utekli ze stejných důvodů jako on. I z Ameriky neustále protestovali proti probíhající válce. Spolu s kolegy jmenovanými výše založil revue *VVV* a sepsal *Třetí manifest surrealismu*. Vrátil se o šest let později do Paříže a zde i zemřel. Po návratu se znovuobnovily francouzsko-české vztahy. Surrealismus se opět vrátil do svých kolejí, ale nikdy už ve Francii nebyl tím, čím byl před druhou světovou válkou. Na sklonku šedesátých let Breton zemřel a působnost surrealismu se přenesla do Čech, které se staly doménou tohoto směru. Breton byl, je a bude věčným. Vždycky bude tím, kdo způsobil převrat v avantgardách a nastolil řád nového způsobu myšlení i života. Surrealismu.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 12-13.

## 2.4.2 Max Ernst

Max Ernst se narodil roku 1891 v Brühlu v Německu a byl vychován v křesťanské rodině. Zde také vystudoval filosofii a psychologii. Po studiích se připravoval na cestu do Paříže, která se uskutečnila v roce 1922. V té době byl již příznivcem dadaismu a tvořil koláže a různé fotomontáže, které s sebou do Paříže přivezl. V dadaistickém kruhu setrval pouze do roku 1924, kdy se plně přihlásil k novému hnutí, surrealismu. Hned od počátku se stal jednou z nejvýznamnějších osobností na poli uměleckém. Typickou tvorbou pro Ernsta nebyly pouze koláže nebo frotáže. Jeho malby zahrnují často absurdní postavy napůl člověka napůl zvířete, jako je Slon Celebes. Ernst dostal do vínku představivost, která z něj udělala jednoho z hlavních postav surrealismu. Jeho kreativita pramenila i z těch nejobanálnějších věcí, které zažil. Aktivně se zapojoval do výstav a prací surrealistické skupiny. V roce 1941 Ernst emigroval do Spojených států amerických. Zde potkal svou budoucí ženu Peggy Guggenheimovou a společně zde vybudovali základnu pro surrealismus. Ernst se ovšem nikdy nevyrovnal s opuštěním Francie, která mu byla tak blízká. Zemřel v dubnu roku 1976.<sup>31</sup>

## 2.4.3 Giorgio De Chirico

I když tento umělec nikdy nepřijal surrealismus, jako směr, ve kterém oficiálně tvořil, pro surrealismus sehrál velice významnou roli. Byl mu spíše přisuzován rozvoj metafyzické malby. Narodil se v roce 1888 a zemřel v roce 1978. Oženil se s Raissou Krovovou. Mezi léty 1911-1919 vytvořil na 120 obrazů, zajímavých jak po stránce stylové, tak po stránce technické. „*Do své práce totiž začleňoval jistým způsobem pokřivený antický a renesanční smysl pro klišé, vyváženost a harmonii. Zároveň začleňoval prvky do racionální kulisy, kterým dal jistou formu deformace, čímž celkový výraz obrazu dostal tísnivější a rušivější ráz.*“<sup>32</sup> Jako je tomu v jednom z nejznámějších obrazů *Znepokojivé múzy*. Bral předměty nejběžnější potřeby, jako to dělal třeba Duchamp, a zachycoval jejich pravou podstatu věci.

---

<sup>31</sup> MARTIN, Tim. *Surrealisté*. Praha: Slovart, 2004. s. 98.

<sup>32</sup> MARTIN, Tim. *Surrealisté*. Praha: Slovart, 2004. s. 20.

## 2.5 Český surrealismus

Stejně jako ve Francii, tak i v Československu se umění vyvíjelo po skončení první světové války. „*Na křižovatce myšlenkových směrů a proudů, která spojovala francouzskou avantgardu, sovětský konstruktivismus a německý bauhausismus. V Praze vzniknul na sklonku let 1917/1918 nový směr, poetismus.*“<sup>33</sup> Poetismus v sobě nesl prvky jistého lyrického projevu, které jsou patrné u Josefa Čapka, Václava Špály, Antonína Procházky a Bohumila Kubišty. Roku 1918 se konala souborná výstava skupiny Tvrdošíjných. A to umělců Čapka, Kremličky, Zrzavého a Špály. O dva roky později, 5. 10. 1920 v Praze byla založena skupina US Devětsil a opět se konala v pořadí druhá výstava Tvrdošíjných.<sup>34</sup>

Poetismus se v té době stal novým obecným životním programem, uměleckým názorem, s hlavním zaměřením na poezii. Vnesl do umění živější kolorit a motivy věcí z běžného prostředí člověka. Postupně se dostal do divadla, filmu, grafiky a malby. Samotné počátky poetismu navazují na naivní malířství. Do vzniků tvorby v poetickém duchu 20. let 20. století patřili Adolf Hoffmeister, František Muzika a Toyen vlastním jménem Marie Čermínová. Odlišnou tendenci reprezentovali členové Devětsilu, jako byl Karel Teige a Jiří Voskovec. Tito dva umělci tvořili pod heslem: „*Umění má být děláno všemi, i když nejsou profesionální umělci.*“<sup>35</sup> Tato tvorba v sobě nesla prvky ruského konstruktivismu spojeného s poetickými představami o dalekých světech a exotických krajinách. U Jindřicha Štýrského se projevil tendence jistého lyrického kubismu, ke kterému se přihlásil také František Muzika.<sup>36</sup> V roce 1925 byla sekce sborníku Devětsil rozšířena na působnost divadelní. Toho roku bylo založeno Osvobozené divadlo, v němž působili režiséři J. Frejka a J. Honzl, kteří předváděli celou řadu českých i francouzských her, zejména od A. Bretona, P. Soupalt, G. Apollinaire.<sup>37</sup> Od roku 1927 vycházela revue ReD, ve které vyšel i Manifest poetismu. Jednalo se o revue spadající pod působnost Devětsilu. Byl to měsíčník pro moderní kulturu, v jehož prvním čísle vyšel

---

<sup>33</sup> NOVÁK, Luděk. *Století moderního malířství*. Praha: Orbis, 1968. s. 251.

<sup>34</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champes Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 15.

<sup>35</sup> NOVÁK, Luděk. *Století moderního malířství*. Praha: Orbis, 1968. s. 251.

<sup>36</sup> NOVÁK, Luděk. Poetismus v československé avantgardě. In *Století moderního malířství*. Praha: Orbis, 1968. s. 251-260.

<sup>37</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická Pole, Les Champes Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 16.



článek malířů J. Štýrského a M. Čermínové. Tato forma poetizace se otiskla i do malířského směru, který byl založen právě Jindřichem Štýrským a Marií Čermínovou po jejich příchodu do Paříže. – artificialismus. Roku 1928 se konala společná výstava Štýrského a Čermínové v Aventinské mansardě. Na přelomu let 1929-1930 Štýrský svým článkem Koutek generace vyvolal značně silnou diskusi o krizi ReDu. V ReDu č. 8 vydaného 1930 se Karel Teige věnuje skupině Le Grand Jeu, kterou na rozdíl od francouzských surrealistů nezamítá, ale navazuje s ní dlouholeté kontakty. V tomtéž roce začal Štýrský vydávat svou vlastní Erotickou Revue, v které prezentoval surrealistické ankety o sexualitě. Zároveň vznikla pod vedením Vítězslava Nezvala revue Zvěrokruh v listopadu 1930. V tomto měsíčníku byly uveřejňovány první překlady francouzských surrealistů. Nejvýznamnějším číslem byl výtisk z prosince 1930, kde byl překlad Bretonova Druhého manifestu surrealismu. Počátkem nového roku 1931 byla ukončena působnost ReDu a řada umělců tímto nastoupila cestu své vlastní tvůrčí kariéry. Štýrský založil Edici 69. Během tohoto roku se v Praze konaly tři výstavy francouzského surrealistického malířství.<sup>38</sup>

27. 10. - 27. 11. 1932, se v pražském Mánesu konala celosvětová souborná výstava s názvem Poezie 1932.<sup>39</sup> Zahajovací řeč tehdy vedli Kamil Novotný společně s Vítězslavem Nezvalem. Byli zde zastoupeni umělci jako Dalí, Ernst, Tanguy, Štýrský, Toyen, Muzika, Filla, Šíma, Hoffmeister, Waschmann a Janoušek. Josef Šíma nebyl surrealistou v pravém slova smyslu, protože nepoužíval metody automatismu ani nepoužíval iracionální představy (Vejce a Evropa – 1928). Šíмова spolupráce se skupinou Le Grand Jeu započala již v roce 1928.

Na přelomu konce let 20. a počátků let 30. byl stvořen nový surrealistický kubismus, jenž v sobě pojil kompozice bizarních forem a prostorových útvarů, které připomínaly lidské postavy zasazené do různých nevšedních scénérií. Jednalo se o definitivní přechod od poetického stylu k surrealismu.

11. 1. 1934 byla založena skupina Surrealistů v ČSR. U jejího zrodu stáli Vítězslav Nezval, Jindřich Štýrský a Toyen v kavárně Metro. Skupina byla definitivně ustanovena

---

<sup>38</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 17.

<sup>39</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 17.

21. 3. 1934. *Do této skupiny vstoupil V. Nezval, J. Štýrský, Toyen, B. Brouk, J. Honzl, J. Ježek, K. King, J. Kundstat, V. Makovský.*<sup>40</sup> První pokusy o surrealistická díla, tedy díla vzniklá technikou automatické kresby, vznikaly od 31. 3. 1934 v již zmíněné kavárně Metro. Současně vyšel sborník Surrealismus v diskusi. V té době zde surrealismus nebyl dobře přijímán a až na konci tohoto roku se umělci začínali přiklánět k ryze ortodoxnímu surrealismu. Obrazy nesly fantasticko-iracionální objekty, kompozice propojily snové představy s představami reálnými bez logických souvislostí. Řadou vytvořených děl surrealisté stále reagovali na situaci před a během Druhé světové války. Od 15. 1-3. 2. 1935 se konala první oficiální výstava skupiny Surrealisté v ČSR v budově Mánesu. Vystavovali Toyen, Štýrský, Makovský. Katalog k výstavě sestavil Karel Teige společně s Vítězslavem Nezvalem. 27. 3. 1935 přijel André Breton se svou ženou Jacqueline a Paulem Éluardem do Prahy. O den později vedl André Breton přednášku v Mánesu na téma Surrealistická situace objektu a 3. dubna v posluchárně filozofické fakulty přednášel na téma Co je surrealismus? O sedm dní později Breton se svými francouzskými společníky Prahu opustili a vrátili se do Paříže. V roce 1936 vyšla revue Surrealismus, v níž byly recenze a překlady francouzské tvorby. Na sklonku roku 1936 byl na počest zemřelého spisovatele Karla Hynka Máchy vydán sborník studií Ani Labuť ani Lůna, který redigoval Vítězslav Nezval. Konala se také v pořadí Druhá mezinárodní výstava surrealismu v Londýně, které se za Surrealistickou skupinu v ČSR účastnil Jindřich Štýrský a Marie Čermínová. Tyto obrazy umělců z ČSR vzbudily vlnu pozitivních ohlasů. *Na podzim vyšla snad nejvýznamnější surrealistická sbírka Vítězslava Nezvala nazvaná Absolutní hrobař, která byla doplněna o autorovi vlastní dekalky.*<sup>41</sup> Od nastupujícího roku 1938 docházelo k větším a větším rozporům mezi Nezvalem a skupinou surrealistů. 15. 3. 1938 Nezval vydal prohlášení o rozpadu skupiny Surrealistů v ČSR, které komentoval nejen Karel Teige v Ranních novinách, ale také Nezvalův velmi dobrý a blízký přítel André Breton. Bylo poskytnuto vysvětlení, že skupina byla rozpuštěna především z politických důvodů. Nicméně skupina surrealistů v ČSR pokračovala na poli umění dál i bez Vítězslava Nezvala a obohatila se i o nově příchozí souputníky, jako byl J. Heisler. Rok 1939 sebou přinesl mnohé změny. Československo bylo okupováno

---

<sup>40</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 19.

<sup>41</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 23.

Německem a moderní umění bylo označeno za zvrhlé a zamítnutíhodné. Sám Adolf Hitler odsoudil výstavu v Mnichově z roku 1937 a naznačil jasné požadavky na změnu kritérií uměleckých děl, které se následně projeví po okupaci. Od roku 1939 bylo umění v ČSR i celá tvorba skupiny zpracovávána v ilegalitě. Naposledy byla Štýrským a Toyen vydaná edice Surrealismus, v níž byly nejen kresby, ale i texty například „*Jen poštolky chci na desatero.*“<sup>42</sup> Celá tato edice pokračovala v ilegalitě, ale její tvorba se postupně odmlčela. Jedno z posledních děl vydané v této edici, bylo dílo Štýrského a Heislera – „*Na jehlách těchto dní.*“<sup>43</sup> Dne 21. 3. 1942 Jindřich Štýrský zemřel. Karel Teige dostal věnováním od Heislera soukromou knížku *Ze stejného těsta* s šesti kolorovanými kresbami a věnováním, které znělo: „*Teigovi, kterému nezapomenu, že mě ve válce schoval v kouři své dýmky, jeho Heisler – 13. 12. 1945.*“<sup>44</sup> Rok 1947 znamenal definitivní odchod Toyen a Heislera za exilovým navrátilcem Bretonem, aby se přidali do francouzské surrealistické skupiny. Téhož roku byla v Praze přejata výstava putující z Francie.<sup>45</sup>

Rozpad celé skupiny Surrealistů v ČSR neodstartoval Nezval svým politickým manévrováním. Byla to v první řadě smrt Jindřicha Štýrského a odchod Heislera a Toyen do ciziny. Tím původní skupina zanikla. Karel Teige kolem sebe seskupoval příznivce surrealismu a navazoval kontakty se vznikající skupinou Vratislava Effenbergera. Rok 1948 byl rokem, kdy se mezi Paříž a Prahu doslova postavila železná opona.

I navzdory izolaci od vnějšího světa a především odstřižení velkého centra Paříže, zůstala Praha důležitým místem surrealistického růstu. Na přelomu let 1947 a 1948, i přes veškerý útlak, se vyhranila československá surrealistická skupina, shromážděná kolem výtvarníka a spisovatele Karla Teige. Roku 1948 Egon Bondy a Jana Krejcarová společně vydali ilegální surrealistický sborník nazvaný *Židovská jména*. Činnost skupiny československých surrealistů vyvrcholila kolem roku 1951 vydáním 10 sborníků *Znamení zvěrokruhu*. Karel Teige téhož roku zemřel a činnost po něm převzal jeden z členů surrealistů Vratislav Effenberger. Na počest zemřelého přítele vydal sborník nazvaný

---

<sup>42</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 24.

<sup>43</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 24.

<sup>44</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 24.

<sup>45</sup> HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. s. 19-24.

Objekt 1-5, jehož vydání se účastnily osobnosti jako Zbyněk Havlíček, Ludvík Šváb, Milan Nápravník, Věra Linhartová ad. Činnost tohoto sborníku byla datována od roku 1953 až do let šedesátých, tedy do roku 1962. V roce 1966 se tento sborník Objekt přejmenoval na UDS a uspořádal výstavu na protest proti vládnoucí totalitní moci, nazvanou Symboly obludnosti. Roku 1968, kdy se uvolnila napjatá atmosféra v Československu, došlo k navázání válkou zprerhaných kontaktů mezi Prahou a Paříží. Jako oslava tohoto znovuobnoveného přátelství se konala velká výstava nazvaná Princip slasti putující přes Prahu, Brno až do Bratislavy.<sup>46</sup>

Díky působnosti Vratislava Effenbergera znovu ožila surrealistická skupina a došlo i k přejmenování, na, Surrealistická skupina v Československu. V této skupině se angažovali Martin Stejskal, Ludvík Šváb, Albert Marenčin, Karol Baron, manželé Švankmajerovi, Emila Medková, Alena Nádvorníková ad. V 70. letech byla působnost plně přenesena z Paříže, kde se skupina rozpadla kvůli smrti Bretona, do Prahy. Praha se v těchto letech stala hlavním ohniskem surrealismu. Praha oproti Paříži fungovala především na bázi kolektivní spolupráce. Vznikly projekty jako Tichá pošta, Dobrý den pane Gauguine, Ilustrovaný sen, Panorama, Ostrov mrtvých atd. Další velice důležitou výstavou byla výstava z roku 1983 nazvaná Sféra snu, která měla i své katalogové provedení. Důležití pro surrealismus byli i umělci tvořící mimo skupinu, jako byli Pavel Řezníček a Milan Sýkora.

Schopnost existence surrealismu v Československu doložil i fakt, že celá skupina i umělci fungovala až do roku 1989.

### 2.5.1 Syntéza

Československý surrealismus v těžkých poválečných letech 1947-1966, chtěl pouze syntézu, propojit romantismus s realismem. Francouzští surrealisté nepřipustili žádnou syntézu, naopak, odsoudili veškeré prostředky, jimiž bylo dosaženo romantického textu a romantické malby. „*Češi se svou činností snažili sladit věci považované za neslučitelné, ducha systému a skepsi vůči tomuto duchu, romantický koncept jednotné absolutní myšlenky vědomí jeho relativity, smysl pro skutečnost a romantismus vzpoury. Stejně jako ve vztahu surrealismu samému byla pozice romantického realismu, jež Češi vynalézají,*

---

<sup>46</sup> DVORSKÝ, S. DRYJE, F. STEJSKAL, M. Romantismus možného. In *Surrealistická východiska (1948-1989)*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. s. 7-12.

*paradoxní ve vztahu k národní specifice.*<sup>47</sup> Stěžejním se po konci války stalo znovuoobnovení autenticity psaného projevu, poezie. Zatím, co Paříž v té době dospěla k návratu ke známému „*klasickému surrealismu*,“<sup>48</sup> Čechům zůstal tento pokus o znovuoobnovení cizí. Češi postupovali novým způsobem. Tento postup byl založen na čisté imaginaci. Čím silnější imaginace byla, tím více se promítla a uchopila skutečnost. Jedno zůstalo stejné a neměnné, jak u francouzských surrealistů, tak u českých. A to odmítnutí všech realit, ponechání prostoru pro fantaskní svět. Budoucnost byla velmi nejistá, a jediným způsobem, jak ji chtěli surrealisté ovlivnit, bylo bránění současných hodnot, kterým věřili. Celkový postoj k onomu klasickému surrealismu, který v silně zjednodušené formě zastupoval vlastně lásku, poezii, svobodu a revoluci, se zde značně lišil. Byl rozlišen smysl pro jistý řád a dobrodružství a právě dobrodružství bylo to, v čem Češi spatřili ten pravý a jediný možný program. Zachován byl pouze dynamismus.<sup>49</sup>

Od počátků padesátých let bylo možno v dílech, ať už psaných či malovaných, pozorovat spontánnost a uvolněnost projevu. Dílo samotné přestalo být oddělitelné od svého komentáře a vlastní kritiky. Kritika tu ovšem neplnila svou moralizační funkci v pravém slova smyslu. Fungovala jako pouhý narušitel jistých zažitých zvyklostí. „*U Čechů měla kritika často humornou povahu, jako v proradných glosách typu cpu se vši silou do textu. Toto vyplynulo i z nové relativizace, již v myšlení procházejí vztahy vědomí a nevědomí, tak jako vztah iracionality a rozumu.*“<sup>50</sup> Přes dobrodružství, jež se stalo symbolem zahrnujícím smysl pro zodpovědnost a ochranu hodnot, dospěli surrealisté k novému pohledu na původní propojení realismu a romantismu. Smysl pro realitu se v tomto případě projevil jako skepticismus a odmítnutí pravdy. Pokud byla pravda přijata, tak pouze pro svou kritickou funkci, aby mohla dále mystifikovat a tvořit vlastní mýty. U díla tedy nebyla podstatou krása, ale objektivnost pramenící z díla, a ne pravda, ale mystifikace buďto dílu vlastní nebo smyšlená. Tento postup je vlastní především malbě a jejím výrazovým technikám. Fotografie se v tomto měřítku zaměřila na skládky, v nichž jen zachycoval katastrofální destrukci věcí. Na prknech co znamenají

---

<sup>47</sup> DVORSKÝ, F. DRYJE, F. STEJSKAL, M. *Surrealistická východiska (1948-1989)*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. s. 7.

<sup>48</sup> DVORSKÝ, F. DRYJE, F. STEJSKAL, M. *Surrealistická východiska (1948-1989)*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. s. 7.

<sup>49</sup> DVORSKÝ, F. DRYJE, F. STEJSKAL, M. Romantismus možného. In *Surrealistická východiska (1948-1989)*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. s. 7-12.

<sup>50</sup> DVORSKÝ, F. DRYJE, F. STEJSKAL, M. *Surrealistická východiska (1948-1989)*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. s. 8-9.

svět, se hrály divadelní hry a scény přímo ze života umělců. Jedna z inscenací byl vlastně záznam schůze české skupiny surrealistů, která se nakonec za pomoci alkoholu propadla do úplného chaosu.<sup>51</sup>

### 2.5.2 Situace na poli surrealismu

Roku 1964 se konaly tři přednášky v klubu Mánes. Tyto přednášky vedl zmíněný Vratislav Effenberger, Milan Nápravník a Stanislav Dvorský. Celá tato akce byla nakonec vyhodnocena tak, že je třeba vytvořit si nové označení pro surrealistickou skupinu a právě Effenbergerem byl navržen absolutně neutrální název UDS, který byl oběma zúčastněnými muži přijat.

*„UDS není ani Umění Desintegračních Systémů, ani útěk do skutečnosti, ani Umění Dvacátého Století, ani Už Daemona Skončila.“ „Je názorový, tvůrčí a výkladový systém, sledující dialektickou dynamiku sémantických struktur intelektuálně-imaginativních projevů v oblasti emocionality z hlediska jejich kritických funkcí, jejíž účinnost je v psychologickém a sociologickém smyslu aktuální.“<sup>52</sup>*

Existují mnohá vysvětlení této zkratky UDS, doložen je význam posledního písmena, které znamená spojení a první písmeno U nemá vlastně nic společného s uměním. Toto sdružení nefungovalo jako skupina v pravém slova smyslu, spíše fungovalo jako systém avantgardy. Surrealismus tohoto úhlu pohledu akceptoval jisté konvence estetiky, zmínění kritické funkce literatury, tedy humoru jako obrany vědomí. Na druhou stranu odmítal jakoukoliv koncepci psychického automatismu a to ať objektivního, tak subjektivního. A dále odsuzuje anarchismus ve všech jeho politických podobách. Tento systém se tedy spíše uplatnil v kladení otázek, než v odpovědích, neboť účelem bylo nalézt nové orientační body po historickém pádu zapříčiněném druhou světovou válkou. Tvorba umělců je tímto systémem hodnocena dosahem jejich kritických funkcí.

Přelom let 60. a 70. sebou přinesl mnoho změn hlavně ve složení surrealistické skupiny i její tvorby. Jelikož se Československo ocitlo v době normalizace, došlo ke zrušení skoro všech uměleckých skupin, a byla pozastavena, nebo úplně zrušena

---

<sup>51</sup> DVORSKÝ, F. DRYJE, F. STEJSKAL, M. Romantismus možného. In *Surrealistická východiska (1948-1989)*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. s. 7-12.

<sup>52</sup> DVORSKÝ, F. DRYJE, F. STEJSKAL, M. *Surrealistická východiska (1948-1989)*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. s. 14.

i jakákoliv publikační či tvůrčí činnost. Umělci tvořili v ilegalitě. K nejcitelnějšímu útlumu došlo právě na počátku roku 1970. Kolem Vratislava Effenbergera, zástupce Surrealistické skupiny Československa, se shromáždily osobnosti zmíněné výše, jako byli Švankmajerovi, Ludvík Šváb ad. Toto nové seskupení bylo oficiálně ustanoveno až v roce 1971, kdy byl současně vydán kolektivní experiment nazvaný Tichá pošta. Hra byla založena na klasicky známém postupu tiché pošty s jedinou obměnou, jednalo se o její korespondenční verzi. Po několikaměsíčním korespondování se do skupiny přidalo mnoho dalších příznivců surrealismu, Karel Baron, Vratislav Effenberger, Andrew Lass, Albert Marenčin, Juraj Mojžiš, Martin Stejskal, Ludvík Šváb, Eva Švankmajerová a Jan Švankmajer. Sborník UDS se rozpadl ke konci roku 1970. Především kvůli emigraci Svitáka, Krále a Hrstky. V té době bylo Vincentem Bounourem vydáno první číslo BLS – Bulletin de liaison surréaliste, kde byly otištěny publikace Effenbergera, Marenčina a Švába. O rok později byly texty z hry Tichá pošta složeny a vzniklo dílo, *Autobus Argonautů*. Následovala další obrazová hra „*Dobry den, Pane Gaugine*.“ Po celou dobu se Effenberger spolu s dalšími umělci se podíleli na vydávání BLS. O čtyři roky později, tedy roku 1974, byl vydán samizdatový sborník „*Jestliže je to téměř to pravé slovo, je to také téměř ta pravá věc*.“ 23. 8. 1974 zemřel Mikuláš Medek a na jeho počest byla uspořádána výstava *Pohyblivé hroby*. Tohoto roku se kolem Jimmyho Gladiatora seskupili francouzští umělci a začali vydávat bulletin *Melog*. Skoro v každém vydání bylo i nemalé zastoupení českých spisovatelů jako Dvorský, Šebek, Král, Erben, Turnovský ad. Roku 1977 Vratislav Effenberger podepsal Chartu 77 a vznikla další francouzská revue *Surréalisme*, na jejímž prvním čísle se podíleli Vratislav Effenberger, Albert Marenčin, Alena Nádvorníková, Karol Baron, Emila Medková a Eva Švankmajerová. Tohoto roku René Passeron vydal *Encyklopedii surrealismu*. V dubnu roku 1978 se konala výstava v galerii *Triskéle* v Paříži. Zastupitelé z ČSR byli Karol Baron, Martin Stejskal, Eva Švankmajerová a Jan Švankmajer. K desátému výročí úmrtí Zbyňka Havlíčka vydali Dvorský spolu s Jůzkem sborník *Speleolog v hlubinách nevědomí*. V tomto roce se začala hrát mezi umělci nová hra nazvaná *Přízraky a fantomy*. Tato hra se zakládala na vizualizaci strašidel. V roce 1980 vyšla revue *Le La* v Ženevě za redakce Ludvíka Švába. Roku 1983 byl dokončen soubor *Sen* a konala se skupinová výstava *Sféra snu*, která byla už během příprav zakázána. 19. 9. měla Eva Švankmajerová výstavu v pražském *Junior klubu* na téma *Utajené tvary*. Tato výstava byla tak úspěšná, že jeden z návštěvníků

šest obrazů rozřezal. 10. 8. 1986 zemřel Vratislav Effenberger v Praze. Na počest bylo vydáno jeho vlastní dílo *Lov na černého žraloka*. V roce 1988 byly navázány kontakty, kromě jiných se surrealistickou skupinou ve Stockholmu. O rok později byla založena revue *Gambra* pod redakcí A. Nádvorníkové a I. Purše. V tomto prvním čísle byla vedená kritická diskuse nad katalogem Skupiny Ra. Na konci roku 1989 byla založena Společnost Karla Teiga.<sup>53</sup>

## 2.6 *Čeští surrealističtí umělci*

### 2.6.1 Marie Čermínová

Narodila se roku 1902 v Praze a zemřela v roce 1980 v Paříži. Celý život vystupoval pod pseudonymem, známějším než její vlastní jméno, Toyen. Prvé práce by se spíše daly označit za záměrný primitivismus. Ovšem už tyto prvotní práce, ač nedokonalé, měly mnohem hlubší charakter, který byl pro Toyen typický po celou dobu její tvorby. Mezi roky 1921 a 1922 se Toyen dostala do kontaktu nejprve se skupinou Tvrdošíjných a poté se skupinou Devětsil. Po celou dobu její tvorby ji v jejích pracech provázel vodní svět a ryby. Už od jejího prvního úvodního díla *Zátiší* 1921 a poslední závěrečnou práci *Pasti skutečnosti* 1971. První důležitou výstavou byl *Bazar moderního umění* z roku 1923. Kolem roku 1923 se v tvorbě umělkyně projevily tendence purismu spojeného s dobovým civilismem, panujícím v českém umění mezi roky 1923-1925. Nejbližší vztah k Toyen měli Jindřich Štýrský, Jindřich Heisler a chorvatský básník a dramatik Radovan Ivšić. V roce 1925 se Toyen společně s Jindřichem Štýrským přestěhovala na několik let do Francie, kde se její tvorba dále formovala, kombinovala totiž olejomalbu s koláží, ke které jí inspiroval Georges Malkine. Na chvíli do ní pronikla silná abstrakce, kterou nakonec vystřídal styl pro Toyen typický. Stala se dokonce jednou z hlavních osob, které v roce 1934 surrealismus založili v kavárně *Metro* v Praze. V roce 1947 uprchla před komunismem s Jindřichem Heislerem zpět do Francie a zůstala zde až do konce svého života. Toyen byla velikým přínosem pro rozvoj surrealistického umění v Čechách i ve Francii.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> DVORSKÝ, F. DRYJE, F. STEJSKAL, M. *Surrealistická východiska (1948-1989)*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. s. 72-78

<sup>54</sup> DVORSKÝ, S. EFFENBERGER, V. KRÁL, P. *Surrealistické východisko (1938-1968)*. Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 33.



## 2.6.2 Jindřich Štýrský

Narodil se 11. srpna roku 1899 v Černé u Kynšperka a skonal dne 21. března 1942 v Praze. Vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze. Mezi roky 1923-1929 působil v okruhu umělců soustředěných kolem sborníku *Devětsil* a zasloužil se o rozvoj směru artificialismus – „*nechávaje realitu v klidu, usiluje o maximum imaginativnosti, aniž manipuluje realitou.*“<sup>55</sup> Byl zároveň jedním ze tří hlavních zakladatelů skupiny Surrealistů v ČSR. Podílel se na vytvoření směru artificialismus. Jeho práce zahrnují cykly obrazů, koláží, fotografií a kreseb. Rovněž svou tvorbou velice často doprovázel knižní publikace svých přátel. Na sklonku let dvacátých a třicátých počal spolupracovat na inscenacích Jindřicha Honzla v Osvobozeném divadle v Praze. Nejdůležitější výstavy, kterými za svůj život prošel, byly výstavy v SVU Mánes, Bazar moderního umění roku 1923, výstava *Poezie* 1932, výstava surrealistů v ČSR 1935. Posmrtně se konala výstava Štýrského souborného díla v pražském Mánesu roku 1946. Byl po mnoha stránkách velice plodným autorem, redigoval *Erotickou revui*, *Edici 69* a časopis *Odeon*.<sup>56</sup>

## 2.6.3 Karel Teige

Narodil se 13. prosince roku 1900 v Praze a zemřel 1. října 1951 také v Praze. Vystudoval dějiny umění na filosofické fakultě. Byl předním ideologem a představitelem poetismu, funkcionalismu a především surrealismu. Jeho působnost se odstartovala ve sborníku *Devětsilu*, zároveň byl spoluzakladatelem a předsedou *Levé fronty* 1929-1935. Roku 1934 se připojil k pražské surrealistické skupině a setrval v ní až do roku 1947, kdy skupina definitivně ukončila svou činnost kvůli odchodu Heislera a Toyen do Francie. Po tomto roce kolem sebe začal soustřeďovat nový okruh umělců, později známých pod názvem *Znamení zvěrokruhu*, který byl jádrem UDS. Příležitostně prováděl pokusy o automatické texty, záznamy snů. Významnější byla jeho publikační tvorba, byly to *Moderní česká architektura* 1924, *Manifesty poetismu* 1928, *Svět, který se směje* 1928, *Svět, který voní* 1931, *Surrealismus proti proudu* 1938. Za doby okupace a stalinské éry byla jeho tvorba pozastavena a byl nucen vydávat ilegálně.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> SRP, K. BYDŽOVSKÁ, L. *Jindřich Štýrský texty*. Praha: Argo, 2007. s. 17.

<sup>56</sup> DVORSKÝ, S. EFFENBERGER, V. KRÁL. P. *Surrealistické východisko (1938-1968)*. Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 21.

<sup>57</sup> SRP, Karel. The reality of Desire. In *Karel Teige*. Prague: TORST, 2001. s. 6-31

## **2.7 Didaktické techniky surrealismu**

Didaktický záměr této práce spatřuji právě v technikách, které byly objeveny v počátcích dadaismu a surrealismu umělcem Maxem Ernstem. Tyto techniky se postupem času uplatnily nejenom v umění, ale i ve vzdělávání. Jednalo se především o techniky koláže, frotáže a dekalku. Dekalk hojně užíval pro svou tvorbu Oscar Domínguez. Tyto techniky jsou v dnešní době samozřejmě uzpůsobeny a přeneseny pro tvorbu dětí na prvních a druhých stupních Základních škol.

Techniky se staly velice oblíbenými, právě kvůli svojí nenáročnosti a jednoduchosti ve zpracování. Hodí se jak pro žáky haptické, tak pro žáky vizuální. Jelikož ještě víckrát tento pojem padne, bylo by dobré uvést na pravou míru, co vlastně pojem haptik a vizuál znamená. Tyto pojmy ustanovil Viktor Lowenfeld, aby určil dětskou typologii vnitřní osobnosti. U nás je nejvíce rozšířeným typem vizuál - tento typ žáka je velmi pozorný, pečlivý a přesný, svou práci má dopředu rozmyšlenou, protože má objektivní přístup ke skutečnosti. Tohoto žáka zajímá perspektiva, proporce, světlo a stín. Na druhou stranu nepoužívá barvu, pokud už je použita tak pouze lokálně, vymezením barevných ploch. Haptický žák je naopak expresionistou a pro svou tvorbu potřebuje vnímat svalové vjemy. Rozhodně se nezajímá o přesnost a kvalitu, ale za to je originální a tvůrčí. Miluje barvu a její výrazovou hodnotu. Není tak častý jako vizuál. Tito žáci preferují především taktilně-haptické zážitky, které zmíněné techniky plně poskytují. Taktilně-haptické zážitky jsou právě ty, při kterých má dítě pozitivní zážitky z pohybu, hmoty, materiálu, barvy a techniky.

### **2.7.1 Koláž**

Tato výtvarná technika v uměleckých kruzích vznikala ze starých xylografovaných obrázkových časopisů, nebo fotografií. Z těchto fotografií, nebo časopisů se vystříhaly různé objekty a slepily se v nový, fantastický celek. Propagátorem této výtvarné techniky byl Max Ernst.

*„Kouzlo koláží pramení ze spojení konvence, již jsou staré rytiny z lidových románů a z originální fantazie.“*

*Vítězslav Nezval*

### **2.7.2 Frotáž**

Tuto techniku také objevil Max Ernst. K této technice se váže zajímavý, možná smyšlený příběh o tom, že Ernst seděl bezmyšlenkovitě v hospodě, kde pozoroval vydrhnutou podlahu a v sukovitých letech prken spatřil fantastické útvary krajin s bytostmi, ještěry, ptáky a vegetací. Přiložil na podlahu papír a vše zaznamenal. Tyto krajiny sloužily, jako podklad s kterým se dále pracovalo. Tato technika se hojně užívala hlavně ve 20. - 30. letech 20. století.

Stejně jako v případě koláže, je tato technika upravena a přenesena do výuky pro první a druhý stupeň základní školy. V obou případech prvního i druhého stupně, se tato výtvarná technika užívá velice málo.

Na prvním stupni základní školy se používá, jako podklad pro malbu. Na druhém stupni základní školy tato technika spíše zaniká. Pokud je užitá, je užitá pouze jako podklad pro malbu, která se dále domalovává.

### **2.7.3 Dekalk**

Jedná se o obecný termín označující metodu obtisku nebo obtiskování. Speciálně je monotyp po nanesení částečně setřen k vyniknutí textury podkladu a v této formě je i možným východiskem pro malířské dotvoření. Dekalk je často používán v malbě, grafice i třeba keramice. Za propagátora této techniky je označován Max Ernst a Oskar Domínguez ve 30. letech, který si tuto techniku barevných otisků velice oblíbil.<sup>58</sup>

Tato technika už je na tom lépe než frotáž. Používá se na prvním i druhém stupni Základních škol. Jak již bylo zmíněno, jedná se o techniku monotypu. Průběh práce spočívá v nanesení barev na skleněnou nebo kovovou destičku. Musí to být povrch, který nijak nepřímá barvu, to je zásadní. Barvy se užívají obyčejné temperové zředěné trochou vody. Tyto barvy se tedy nanesou na skleněnou destičku a klidně se mohou nanést ve větší vrstvě a prolnout se do sebe. Není pravidlem určeno, kolik barev se má užít. Následně se na takto připravenou desku přiloží fotopapír. Jedná se o papír s lesklou povrchovou úpravou, který není pro tento typ barvy, jako je tempera určen a proto ji nevstřebá do pórů. Barva zůstane jen na lesklém povrchu. Fotopapír se začne pomalu stahovat ze skleněné destičky. Následně se nechá zaschnout a výsledné barevné krajiny jsou hotové.

---

<sup>58</sup> KUBIČKA, Roman. ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník, malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. s. 50.

## 2.8 Psychologie surrealismu a drogy

Jak již bylo mnohokrát v textu řečeno, pro surrealisty bylo hlavním hybatelem lidské nevědomí. Aby nedocházelo k rozporům co, vlastně nevědomí je, vysvětlím tento pojem hned na začátku textu. „*Nevědomí je oblast mimo naše vědomí, jejíž obsah se nenalézá v poli pozornosti subjektu. Tímto je označen každý duševní pochod, jehož existenci jsme nuceni předpokládat, protože usuzujeme z jeho účinků, které však přímo nevnímáme. Proces je tedy nevědomí, jestliže byl aktivní v určité době, avšak nyní o něm nic nevíme.*“<sup>59</sup> V podstatě laicky řečeno, je to jakási skříňka uložená hluboko v našem mozku, o které sice víme, že tam je, ale nijak ji nevyužíváme a nedáváme jí prostor.

### 2.8.1 Sigmund Freud

Sigmund Freud se narodil 6. května 1856 v Příboře na Moravě, kde žil necelé tři roky. Odtud jeho cesta pokračovala do Vídně 1859, kde strávil skoro celý svůj život. Až rok před svou smrtí byl nucen emigrovat do Anglie, a zde v 83 letech zemřel na rakovinu hrtanu. Jeho původní jméno bylo židovské, Schlomo Simcha. V hebrejštině jeho jméno znamená moudrý muž. Otec Sigmunda byl původem Čech z Příboru. Oženil se dvakrát, Freudova matka byla původem z ruské Oděsy. Freud již od dětství žil ve velice početné rodině, měl dva nevlastní bratry, jednoho vlastního bratra Julia a čtyři sestry. Bratr Julius zemřel v osmi měsících. Rodina, i přes svůj židovský původ, nebyla ortodoxní. Zachovávala pouze minimum z židovských svátků a obřadů. Díky tomuto liberalismu ze strany rodiny, zůstal Sigmund ateistou až do konce svého života. Rodina odešla do Vídně především z finančních a pracovních důvodů. Po přestěhování do Vídně započala Sigmundova úspěšná kariéra. Ve Vídni chodil do obecní i střední školy a po celou dobu studoval s vyznamenáním. Vídeňské školství v té době dosahovalo velice vysoké úrovně. Freud byl velice nadaným studentem. Přes to, že němčina nebyla jeho mateřským jazykem, velice brzy si ji osvojil. Působila sugestivním způsobem tak, že mnohé jeho studie se četli jako beletrie. „*Za toto své spisovatelské umění získal ve třicátých letech Goethovu cenu města Frankfurtu.*“<sup>60</sup> „*Celé jeho rozhodnutí studovat medicínu, bylo podníceno přednáškou profesora C. Brühla, který vykládal Goethovu myšlenku Die Natur.*“<sup>61</sup> Freudovou první publikovanou prací byla studie o Reisnerových buňkách v míše.

---

<sup>59</sup> CVEKL, Jiří. *Sigmund Freud*. Praha: Orbis, 1965. s. 231.

<sup>60</sup> CVEKL, Jiří. *Sigmund Freud*. Praha: Orbis, 1965. s. 23

<sup>61</sup> CVEKL, Jiří. *Sigmund Freud*. Praha: Orbis, 1965. s. 24

Zpočátku se jeho lékařská praxe odbývala na oddělní vnitřního lékařství, u profesora Nothanagela. Odtud později přešel na psychiatrii k profesoru Meynertovi. Tam se pokoušel nalézt příčiny psychických jevů, především technikou volných asociací. Nejvýznamnější byla práce na neurologickém oddělení v roce 1884, kde už Freud nepůsobil jako praktikant, ale jako primář. Tohoto roku začala jeho studie účinku kokainu. Kokain působí na činnost nervové soustavy a odstraňuje depresivní syndromy a zábrany. Dále roku 1885 získal stipendium ve Francii u profesora Charcota. Téhož roku se zasnoubil s Martou Bernaysovou, která bylo o pět let mladší než Sigmund. Současně i ona pocházela ze židovské rodiny a manželství, které spolu s Freudem uzavřeli, bylo i přes občasné neshody velice šťastné. Po návratu z Paříže roku 1886 uskutečnil několik důležitých rozhodnutí. Oženil se s Martou a založil s ní společnou domácnost, ve které si otevřel vlastní ordinaci pro léčbu nervových chorob. Z počátků se tato soukromá praxe nevyplatila. Freudův plat by se dal srovnat s platem tehdejšího dělníka. Od roku 1887 začal užívat techniku hypnózy, kterou se naučil na stáži ve Francii. Tato metoda hypnózy měla mnohem lepší výsledky, než metoda elektroterapie, i když její účinky byly pouze dočasné. Své výsledky z léčby hypnózy sepsal v knize „*Studie o hysterii*“<sup>62</sup> a veškeré výsledky v ní uvedené byly založené na přesných klinických pozorováních a zdůrazňovali proces mezi vědomím a nevědomím. Stěžejním obdobím se pro Freuda stala devadesátá léta, v kterých úspěšně provedl pokus o autoanalýzu. Jednalo se o spojení metody volných asociací a rozboru snů. Na základě autoanalýzy, ve které byly obsaženy rozboru snů, sestavil dílo „*Výklad snů*“<sup>63</sup> v roce 1900. Vstup do dvacátého století byl slavnostní událostí, protože Freud byl jmenován mimořádným universitním profesorem. Stavby pesimismu, které vyvolala válka, zapříčinily, že toto období bylo jedním z jeho nejneproduktivnějších. Psychoanalýza i hypnóza válkou jen získaly a po skončení se tyto metody užívaly k léčbě poruch, které zapříčinila traumata z války. Jeho léčebná metoda měla veliký úspěch a za rozvoj této analýzy byl navržen na Nobelovu cenu. Roku 1923 onemocněl rakovinou hrtanu a než zemřel, prodělal celkem 32 operací. 23. září roku 1939 nemoci podlehl v Anglii, kdy se rakovinné metastázy rozšířily do celého těla. Požádal svého přítele doktora Schura o smrtelnou dávku morfia.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> CVEKL, Jiří. *Sigmund Freud*. Praha: Orbis, 1965. s. 44

<sup>63</sup> CVEKL, Jiří. *Sigmund Freud*. Praha: Orbis, 1965. s. 52

<sup>64</sup> CVEKL, Jiří. Doba a život. In *Sigmund Freud*. Praha: Orbis, 1965. s. 9-81.

## 2.8.2 Volné asociace a hypnóza

Prvotní sondou do hlubin nevědomí byla Freudova autoanalýza volných asociací. Tato analýza se opírala o volný, vnitřně necenzurovaný tok myšlenek, obrazů, představ, fantazijních útržků, ale i psychosomatických příznaků, kterými tělo signalizovalo to, co bylo psychickou příčinou. V přeneseném slova smyslu byla tato asociace totéž, co pro surrealisty bylo automatické psaní a automatická kresba. Říkali a psali vše, i to, co se zdálo nesmyslné, nepatřičné a nevhodné. V tomto hledisku šlo Freudovi o to samé co umělcům surrealismu. Surrealisté už od počátku viděli ve Freudovi bytost vyšší a v jeho teorii analýzy volných asociací našli klíč k novému umění. „*Spatřili to, co se jevilo jako nesmysl vědomí a zahlédli to jako smysl nevědomí.*“<sup>65</sup> Metoda volné asociace nebyla jednoduchá, protože verbální výpověď člověka je bez jeho vědomí kriticky kontrolována racionálním uvažováním a předsudky. Proto surrealistům jak francouzským, tak českým, dělala z počátků technika automatického psaní a kreslení problémy, neboť to byl velice těžko proveditelný úkol. Odblokovat zdravý racionální úsudek a říkat doslova to, co padne na jazyk, i kdyby to byla sprostá nebo urážlivá slova.<sup>66</sup>

Freud ovšem nebyl sám tím, kdo tuto techniku vynalezl. Pouze byl tím, kdo tuto techniku volných asociací zdokonalil a rozvinul. Použil nápad Němce Ludwiga Börneha (1794-1837), který obdobnou techniku zkoumal sám na sobě. Samotný odkaz na lidské nevědomí a asociace sahá až do daleké antiky, kde Aristoteles upozornil na určitý tok myšlenek a představ. Ve 13. století to byl židovský filosof Abulafia, který doporučoval přeskokování z jedné myšlenky na druhou. Francis Galton (1822-1911) doslova řekl: „*V duševní práci je důležité zachytit i zcela náhodné myšlenky, i když se nám zdají být obskurní, prapodivné a nelogické. Stojí za to vytáhnout je ze tmy na světlo světa.*“<sup>67</sup>

V roce 1887 začal Freud používat techniku hypnózy, která se velice nápadně podobá technice oblíbené u surrealistů, éru spánků. Celkový průběh byl naprosto stejný jak u surrealistů, tak u Freuda. Freud svoje pacienty pomocí hypnózy uvedl do hlubokého spánku a na povrch se dostala traumata skrytá hluboko v mysli, tedy v nevědomí. Surrealisté tuto techniku hypnózy, kdy se uvedli do hlubokého spánku, neužívali z důvodu, aby se léčili, ale aby osvobodili právě ono podvědomí, ve kterém byly skryté nevyřčené

---

<sup>65</sup> ČERNOUŠEK, Michal. *Dobyvatel nevědomí*. Praha: Paseka, 1996. s. 31.

<sup>66</sup> ČERNOUŠEK, Michal. Volná asociace. In *Dobyvatel nevědomí*. Praha: Paseka, 1996. s. 40-43.

<sup>67</sup> ČERNOUŠEK, Michal. *Dobyvatel nevědomí*. Praha: Paseka, 1996. s. 41.

touhy, sny, zapomenuté vzpomínky. Tyto vize a obrazy, které se jim zjevovaly, pak zaznamenávali. Sny také hrály jednu z hlavních rolí v pracích na poli surrealismu a psychologie. „Freud především tvrdil, že tlaky nevědomých představ probublávají do našeho vědomí, ovšem v zašifrovaných, přesunutých, zhuštěných symbolických náznacích, tedy snech“<sup>68</sup> Sny jsou jistými halucinačními projevy našeho nevědomí. Sen by se dal popsat, jako zhuštění mnoha představ, bez racionálního řádu. Tudíž ve snu dochází k volným imaginacím.

### 2.8.3 Drogy

Dalším způsobem zmíněným hned v úvodu této kapitoly byl jistý náznak užívání drog. Pro vytvoření halucinačních snových vizí nemusí člověk vždy sáhnout po hypnóze nebo rozborech snů. Sigmund Freud sám používal kokain, jako terapeutický a zároveň rehabilitační prvek. Předepisoval ho nejen svým pacientům, ale i sám sobě na migrény a deprese. K dosažení snových vizí se dá použít přípravku způsobujícího halucinace, v dnešní době pod nejpříznačnějším označením, drogy.

Nejznámější drogou, která vyvolává lehké halucinace a snové obrazce je marihuana. Slangově ganja, tráva nebo haš, což je tuhá nahnědlá forma marihuany. V marihuaně je nejúčinnější látka THC – delta-9-tetrahydrocannabinol. V tomto případě záleží na podílu THC, a také na tom, kde byla rostlina pěstována. Tato droga se užívá většinou v kombinaci s tabákem a následným vykouřením takzvaného jointu (dnes se marihuana užívá při léčbě a potlačení projevů rakoviny). Při dlouhodobém a vysokém užívání způsobuje až halucinační stavy, barvy a zvuky jsou jasnější. Ovšem dlouhodobým užíváním dojde k poruchám paměti.

Dnešní také známou drogou, způsobující halucinace až snové vize způsobuje LSD. Dietylamid kyseliny lysergové, jinak slangově také papírek, trip a čtverec. Uživatelé tohoto typu drogy shodně popisují snový stav s fantastickými obrazy krajin, věcí a barev. Nevýhodou této drogy je to, že podpoří náladu, v níž se člověk zrovna nachází a tu znásobí. Tato droga je populární už od 60. let z dob hippies.<sup>69</sup>

Oblíbená droga Sigmunda Freuda byl kokain. Slangově známý pod názvy coke a koks. Kokain se získává z lístků koky, původně rostoucí v Jižní Americe se tato látka

---

<sup>68</sup> ČERNOUŠEK, Michal. *Dobyvatel nevědomí*. Praha: Paseka, 1996. s. 45.

<sup>69</sup> GANERI, Anita. *Drogy, od extáze k agónii*. Praha: Amulet, 2001. s. 40.

používala jako anestetikum a antidepresivum viz. Freud. Po 70. letech se stala jednou z nejoblíbenějších drog. Po užití účinkuje zhruba 30 minut až hodinu a s ní přichází pocit nepřemožitelnosti a po delším užívání způsobuje halucinace.

Druhou velice populární omamnou látkou i mezi umělci jsou halucinogenní houby. Lysohlávky – „*psilocybe semilanceata*“<sup>70</sup>, které obsahují podobné látky jako LSD. V těchto halucinacích jsou všechny barvy výrazné, zářivé a jasné. Při požití dochází ke zvýšení tlaku i tepové frekvence. Rizika jsou jako u každé drogy pocity strachu, úzkosti a stísněnosti.

PCP - phencyclidine. Po užití této látky nastává jakýsi typ transu. Uživatel se cítí lehce a silně, přesto je vidění lehce rozostřeno. Riskantní u této drogy je to, že už při krátkodobém užívání dochází k poškození mozku a halucinačním bludům.<sup>71</sup>

Všechny tyto výše jmenované látky poskytují uživateli halucinační výjevy srovnatelné s vizemi, které mohli mít surrealisté v počátcích let 1920, kdy objevovali postupně lidské podvědomí érami spánků a volnými asociacemi. Droga totiž ve své podstatě člověka neutralizuje. Ničí jeho zábrany a dává prostup nevědomí na povrch.

---

<sup>70</sup> GANERI, Anita. *Drogy, od extáze k agónii*. Praha: Amulet, 2001. s. 43.

<sup>71</sup> GANERI, Anita. *Drogy, od extáze k agónii*. Praha: Amulet, 2001. s. 48.



## 3 Praktická část

### 3.1 Praktická část

Praktickou část jsme pojaly jako experiment, který měl ověřit funkčnost automatické kresby. Důležité pro celou tuto práci, bylo ověření pravdivosti, zdali tato technika opravdu může sloužit jako podklad pro další tvorbu. Výzkum probíhal v úseku zhruba dvou týdnů, kdy jsem se dvakrát denně pokoušela proniknout do vlastního nevědomí. Postup byl stejný jako u surrealistů. Bezmyšlenkovitým črtáním tužkou po papíře se začaly rýsovat útvary. Od samotného počátku to byl velice těžký úkol, protože přesně tak, jak tvrdili surrealisté, odblokovat nevědomí je strašně složité. Neustále se z vědomí vynořovali myšlenky, které byly zaznamenávány na papír. Stěžejním ale bylo vyřadit racionální uvažování a přesvědčení, aby se na povrch dostalo skryté nevědomí. Po mnoha neúspěšných pokusech se to nakonec podařilo. Nevědomí vystoupilo na povrch a vznikla velice obecná skica dvou postav umístěných do iluzivní krajinné kompozice. I když by se tato kresba mohla zdát pouhou čmáranicí, spatřily jsme v ní něco víc. Něco mnohem podstatnějšího a hlubšího. Postavy totiž symbolizovaly mne a mou sestru, jak společně držíme při sobě a bráníme se našemu otci. Z nevědomí vyplul na povrch blok týkající se mého otce. Otec je totiž závislý na alkoholu.

Tato kresba se stala výchozím bodem a navíc byla založená na technice automatického kreslení. Zpracovat další kresby jako podklad pro výsledné dílo už bylo jednodušší. Tato skica otevřela iluzivní krajinu, v níž jsme já a má sestra, jak spolu bojujeme proti otcově zlobě, kterou zapříčinil alkohol. Nakonec došlo k velkému boji a tento boj skončil smrtí všech, jak armády tak nás dvou. Jediné co z celé pláně zbylo, jsou přesýpací hodiny, na kterých ubíhá čas. Protože jen čas je vždycky tím, co všechno vyřeší a každý potřebuje jinak dlouhý časový úsek, aby dokázal pochopit, odpustit a jít dál.

Tato vize, která pramenila z prvotní skici, byla zaznamenána v technice kresby o velikosti A4, jako druhý mezistupeň pro provedení závěrečných pláten. Vznikly další tři skici reprezentující moje myšlenky. Následovala zpracování ve větších velikostech A3 a A2 pomocí tužek a akvarelů, tím bylo stanoveno barevné spektrum pro všechny tři obrazy. V průběhu zpracování byly upraveny určité prvky na původních skicách: byly

odstraněny majáky, které nevyjadřovaly čas tak dobře jako přesýpací hodiny, hodiny byly zkrouceny a zdeformovány kvůli pokroucenému náhledu na otcovu výchovu, a strom vyrůstající ze skály byl spálen. Tyto redukce mnohem lépe korespondují s původní skicou, na které nejsou žádné složité prvky. V tomto ohledu se náš experiment automatického kreslení zdařil. Díky této metodě vznikly tři obrazy založené na mém psychickém rozpoložení a z nevědomí se vynořil nevyřešený vztah týkající se mého otce. Současně se potvrdila i Freudova myšlenka nevědomí. Zpracovávání tohoto tématu mělo silné terapeutické účinky.

Celkový vzhled obrazů jsme se snažily přiblížit malbám surrealistickým malířů. Inspirování pramenilo především z děl Maxe Ernsta, Salvadora Dalího, Jindřicha Štýrského a Toyen, zároveň forma inspirace nepřesáhla kopírování děl těchto umělců.

Postavy na obrazech jsou značně idealizované, to je patrné již na první pohled. Nezakládaly jsme tyto postavy na anatomické přesnosti, ale na prvotní vytvořené skice. Postavy jsou symbolem bezbrannosti a nevinnosti. Armáda je seřazena do šiků za sebou, neboť se očekává frontální útok. Skála představuje jeden pevný bod a ukotvenost v čase. Tato idealizace se opakuje na všech třech obrazech.

Od samotného počátku bylo v zadání stanoveno vypracovat tři plátna o rozměrech 100x160 cm na téma Válka mého světa, kdy světem není míněna planeta, ale můj vlastní vnitřní životní svět. Na základě toho byl vytvořen triptych vlastního psychického boje, který se dostal z nevědomí pomocí automatického kreslení. Malířská technika byla užita olejová. Tato technika nakonec převážila nad technikami akvarelu, temper či akrylu, především proto, že olejomalba je vysoce lazurní a ze všech technik má také nejdelší dobu schnutí. Tím umožňuje neustálé opravy v práci, ubírání či přidávání prvků.

První obraz z celkového triptychu byl pojmenován Očekávání. Symbolizuje mne a mou sestru, jak společně čekáme na období bojů, hádek a psychického útlaku. Druhý obraz se odehrává v druhé části snové krajiny, která je s prvním obrazem propojena i vizuálně, skálou. Znovu jsou zde stejné prvky jako na prvním obraze – já se sestrou a armáda. Ze skály vyrůstá strom, jako symbol života a počátku, zatímco na nebi se schyluje k bouři. Poslední uzavírající obraz se nazývá Čas a odehrává se na stejné části pouště, jako druhý obraz. Ústředním článkem již nejsou ženské postavy, ale pokroucené

přesýpací hodiny, které jsou zdeformované kvůli pokroucenému pohledu na otcovu výchovu. Armáda i postavy leží po levé straně hodin v řečišti krve. Nikdo boj nevyhrál, vítězem je jen čas. Mračna se na celém triptychu vyvíjejí stejně jako vztah postav a armády. Na prvním obraze je nebe bledě modré a na konci obzoru se začínají kupit oblaka, které v druhém obraze získaly na síle a zčernaly. Došlo k silné bouři jako symbolu zlosti, který se na posledním obraze trhá a místy vykukuje modrá obloha, na konci obzoru se vyjasňuje a snad vysvitne i slunce, protože přichází naděje. Strom je sice spálen, ale někdy musí něco zemřít, aby se mohlo zrodit něco nového. Všechno chce čas.

### ***3.2 Technologický postup***

Nejprve došlo ke vzniku prvotní kresby, jak již bylo zmíněno technikou automatické kresby. Tato původní kresba by se mohla zdát primitivní, ale svůj účel splnila. Byla provedena na papír o velikost A4 klasickou měkkou tužkou.

Dalším stupněm bylo provedení větších skic s určením barevného spektra na všech třech obrazech. Pro toto provedení jsme vybraly skicu druhou, tedy obraz s názvem Boj. Tato skica byla provedena na papír velikosti A2, za pomoci tužek a akvarelových pastelek, které se následně rozmyly. Stanovily jsme barevnost pro všechny tři obrazy. I na těchto skicích byly ještě majáky, které v závěrečném provedení na obrazech nejsou, a jejich redukce je vysvětlena výše. Na skicích se dále objevily ještě mé poznámky. Byly to nápady jak ještě vylepšit obrazy.

Posledním a závěrečným provedením byla samotná malba na plátna, která byla našepsovaná. Tři plátna o rozměrech 100x160cm. Na celé provedení byla užita technika olejomalby a olejových barev umton a daller-rowney, s přidáním terpentýnového oleje. Štětce pak byly obyčejné bělené vepřové štětiny, a syntetické štětce od daller-rowney. Technika provedené malby je hladká, jen lehce lazurní, především na skále a poušti. Ženy jsou obě hladké. Techniku olejomalby jsem si vybrala především kvůli lazurnosti, pružnosti a vysoké přilnavosti barev. A také kvůli neustálému možnému vstupování do malby a prolínání barevných tónů. První podmalba na všech třech plátnech byla více ředěná terpentýnovým olejem a šlo spíše o rozmístění a vymezení barevných struktur, této technice podmalby se také někdy slangově říká „grunt“. Druhá vrstva nanesená zhruba po třech týdnech, byla již hustší, bez častějšího přimíchávání

terpentýnového oleje. Šlo především o zostření všech umístěných prvků. A ve třetí vrstvě byly barvy nanášeny lazurným způsobem bez přidávání terpentýnového oleje, čímž došlo ke sjednocení všech vrstev. Odstup ve vrstvách malby byl vždy tři až čtyři týdny kvůli dokonalému proschnutí spodních vrstev. Do poslední vrstvy, pak především do odstínu modré barvy, bylo přidáváno Medium kvůli důkladnějšímu proschnutí malby. Celkové provedení obrazů je bez závěrečného laku a provedení praktické části zabralo zhruba půlroku práce.

## 4 Závěr

Bakalářská práce splnila všechny cíle, které si předeslala. Prozkoumala po kunsthistorické stránce nejdůležitější body francouzského a českého surrealismu, zároveň podala zprávu o značné rozdílnosti tvorby obou národů, které spolu i přes to mnoho let spolupracovali. Na obou stranách se surrealistická tvorba z počátků zakládala na automatických textech a kresbách, které vyšly z volných asociací Sigmunda Freuda. Freud sehrál v surrealistickém umění velice významnou roli a svými tezemi o nevědomí přispěl o rozvoj surrealistického umění. Surrealismus sebou přinesl i mnohé novodobé techniky jako byla koláž, frotáž a dekalk a tyto techniky jsou v dnešní době přeneseny a uzpůsobeny požadavkům pro výuku výtvarné výchovy na prvních a druhých stupních základních škol.

Zároveň se dotkla nejhlavnějších představitelů jak francouzského tak českého surrealismu jako byl André Breton, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Karel Teige, Jindřich Štýrský, Toyen a také neméně důležitý Sigmund Freud.

V praktické části se potvrdily všechny předeslané teze. Automatická kresba plně posloužila účelu podkladu pro další tvorbu. Tato technika se opravdu zakládá na nevědomí člověka, které bylo pro surrealisty a tuto práci velice důležité. Za pomoci automatického kreslení vznikla kresba dvou postav v iluzivní krajinné kompozici s mnohem hlubší psychologickou tematikou. Bylo prokázáno propojení psychologie volných asociací se surrealistickou tvorbou automatického kreslení a uvolňování bloků z nevědomí mělo silné terapeutické účinky. Tato kresba následně posloužila jako podklad, díky kterému byla vytvořena tři plátna na téma Válka mého světa, obrazy pak Očekávání, Čas, a Boj.

Při vypracovávání této bakalářské práce jsem v mnoha ohledech dospěla k novým poznatkům. Po historické stránce mne osobně více překvapila situace na straně Českého surrealismu, a literatura pro mne byla také zajímavější z České strany, to ať historické knihy nebo sborníky básní, neboť veškerá textová forma je mnohem lyričtější. Surrealismus opravdu byl uměním a životním stylem umělců, kteří se mohli zdát jako blázni a snílci, ale každý člověk o něčem sní a každý je tak trochu bláznem.

Hlavní přínos této práce spatřuji právě v prokázání všech tezí, které byly zmíněny a vysvětleny výše. Další přínos spatřuji i v možnosti navázání a rozšíření této bakalářské práce, v podobě vlastního surrealistického výzkumu za pomoci působení volných asociací, automatického psaní a automatického kreslení, na počtu zhruba 8 subjektů závislých na drogách a osmi subjektů, kteří nebudou závislí. Následné porovnání a zpracování výsledků sestupů do nevědomí a prezentování prací těchto zkoumaných subjektů.

# 5 Seznam použité literatury

## Tištěné zdroje

1. BRANDON, R. *Neskutečné životy, surrealisté 1917-1945*. Praha: Pragma, 2005. 418 s. ISBN 80-7205-189-X
2. BRETON, A. *Manifesty surrealismu*. Praha: Hermann & synové, 2005. 174 s. ISBN 80-239-5789-9
3. BRETON, A. *Spojité nádoby*. Praha: Dauphin, 1996. 190 s. ISBN 80-86019-26-8
4. BYDŽOVSKÁ, L. SRP, K. *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis, 2003. 118 s. ISBN 80-7304-030-1
5. CLAIR, J. *O surrealismu*. Brno: Barrister & Principal, 2010. 141 s. ISBN 978-80-87474-07-5
6. CVEKL, J. *Sigmund Freud*. Praha: Orbis, 1965. 244 s. ISBN 11-065-65
7. ČERNOUŠEK, M. *Dobyvatel nevědomí*. Praha: Paseka, 1996. 181 s. ISBN 80-7185-082-9
8. DVORSKÝ, S. DRYJE, F. STEJSKAL, M. *Surrealistická východiska (1948-1989). Odklony návraty, přesahy*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. 79 s. ISBN 987-80-903884-2-0
9. DVORSKÝ, S. EFFENBERGER, V. KRÁL, P. *Surrealistické východisko (1938-1968)*. Praha: Československý spisovatel, 1969. 290 s. ISBN 22-073-69
10. ELGER, D. *Dadaismus*. Praha: Sloart, 2005. 96 s. ISBN 80-7209-661-3
11. GANERI, A. *Drogy, od extáze k agónii*. Praha: Amulet, 2001. 149 s. ISBN 80-86299-70-8
12. HAMANOVÁ, R. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934-1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993. 31 s. ISBN 80-85085-08-9

13. KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, C. *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005. 95 s. ISBN 80-7209-656-7
14. KOUBEK, J. *Nedeník*. Praha: Le La, 2007. 133 s. ISBN 987-80-903884-0-6
15. KOUBEK, J. *Sintrová lampa*. Praha: Le La, 2009. 223 s. ISBN 978-80-903884-1-3
16. KUBIČKA, R. ZELINGER, J. *Výkladový slovník*. Praha: Grada, 2004. 341 s. ISBN 80-247-9046-7
17. MARTIN, T. *Surrealisté*. Praha: Slovart, 2004. 256 s. ISBN 80-7209-609-5
18. NADEAU, M. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. 457 s. ISBN 80-85619-63-6
19. NOVÁK, L. *Století moderního malířství 1865-1965*. Praha: Orbis, 1968. 412 s. ISBN 11-045-67
20. PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007. 144 s. ISBN 978-86903-52-1
21. PASSERON, R. *Surrealism*. Paris: Terrail, 2001. 202 s. ISBN 2-87939-229-2
22. SAURET, M. J. *Freud a nevědomí*. Praha: Levné knihy KMa, 2006. 66 s. ISBN 80-7309-330-8
23. SRP, K. *Karel Teige*. Prague: Torst, 2001. 164 s. ISBN 80-7215-152-5
24. SRP, K. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. 392 s. ISBN 80-7203-273-9
25. SRP, K. BYDŽOVSKÁ, L. *Jindřich Štýrský texty*. Praha: Argo, 2007. 244 s. ISBN 978-80-7203-885-5
26. ŠTÝRSKÝ, J. *Poesie*. Praha: Argo, 2003. 67 s. ISBN 80-7203-511-8
27. TEIGE, K. *Svět, který se směje*. Praha: Odeon, 1928. 91 s. ISBN 80-7304-042-5
28. WALDBERG, P. *Surrealism*. London: Thames & Hudson, 1965. 127 s. ISBN 0-19-520070-5



# 6 Přílohy

## *6.1 Seznam použitých zkratk*

|        |  |
|--------|--|
| UIER   | Mezinárodní Unie revolučních spisovatelů                                       |
| AEAR   | Asociace revolučních spisovatelů   |
| SASDLR | le Surréalisme Au Service de la Révolution - Surrealismus ve službách revoluce |
| KSF    | Komunistická strana Francie  |
| FIARI  | Mezinárodní federace nezávislého revolučního umění                             |
| VVV    | Victory, View, Veil. Vítězství, výhled a závoj                                 |
| ReD    | Revue Devětsilu, měsíčník pro moderní kulturu                                  |
| BLS    | Bulletin de liaison surréaliste  |

## ***6.2 Seznam obrazových příloh***

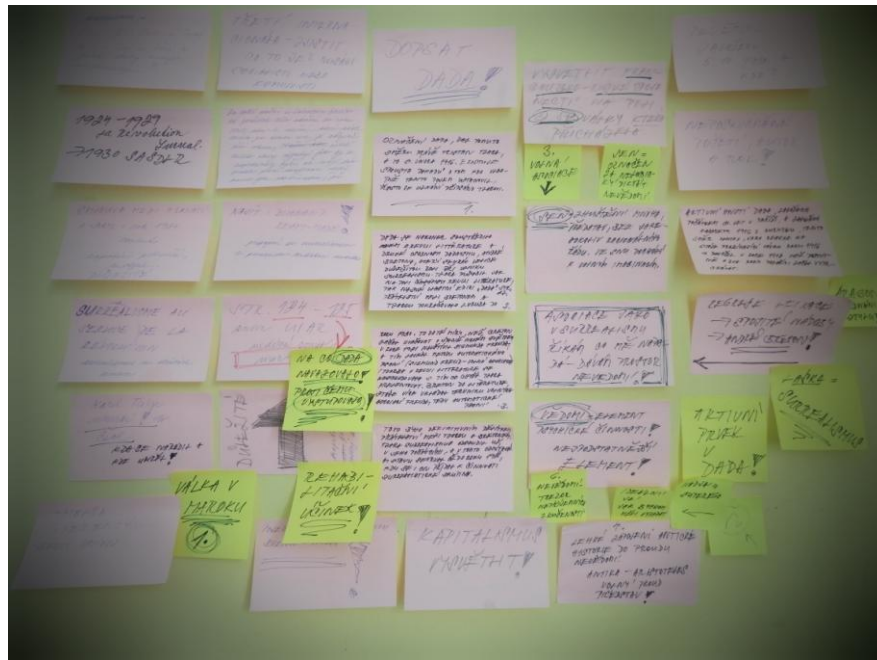
|               |  |
|---------------|--|
| Příloha I     | Pracovní plocha pro praktickou část        |
| Příloha II    | Poznámka                                   |
| Příloha III   | Výchozí automatická kresba                 |
| Příloha IV    | První kresba pro obraz Očekávání           |
| Příloha V     | Druhá kresba pro obraz Boj                 |
| Příloha VI    | Třetí kresba pro obraz Čas                 |
| Příloha VII   | Lavírka pro obraz Očekávání , velikost A3  |
| Příloha VII   | Lavírka pro obraz Boj, velikost A3         |
| Příloha IX    | Lavírka pro obraz Boj, velikost A2         |
| Příloha X     | Lavírka pro obraz Čas, velikost A3         |
| Příloha XI    | Rozvržení barev na obraze Očekávání        |
| Příloha XII   | První podmalba na obraze Očekávání         |
| Příloha XIII  | Druhá podmalba na obraze Očekávání         |
| Příloha XIV   | Závěrečná třetí vrstva na obraze Očekávání |
| Příloha XV    | První podmalba na obraze Boj               |
| Příloha XVI   | První podmalba na obraze Boj               |
| Příloha XVII  | Druhá podmalba na obraze Boj               |
| Příloha XVIII | Závěrečná třetí vrstva na obraze Boj       |
| Příloha XIX   | První podmalba na obraze Čas               |
| Příloha XX    | Druhá podmalba na obraze Čas               |
| Příloha XXI   | Třetí podmalba na obraze Čas               |

Příloha XXII

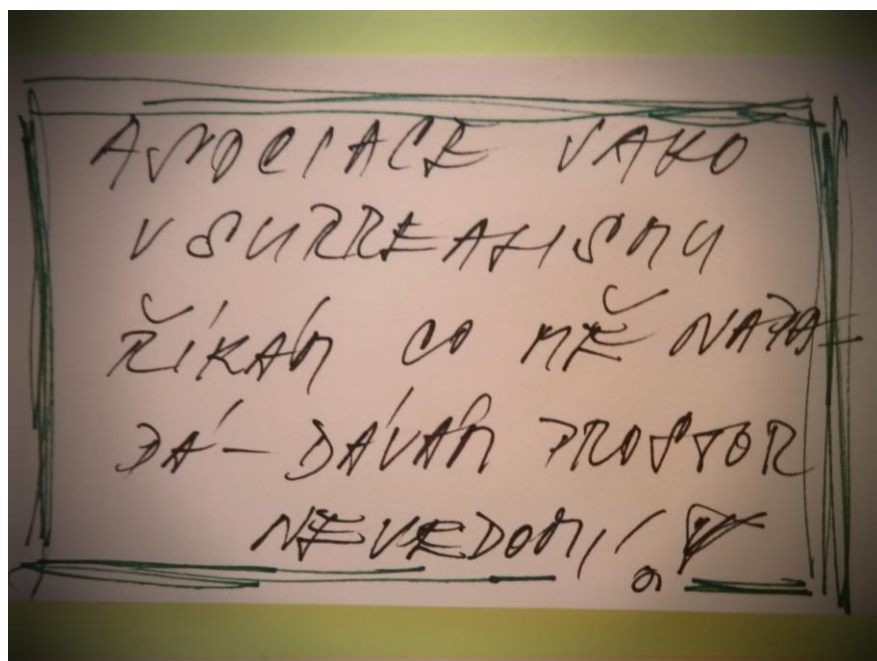
Čtvrtá podmalba na obraze Čas

Příloha XXIII

Závěrečná pátá vrstva na obraze Čas



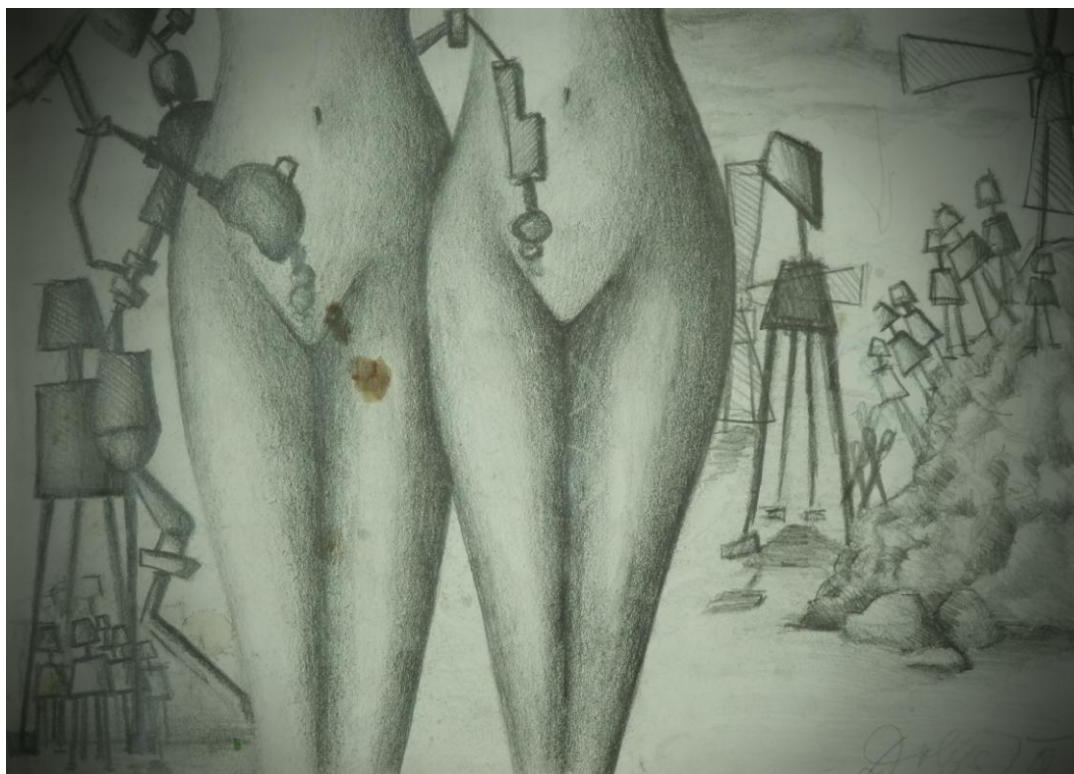
Příloha I – Pracovní plocha pro teoretickou část



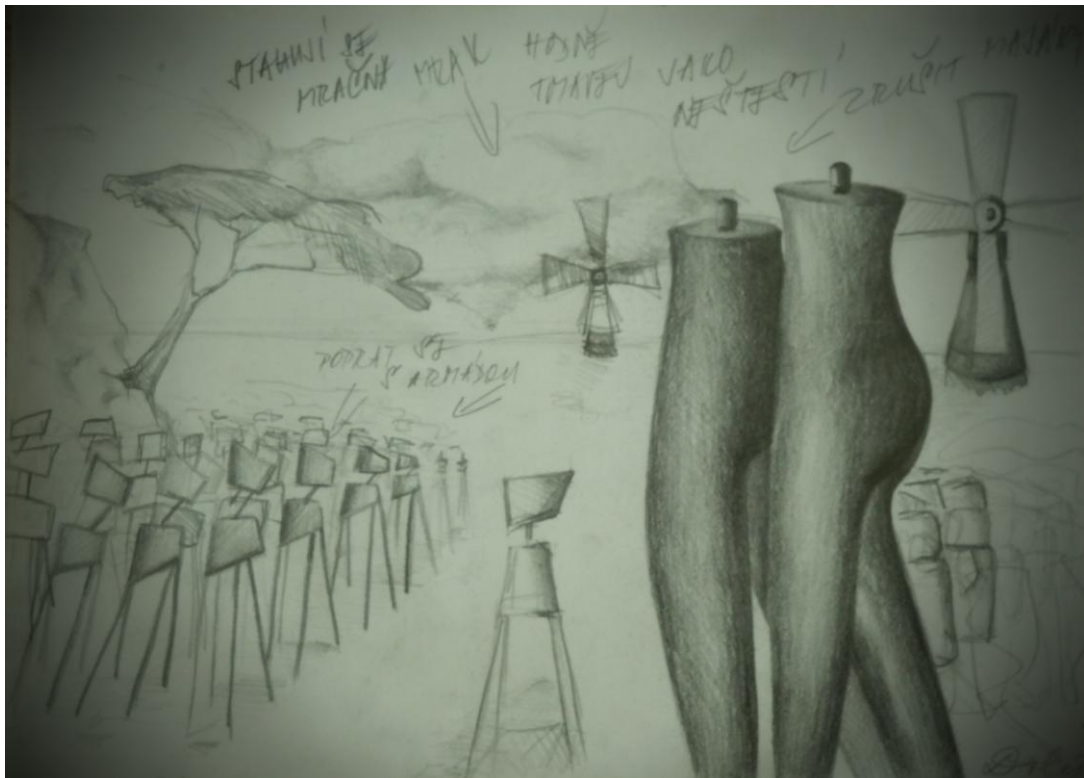
Příloha II – Poznámka



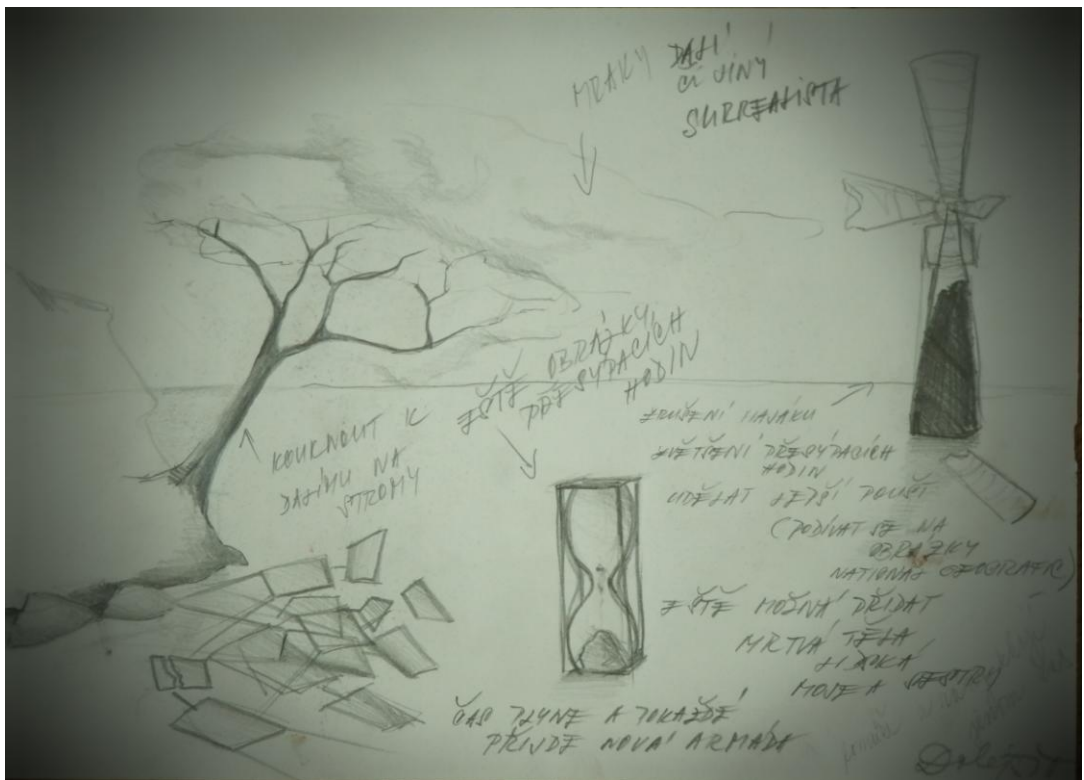
Příloha III – Výchozí automatická kresba



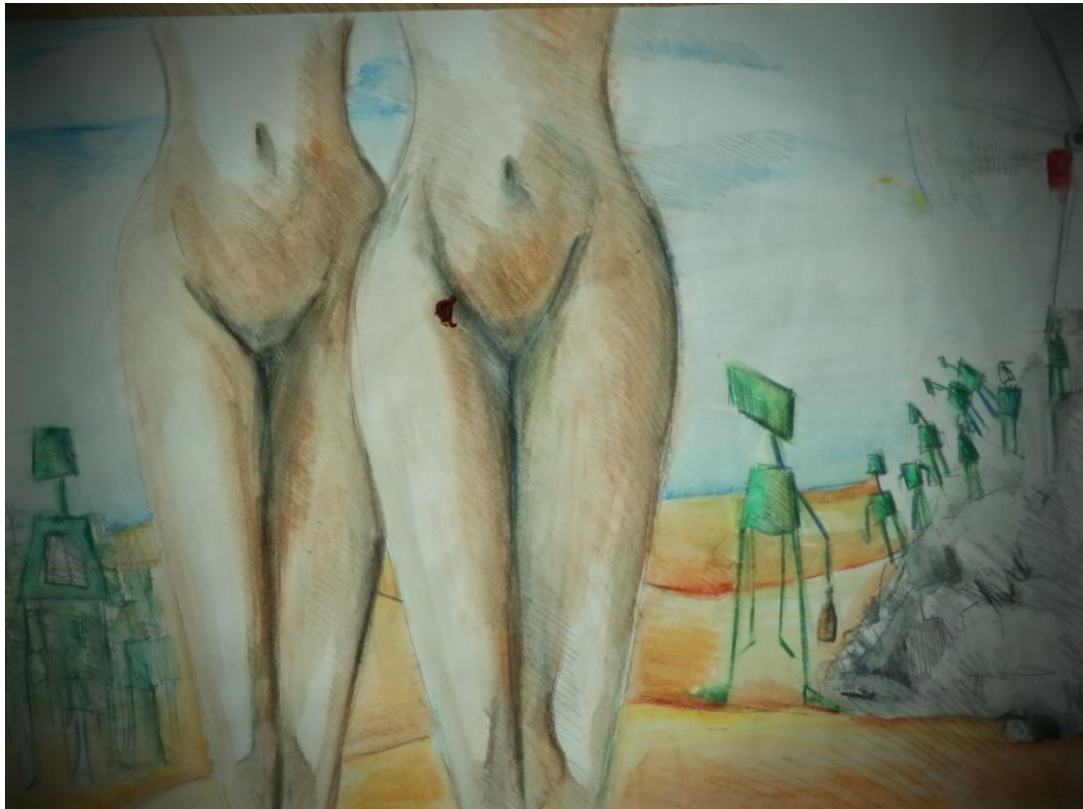
Příloha IV – První kresba pro obraz Očekávání



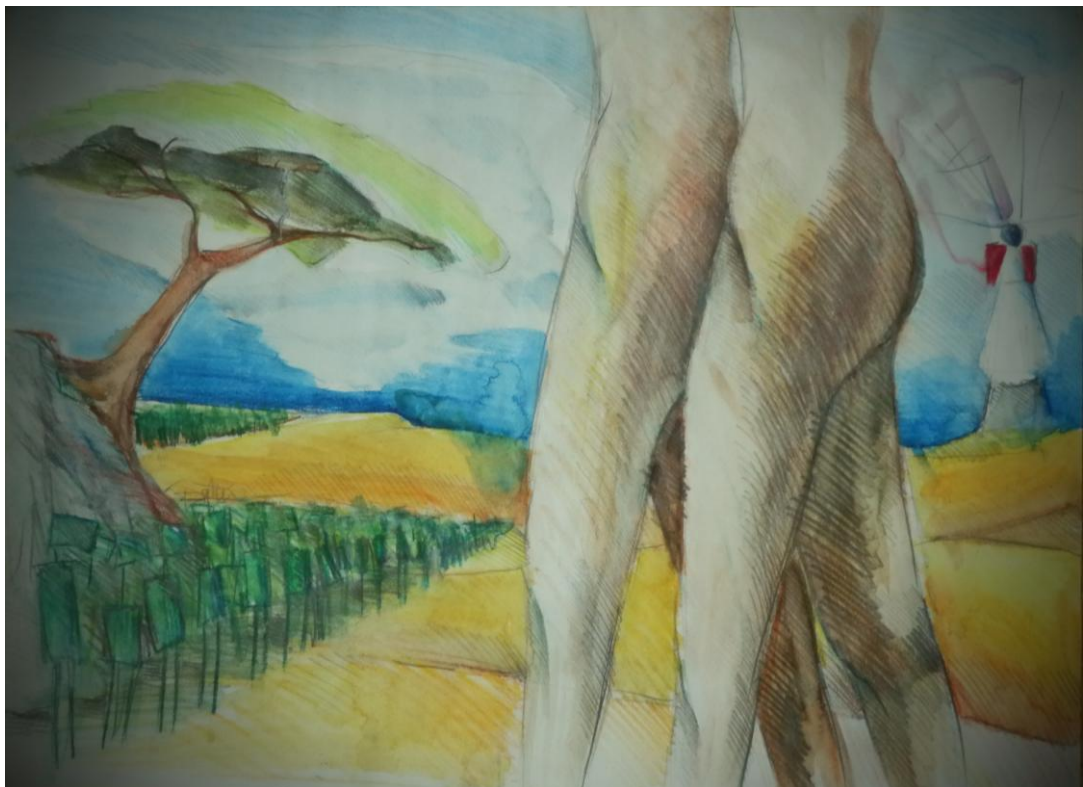
Příloha V – Druhá kresba pro obraz Boj



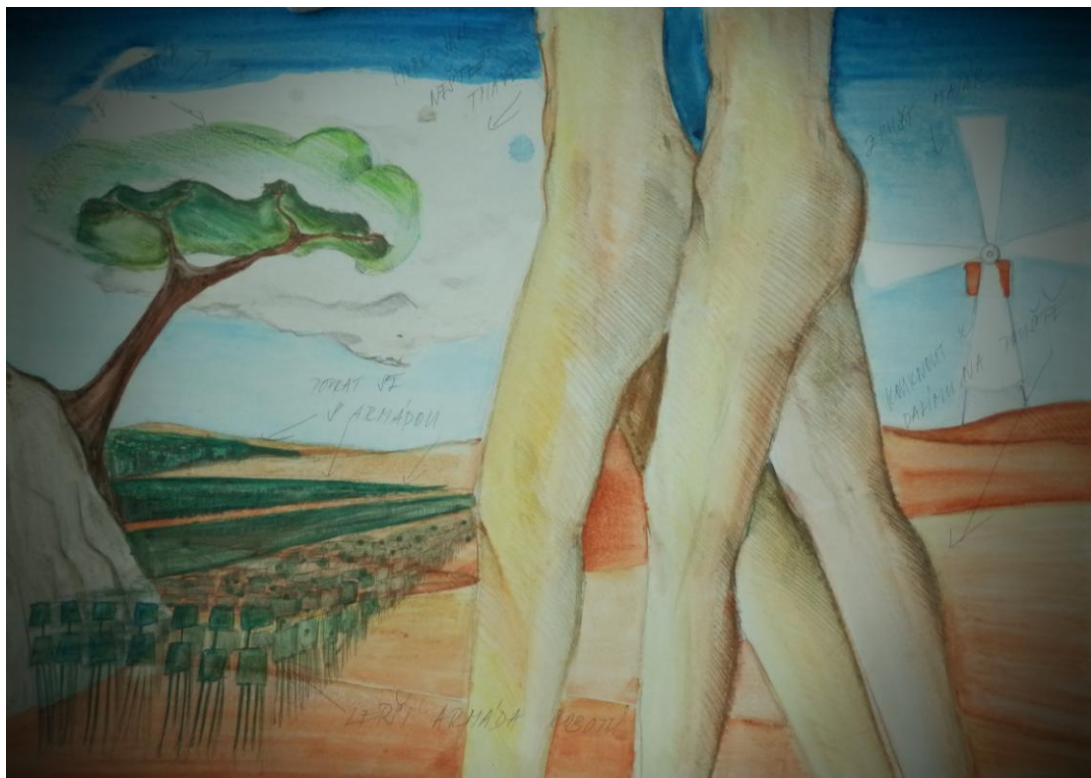
Příloha VI – Třetí kresba pro obraz Čas



Příloha VII – Lavírka pro obraz Očekávání, velikost A3



Příloha VIII – Lavírka pro obraz Boj, velikost A3

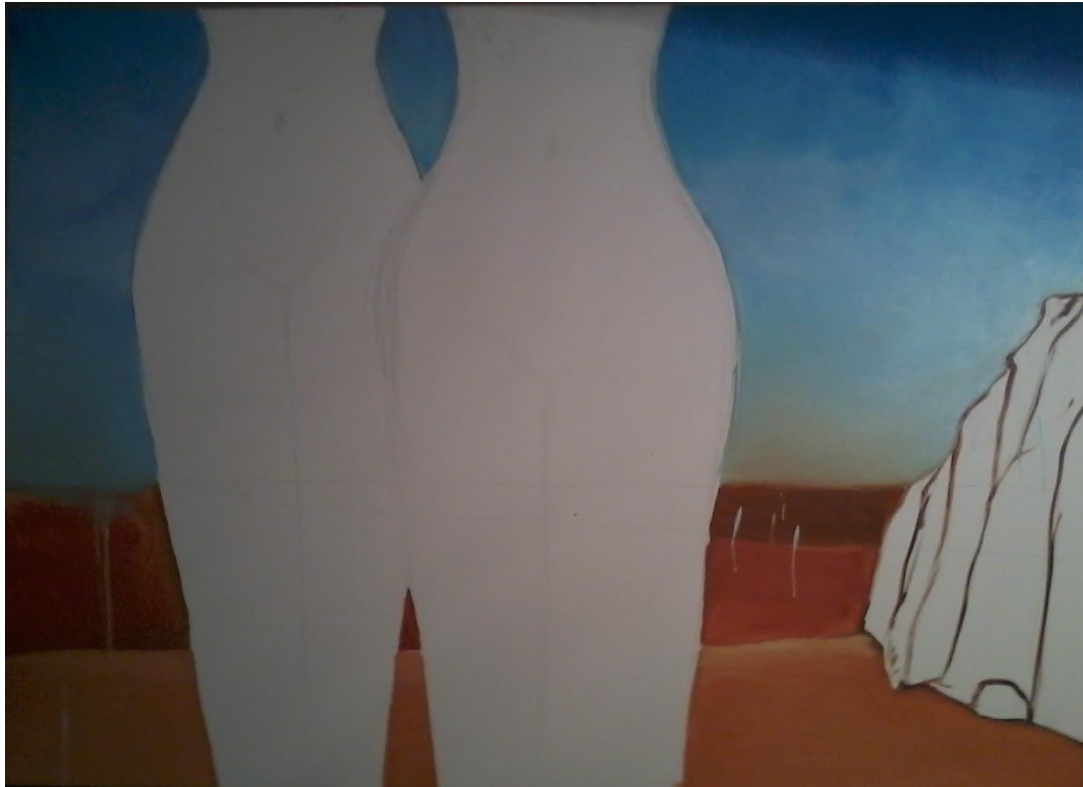


Příloha IX – Lavírka pro obraz Boj, velikost A2



Příloha X – Lavírka pro obraz Čas, velikost A3





Příloha XI – Rozvřzení barev na obraze Očekávání



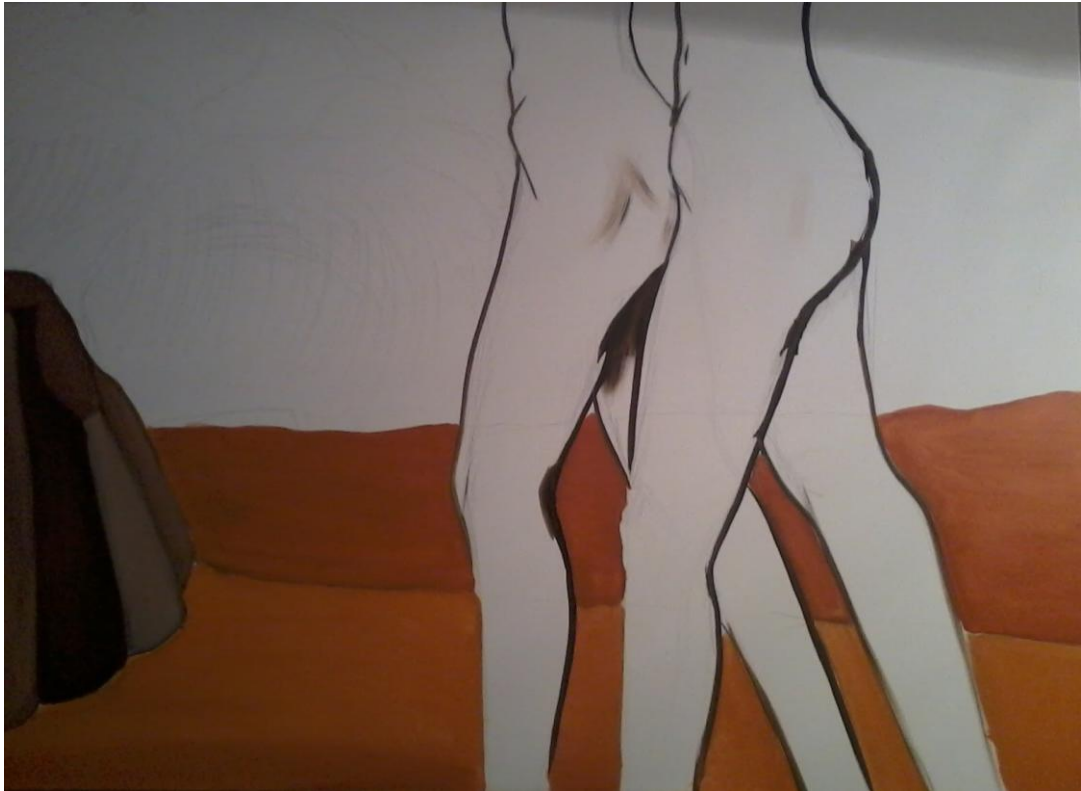
Příloha XII – První podmalba na obraze Očekávání



Příloha XIII – Druhá podmalba na obraze Očekávání



Příloha XIV – Závěrečná třetí vrstva na obraze Očekávání



Příloha XV – První podmalba na obraze Boj



Příloha XVI – První podmalba na obraze Boj



Příloha XVII – Druhá podmalba na obraze Boj



Příloha XVIII – Závěrečná třetí vrstva na obraze Boj



Příloha XIX – První podmalba na obraze Čas



Příloha XX – Druhá podmalba na obraze Čas



Příloha XXI – Třetí podmalba na obraze Čas



Příloha XXII – Čtvrtá podmalba na obraze Čas



Příloha XXIII – Závěrečná pátá vrstva na obraze Čas