



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

Diplomová práce

# Sen a snová obraznost v dílech surrealistických umělců

Vypracoval: Petra Lexová  
Vedoucí práce: Mgr. Karel Řepa, Ph.D.

České Budějovice 2013

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě 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 dne

.....

## ANOTACE

Petra Lexová

Sen a snový obraz v dílech surrealistických umělců

Tématem diplomové práce je zaměření na fenomén snu, snového obrazu a jejich promítnutí do tvůrčího procesu vzniku uměleckých děl surrealistů. Práce se snaží o interdisciplinární propojení základních poznatků z psychoanalýzy a dějin umění. Práce se zároveň pokouší řešit otázky, do jaké míry se liší snová obraznost v dílech surrealistů od imaginativního umění předchozích staletí a jakým způsobem se snová tematika do uměleckých děl promítá. Jedno z hlavních východisek umělecké práce spatřoval surrealismus v psychoanalýze a poznatcích Sigmunda Freuda. Tomuto tématu je věnována i první část práce, blíže zaměřená na Freudův *Výklad snů* a snovou symboliku. Následující část se věnuje již samotnému surrealistickému hnutí, jeho vzniku, myšlenkovým východiskům a odrazu ve výtvarném umění. Závěrečná část využívá předešlých poznatků při představení práce Jindřicha Štýrského a snaží se naznačit, jakým způsobem se snová obraznost promítla v díle tohoto významného surrealistického malíře.

Klíčová slova: sen, psychoanalýza, surrealismus, Jindřich Štýrský

Vedoucí práce: Mgr. Karel Řepa, Ph.D.

## **ANOTACE**

Petra Lexová

The dream and the image of dream in the artworks of surrealist artists

The topic of this dissertation is the phenomenon of the dream, dreamy picture and their projection into the creation of surrealist artworks. The dissertation tries to connect the basic knowledge of psychoanalysis and the history of art. The thesis attempts to solve the questions of how the dream imagination is different from the imaginative art of the previous centuries and how the dream topics are involved in the artworks. One of the most important resources for the art work of surrealism was in the psychoanalysis and the knowledge of the work of Sigmund Freud. That is the reason why the first part of this thesis is dedicated to Freud's *The Interpretation of Dreams* and the dream symbolism – its origin, knowledge resources and reflection in the fine arts. The closing chapter uses the previously undiscovered knowledge to present the work of Jindřich Štýrský and tries to indicate how the dream imagination was projected to the artwork of this significant surrealist painter.

Keywords: Dream, Psychoanalysis, Surrealism, Jindřich Štýrský

Supervisor: Mgr. Karel Řepa, Ph.D.

Rada bych poděkovala vedoucímu diplomové práce Mgr. Karlu Řepovi, Ph.D., za veškerou podporu, odborné připomínky a metodické vedení práce.

Zároveň bych ráda poděkovala Mgr. Filipu Šenkovi za cenné rady a odborné konzultace. Haně Kolářové a Gabriele Boškové za připomínky a pomoc s editací textu a v neposlední řadě své rodině za podporu a trpělivost.

# OBSAH

<b>1. Úvod</b> .....	<b>7</b>
<b>2. Psychoanalýza jako východisko surrealistické práce</b> .....	<b>9</b>
2.2. Imaginace a její odraz v umění.....	11
2.3. Počátky psychoanalýzy a osobnost Sigmunda Freuda .....	14
2.4. Sen a snová práce .....	19
2.4.1. Sen jako pokřivené zrcadlo mysli .....	25
2.4.2. Symbolická řeč snu.....	29
2.4. Postoj současné psychoanalýzy k poznatkům Freuda .....	32
<b>3. Surrealistické hnutí a „Navrácení práv imaginaci“</b> .....	<b>36</b>
3.1. Zrození surrealismu z ducha doby .....	37
3.2. Myšlenková východiska .....	41
3.3. Sigmund Freud a surrealistické umění .....	48
3.4. Imaginativní malířství v pojetí surrealistů .....	51
3.5. Česká surrealistická skupina .....	56
3.5.1. Výtvarné projevy českého surrealismu .....	59
3.6. Surrealistické vnímání snu .....	65
<b>4. Snová obraznost v díle Jindřicha Štýrského</b> .....	<b>68</b>
4.1. Melancholie v životě Jindřicha Štýrského.....	69
4.2. Emilie, fantom přicházející ve snu .....	73
4.3. Sny .....	75
4.3.1. Sen o Hadu.....	76
<b>5. Závěr</b> .....	<b>79</b>
<b>6. Seznam použitých zdrojů</b> .....	<b>82</b>
<b>7. Obrazová příloha</b> .....	<b>85</b>

# 1. Úvod

*„Cézanne vzal v předsíni lepenku a vedl mě NA MOTIV. Bylo to jistě dva kilometry cesty, u vyhlídky do údolí na úpatí Sainte-Vitoire, smělé hory, kterou neustále maloval akvarelem i olejem a které se velice podívoval. (Emile Bernard, Vzpomínky na Cézanna)“<sup>1</sup>*

*„Také já jdu NA MOTIV. Do svých snů. (Jindřich Štýrský)“<sup>2</sup>*

Něco tak neuchopitelného jako je sen, je těžké zachytit. Přesto na světě existují jejich záznamy. Obrazy zrcadlící střípky vnitřní obraznosti záměrně převedené na světlo reality. Je to boj s realitou? Snaha manifestovat ještě jiný svět než jen ten vnější? V čem spočívá kouzlo snu? Odpovědi se můžeme pokusit najít v umění, neboť co jiného spolupracuje s lidskou fantazií a imaginací tak úzce jako právě umění. Umělci napříč historií se s vnitřní imaginací, kterou přenášeli do svých děl, vyrovnávali různě. Skrze umělecké vyjadřovací prostředky jako byla barva, technika nebo i naprostým odpoutáním od dobových konvencí a čistým záznamem vnitřních obrazů. Co si představit pod pojmem vnitřní obraz? Jsou to především imaginární obrazy a noční sny, které z pohledu dnešního poznání psychoanalýzy souvisí s lidským podvědomím a jeho skrytými touhami. Jedny z nejušilovnějších snah představit vnitřní svět jako manifestaci síly obraznosti přinášejí ve 20. století surrealisté.

Jakým způsobem oni zachycovali tyto prchavé okamžiky nitra a v jaké formě je převedli do ostrého světla reality? Jedno z východisek jim nabídla psychoanalýza. Možnost zkoumat niterné projevy psychiky a vnější optikou vidět a chápat vnitřní imaginární skutečnost. Ale chtějí surrealističtí umělci, aby je někdo chápal? A chtějí pochopit sami sebe? Představují nám své sny, abychom viděli jejich obsah úhledně přetransformovaný do uměleckého díla. Obsah je často zachovaný v původním „nerozšifrovaném“ stavu zachycené představy. Ten je pak nabízen jako živé pulzující médium.

---

<sup>1</sup> ŠTÝRSKÝ, J. *Sny*, Praha: Odeon, 1970, s. 7

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 7

Tyto úvahy mě přivedly k zamyšlení. V čem spočívá hloubka snové obraznosti, kterou nám surrealisté předkládají a do jaké míry se sen v jejich díle objevil? Jejich hnutí se inspirovalo především v pracích Sigmunda Freuda, který se za pomoci psychoanalýzy snažil odhalit pravou skutečnost snu. Budeme-li studovat sen a jeho projekci do uměleckých děl, je nutné seznámit se rovněž s poznatky Freuda a snažit se zjistit, zda a do jaké míry jeho teorie ovlivnila umělce při procesu vzniku jejich děl. Chtěli surrealisté manifestovat samotnou imaginární podstatu snu v kontrastu k realitě, nebo přiznat její reálné podněty, jak o nich hovoří Freud? Této otázce bude rovněž věnována větší pozornost, kdy bude nastíněn samotný vztah mezi Sigmundem Freudem a surrealistickou skupinou.

Abychom se v tématu lépe orientovali, je nutné seznámit se se základními pojmy, jako je imaginace, sen a snová obraznost a základními poznatky psychoanalýzy. Klíčové pro nás budou teze Sigmunda Freuda, především jeho pojetí snové práce, kdy se pokusíme pochopit složité mechanismy snu a podněty, s kterými pracuje. Těmto poznatkům bude věnována první část práce.

Následně se pokusíme blíže seznámit s hlavními myšlenkovými východisky surrealistického hnutí a jeho odkazu ve výtvarném umění. Tyto poznatky se následně pokusíme aplikovat na zkoumání snu jako jedné z metod využití při procesu vzniku uměleckého díla i jako hlavního motivu obrazu.

Až ikonicky známý vztah surrealistů k odkrývání hlubin podvědomí a zkoumání snové imaginárnosti nabízí množství materiálů, jako jsou samotná výtvarná díla, snové záznamy nebo i novinové články představující přímý pohledu umělců na sen a snovou obraznost. Jednou z nejucelenějších je práce Jindřicha Štýrského, který si po dobu patnácti let zapisoval své sny a doplňoval je množstvím kreseb, maleb a koláží. Na jeho práci se pokusíme shrnout veškeré předchozí poznatky o snu a snové obraznosti, jak se objevovala u surrealistů. Dílu Jindřicha Štýrského bude věnována poslední kapitola, která nám skrze zrcadlo SEN dovolí nahlédnout do niterného světa jednoho z předních surrealistických umělců.



## 2. Psychoanalýza jako východisko surrealistické práce

*„Vlastní úlohou psychoanalýzy je dobytí jednoho světa... jejím historickým posláním je racionalizovat iracionální.“<sup>3</sup>*

Dříve než se dostaneme k samotnému tématu psychoanalýzy a významu, jaký měla pro umění první poloviny 20. století, se můžeme zamyslet, co bylo pro umělce tak fascinujícího na odkrývání lidské psychiky a proč se samotnému tématu věnovali? Jaké jsou pilíře psychoanalytického zkoumání? V čem vězí její přitažlivost působící na umělce po několik generací? Podvědomí. Imaginace. Fantazie. Sen. Obraz. Sen transformovaný v obraz. K jaké společenské změně muselo dojít, aby skupina umělců zavrhla dlouholetou tradici realistického malířství, neboli věrného zobrazení přírody a reálného světa, a nahradili ho niterným obrazem sebe sama nebo přetvořením reálného světa za pomoci imaginace (neboli obrazotvornosti) ve svět nový, imaginární?<sup>4</sup> Bylo by naivní tvrdit, že imaginace není úzce spjata s uměním již od jeho počátku, ale v umělecké produkci první poloviny 20. století se imaginace v uměleckém díle promítla docela jinak. Tato změna je patrná v samotném procesu vzniku díla, kdy je imaginace zobrazena na základě zkoumání lidského nitra, vědomí a nevědomí, v němž jsou naše pocity a je úmyslně vyzdvížena jako jedna z obsahových stránek díla.

*„Imaginativní umění, které si ve své surrealistické větvi kladlo přímo za cíl psychické osvobození člověka, podmíněné ovšem jeho osvobozením sociálním, působí tak na vyrovnání porušené rovnováhy mezi inteligibilním a emocionálním životem člověka a*

---

<sup>3</sup> FUCHS, S. H. *Zur stand der Heutigen Biologie, 1936* in: HAVLÍČEK, Z. *Skutečnost snu*, Praha: Torst 2003.

<sup>4</sup> Jak zmiňuje i Max Dvořák: „Bývalo dříve zvykem posuzovat celé umění esteticky i historicky podle jeho vztahu k přírodě a měřit tímto měřítkem pokrok i reakci. Takový názor je zcela libovolný, neboť období, kdy spatřovalo umění svůj nejvyšší cíl v napodobování přírody, jsou poměrně krátká a řídká proti těm, v nichž se od přírody odvrátilo.“ Hovoříme-li o tradici realistického malířství, myslíme tím umění snažící se o věrné napodobení reálného světa. Nelze rovněž uvažovat tak, že umění před 20. stoletím bylo pouze realistické a až s nástupem moderní doby získalo charakter ireálný.  
DVOŘÁK, M. In: LINHARTOVÁ, V. *Imaginativní Malířství 1930-1950*. vyd. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, 1964. (strany neuvedeny).

*dává mu onen nezbytný, neutilitární třetí rozměr, otevírající přeludná území snů, touhy a fantazie.*<sup>5</sup>

K procesu vzniku se rovněž váže způsob dosažení cenných imaginací zakódovaných rovněž v nevědomí. Jednu z možností nabízela psychoanalýza, nedávno objevená metoda zkoumání složek lidské psychiky. Metoda Sigmunda Freuda, jejíž hlavní článek tvoří *Výklad snů*. Neboť právě sen je důležitým spojníkem, jakousi cestou, mezi lidským vědomím a nevědomím.

Následující text můžeme vnímat jako jakýsi teoretický vstup, který nám následně dopomůže k lepšímu pochopení možných inspiračních zdrojů uměleckých děl. Na úvod je nutné si uvědomit, co je samotná imaginace, neboť proces imaginace (tvorby obrazu) funguje ve vědomé rovině podobně jako snové obrazy a odehrává se v rovině nevědomé.<sup>6</sup> Rovněž se pokusíme o nastínění vzniku psychoanalýzy, metody odkrývání lidské psychiky, jejíž poznatky přinesly bližší porozumění snu a snové obraznosti. Samotnému snu bude věnována samostatná část pomáhající nám pochopit jeho složité mechanismy. Nabyté poznatky budeme moci následně využít v rozboru uměleckých děl. Tato kapitola nemá představovat pouze teoretický základ pro naše nadcházející poznatky, ale zároveň zde započne druhá ideová linie mapující vztah Sigmunda Freuda a jeho možný vliv na uměleckou produkci surrealistů.

První část této kapitoly bude věnována přesnějšímu vymezení pojmů, především imaginaci a snové obraznosti a následně bude představen jejich vztah k umění. V rámci takzvaných imaginativních umění se rozvíjelo i surrealistické hnutí a my se pokusíme pochopit, jakým způsobem se odlišovalo od dřívějšího zobrazování imaginativní skutečnosti. Rovněž zde bude nastíněn vztah mezi imaginací a psychoanalýzou jako možného způsobu dešifrování imaginativních představ. Psychoanalýze bude následně věnována samostatná kapitola, kde se pokusíme vymezit její hranice, nastínit počátky analytického zkoumání a rovněž představíme osobnost, která stála u jejího zrodu, a to Sigmunda Freuda. Právě Freudovo dílo *Výklad snů*, se pro naši práci stane výchozím, neboť skrze Freudovy poznatky ve snové analýze můžeme blíže pochopit podstatu fungování snu a imaginace. Ze získaných poznatků budeme čerpat v průběhu práce.

---

<sup>5</sup> Srov. LINHARTOVÁ, V. *Imaginativní Malířství 1930-1950*. (str. neuvedeny)

<sup>6</sup> Imaginace je vědomí projev obrazotvornosti, který je nějakým způsobem strukturován. Podobně je strukturován i snový obraz. Sen však probíhá v nevědomém stavu a tudíž ho nelze přímo ztotožnit s imaginací, přestože fungují na podobném principu.

## 2.2. Imaginace a její odraz v umění

Co je samotná imaginace a její snová podoba? Co fantazie? Tyto termíny jsou pro nás klíčové, a abychom se později v práci neztráceli, je nutné je vysvětlit. Zcela zjednodušeně lze říci, že imaginace je schopnost obrazotvornosti lidské psychiky neboli možnosti vyvolávat v mysli člověka obrazy a představy reagující na vnější prostředí. Zároveň na rozdíl od fantazie imaginace zasahuje do hlubších vrstev lidské psychiky.<sup>7</sup> „V imaginativním ději jsou vědomými impulzy aktivovány předvědomé i nevědomé vrstvy psychické struktury a dochází k jejich vzájemné interakci a kooperaci.“<sup>8</sup>

Podobně je na tom i snová imaginace (neboli snová obraznost), kdy sen do jisté míry reaguje na podněty z vnějšího světa, ale v době spánku, kdy je naše vědomí v útlumu, se do snu dostávají i podvědomé impulsy a oba dva tak spoluvytvářejí novou obrazovou skutečnost snu. Právě schopnost imaginace i snu reagovat na vnější podněty spolu se zapojením vnitřních psychických podnětů slouží často jako způsob reakce a vyrovnání se s realitou. Podobný vztah můžeme vidět i při vzniku uměleckého díla. Umělec jako osobnost přijímá podnět a je zároveň ovlivňován vlastními psychickými pochody, zkušenostmi a vzpomínkami uloženými v nevědomí, které pak za pomoci imaginace ztvárňuje do uměleckého díla. Zcela jinak je tomu u fantazie. Ta představuje útěk od reality do jiné „fantazijní“ skutečnosti, která má „tu pravou“ realitu zcela nahradit. Samotná fantazie, která postrádá důležitý prvek reflexe vnějšího světa, tak může v následné transformaci do uměleckého díla působit ploše. Chybí zde důležité napětí vytvářené právě ve vztahu vnějšího světa a jeho následné vnitřní reflexe.

Pod vnějším světem chápeme naše okolí, s kterým přicházíme každý den do kontaktu. Je to svět, ve kterém žijeme, na který reagujeme. Jednou z reakcí je projev naší psychiky utvářený mnoha faktory. Jedním z projevů psychických procesů je i imaginace, která využívá vzpomínky na realitu, ale v rámci obrazotvornosti ji přetváří do nové skutečnosti, již lze označit za ireálnou.

---

<sup>7</sup> SEGAL, H. *Dream, Phantasy and Art*. New York:Routledge. 1900, s. 103.

<sup>8</sup> ŘEPA, K. *Tvůrčí proces z pohledu psychologie*. Ústí nad Labem, 2012. Dizertační práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce J. David, s. 90.

Tyto poznatky nyní můžeme využít v pochopení vztahu imaginace s uměním a vzniku tzv. imaginativního umění, do kterého spadá i umění surrealistické.

Kdy nastal zlom, v němž umělci opustili zobrazování reálného světa kolem sebe? Nebo byl tento vývoj postupný?

*„Základním principem imaginativního malířství, aktualizovaného v nejrůznějších obdobích lidských dějin a beroucího na sebe vždy dobově podmíněnou podobu, je realizace umělcových imaginárních představ, vyvěrajících z nejhlubších vrstev psychiky, které přetvářejí jeho zážitky a vjemy do ireálných celků, jež se stávají symboly jeho touhy nebo úzkosti, melancholie nebo radosti, krátce výrazem často latentních stavů jeho niterného života.“<sup>9</sup>*

Imaginace a fantazie je s uměleckým dílem spjatá už od dob, kdy se umělci snažili do díla vložit vlastní inovativní složku. Představíme-li si díla Michelangelova, Bosche nebo Arcimbolda vidíme v nich důraz na subjektivní pojetí světa a jeho fantazijní přetvoření. Často zde byl i vliv daného kulturního prostředí, který v umělci podporoval subjektivní prožívání jako např. v období manýrismu, romantismu, secesním symbolismu a konečně imaginativních tendencích umění 20. století.<sup>10</sup>

Míra imaginace se tedy v různých obdobích umělecké produkce mění a s ní také způsob jakým je představována skrze umělecké dílo. Zatímco v umění starším se jedná spíše o ojedinělé projevy spjaté s daným umělcem či epochou, v druhé polovině 19. století můžeme vidět, že se vizuální stránka děl postupně mění. O této problematice hovoří i Vratislav Effenberger v knize *Výtvarné projevy surrealismu*. Snaží se o analýzu toho, proč a jak se realita a realismus v umění proměnily až v surrealismus a jakým způsobem byla umělcova imaginace transformována do konečného díla.

*„Podobně jako se proměňoval filozofický, psychologický i fyzikální obsah pojmu skutečnost, měnila se i estetická problematika, která se k němu vztahovala. Nové otázky byly kladeny v nových souvislostech a umění, nemělo-li opustit své reálné funkce,*

---

<sup>9</sup> Srov. LINHARTOVÁ, V. *Imaginativní malířství 1930-1950*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, s. 3.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 5.

*navozované sociopsychologickými faktory své doby, bylo nuceno chápat pojem reality v jeho stále složitějších vývojových vztazích.*“<sup>11</sup>

Hovoří o postupném vývoji malířství, které upouští od věrného zobrazení skutečnosti a skrze nové malířské pojetí reálného objektu vytváří nový ireálný objekt. Effenberg nastiňuje vývoj umění od Courbete, představitele realistické malby, a vývojově se dostává až k surrealismu. Sleduje proměnu ve způsobu ztvárnění reálné skutečnosti, kdy bylo vnější prostředí, které umělec znázorňoval postupně subjektivizováno impresionistickou disperzí barev a tvarů, expresionistickou deformativní výrazností a posléze kubistickou analýzou, aby poskytl reálnější a objektivnější pohled na činnost imaginace, na dialektiku funkcí v subjektivních a objektivních komponentách tvořivého myšlení.<sup>12</sup> Surrealismus se stal dovršením těchto snah, neboť se do jisté míry vzdává vnějšího modelu neboli zobrazování okolního světa a nahrazuje ho modelem vnitřním odrážejícím složky psychiky umělce.

Zjednodušeně se tedy jedná o převrácení tradičního postupu realistického nebo naturalistického malířství do nového postupu odkrývání nevědomých myšlenek a představ a jejich následné objektivizace. Teige vnitřní model popisuje takto:

*„Nevědomá, z tmy lidské bytosti čerpaná inspirace zažehuje obraz, který se stává vnitřním modelem a jako taký má... svůj výraz, svou formu již v sobě. Jeho zobrazení, jeho malířské vypracování je v zásadě jen jeho kopií.“*<sup>13</sup>

Nabízí se otázka. Surrealisté ve své snaze nastavení „nového“ objektu znázorňování chtěli zcela nahradit motiv reálný? Zřící se ho? Ale to přeci nelze. Samotná imaginace má svůj původ v podnětech z reálného světa. Podstata vnitřního modelu však nespočívá v možném vztahu k vnějšímu světu, samozřejmě, že zde je. Zdroje imaginativní představy spočívají v záznamech naší paměti nebo pocitech vyvolaných jako reakce na podnět, ale její pravý obraz spočívá v transformaci vnějších podnětů v oblasti nevědomí a její přetavení v novou skutečnost.

Jako názorný příklad transformace reálné skutečnosti v imaginativní představu a její nové vyjádření nám poslouží ukázka z produkce surrealistického malíře Salvadora Dalího a jeho obraz *The Persistence of Memory* z roku 1931. (Obr. 1) Paměť Dalí pravděpodobně

---

<sup>11</sup> EFFENBERGER, V. *Výtvarné projevy surrealismu*, Praha: Odeon, 1969, s. 20.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>13</sup> Srov. EFFENBERGER, *Výtvarné projevy surrealismu*, s. 35.

vnímá v souvislosti s časem, který je zde představen ve formě několika hodin. Samotný tvar hodin je však pokřivený. Jakoby se „roztékal“ do prostoru, přesto je všude kolem nás (více hodin na obraze). Je tedy možné, že Dalí vnímal „přetrvávání paměti“ jako záznam vzpomínek odehrávajících se v určitém čase, na který už nemáme přesnou vzpomínku („roztékající se“ hodiny), přesto v nás tyto vzpomínky přetrvávají. Dalí za pomoci své obrazotvornosti přetváří reálné prvky (jako je symbol hodin) v novou skutečnost.

Podobný vztah mezi realitou a jejím vnitřním zpracováním se odehrává i ve snu. V období spánku, kdy je naše vědomí v útlumu, se reálné podněty transformují do nové vizuální podoby. Sny fungují jako jistý ventilátor emocí, které přes den zažíváme. Často se stává, že samotný sen je „upraven“ do nové podoby, která nám má pomoci se lépe vyrovnat s jeho obsahem. Na sny však působí i hlubší impulsy, než jsou pouhé záznamy ze dne. Jedná se o části nevědomých vzpomínek, které se mohou skrze sny dostat opět do našeho vědomí.

Nyní nám může být jasnější spojitost snu a imaginárních představ. S těmito poznatky je nám i patrnější vztah surrealismu s imaginativním uměním a rovněž jeho rozdíl oproti imaginativnímu umění doby předcházející. Surrealisté nechtěli využít pouhé imaginace jako projevu vědomé obrazotvornosti. Jejich zájem směřoval ke snu, který pracoval na podobném principu, ale zároveň se odehrával v nevědomém stavu. Právě nevědomí se pro surrealisty stalo tak přitažlivé, že se ho rozhodli blíže zkoumat. Východisko jim nabídla psychoanalýza.

### **2.3. Počátky psychoanalýzy a osobnost Sigmunda Freuda**

*„Psychoanalýza je pravděpodobně nejvýznamnější intelektuální událostí dvacátého století. V tom, jakou vyvolala a stále vyvolává polemiku, je srovnatelná s teorií evoluce.“<sup>14</sup>*

Je otázkou, do jaké míry se s výrokem Josepha Swartze ztotožníme. Musíme si uvědomit, že psychoanalýza se již od svých počátků setkává s velkou vlnou kritiky, přesto je

---

<sup>14</sup> SCHWARTZ, J. *Dějiny psychoanalýzy*. Praha: TRITON, 2003, s. 9.

bezesporu jedním z velkých objevů dvacátého století. Nelze jí upřít její systematický zájem odhalování lidské psychiky a následnou snahu o její pochopení. Je nutné si uvědomit, že její objev na přelomu 19. a 20. století byl ve svém důsledku dalekosáhlý.

Chceme-li pochopit, co samotná psychoanalýza je a kde se na přelomu století vzala, je nutné nejdříve naznačit její hranice. Podle Josepha Schwartze jsou hranice trojí, které vymezují problémy a metody, jež jsou výlučně psychoanalytické.<sup>15</sup>

K názornějšímu pochopení si můžeme vizualizovat jisté schéma. Představme si, že psychoanalýza stojí uprostřed a okolo ní se tyčí hranice dalších oborů, a to literatury, psychiatrie s medicínou a akademické psychologie. Na hranicích s literaturou psychoanalýza sdílí zájem o člověka a bohatost jeho prožívání a následně se je snaží popsat. Zatímco literatura jen zaznamenává lidské pocity a hlubší analýza těchto pocitů je přenechána čtenáři, psychoanalýza lidské pocity zaznamenává a sama se snaží jim porozumět. Přesto je spojitost s literaturou a uměním důležitá, neboť se jedná o exkurz do lidské psychiky a snahy popsat její složité stavy. Dalším územím, které se asi nejvíce prolíná s psychoanalýzou, je území psychiatrie a medicíny. Obě tyto oblasti se snaží nalézt efektivní léčbu duševních chorob. Příčinu nemoci však každá spatřuje jinde. Zatímco psychiatrie ji vidí ve špatném fungování mozku a centrálního nervového systému z biologického hlediska, psychoanalýza spatřuje příčinu jinde, a to v mezilidských vztazích a vnitřním světě jedince. Vnímá duševní nemoc jako odraz silných emocionálních zážitků následně přetransformovaných do tělesných symptomů, tedy samotných projevů duševní nemoci. Psychoanalýza hledá příčiny nemoci ukryté hluboko v psychice jedince a nezaměřuje se pouze jen na její následné symptomy. Tento rozdílný způsob hledání příčin nemoci nabízí i zcela odlišnou metodu léčby, a to léčbu verbalizace.

Třetí hranicí je podobnost s akademickou psychologíí. Obě dvě jsou odnožemi přírodních věd konce 19. století, psychoanalýza se však zříká jejich klasických metod sbírání dat a namísto nich prosazuje nové, a to zaznamenávání volných asociací, které sloužily jako hrubé údaje o lidské subjektivní zkušenosti.<sup>16</sup>

Jak tedy z výše řečeného vyplývá, psychoanalýza je systematická metoda, která se snaží porozumět lidské psychice. Zároveň je to i forma terapie, léčba mluvením, skrze kterou

---

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 10.

se psychoanalytik dostává do hlubokých vrstev lidské psychiky a za pomoci proudu asociací pacienta analyzuje příčiny jeho psychických poruch vzniklých ze silných emocionálních otřesů.

Psychoanalytických způsobů zkoumání lidské psychiky je velké množství, avšak pro tuto práci je stěžejní především pojetí freudovské. V první řadě nám dopomůže k definování základních pojmů, s kterými budeme v rámci práce dále operovat, jako je otázka vědomí a podvědomí a rovněž jeho zaměření na lidskou sexualitu. Stěžejním tématem je však Freudův zájem o sen a snovou práci, kterou popsal v knize „*Výklad snů*“ vydané v roce 1900.

Samotný Sigmund Freud, který se ve své době stal obdivovanou i kritizovanou osobností, nás bude částečně provázet prací. Byl to právě Freud, kdo se stal „modlou“ surrealistických umělců, jak napovídá i žádost André Bretona adresovaná Freudovi, aby se stal patronem surrealistického hnutí. Freud odmítl.<sup>17</sup>

Počátky Freudovy práce byly neodmyslitelně spjaté s neurologickým vědeckým zkoumáním. Postupně vědu opustil a jeho zájem se přesunul do oblasti praktické. Hlavní zájem věnoval léčbě úzkostných neuróz a především hysterii. Systematickým zkoumáním došel k závěru, že příčiny neurózy pravděpodobně nejsou fyziologického původu.<sup>18</sup>

Značný vliv měly i poznatky Freudova kolegy Josepha Breuera, který si se svými pacienty povídal a zaznamenával zlepšení jejich psychického stavu. Názorný je případ malého chlapce, který několik dní odmítal jídlo, a když ho rodiče přinutili jíst, jídlo zvracel.

*„Po pěti týdnech, kdy chlapec pouze apaticky ležel, byl zavolán doktor Breuer. Ten se chlapce vyptával na jakýkoliv zážitek, který by mohl chlapce přimět k takovému chování. Nakonec se chlapec zmínil o důrazném pokárání od otce. Breuer však nebyl přesvědčený, že skutečný problém způsobila tato výtky. Breuer se vyptával i ve škole, ale nezískal nějaké přesnější informace. Rozhodl se pro hypnózu. Chlapcova matka se do toho ale vložila a zapřísahala chlapce, aby promluvil. Ten se rozplakal a vyprávěl jim svůj příběh.*

---

<sup>17</sup> FREUD, E. L. (ed.): *Letters of Sigmund Freud 1873-1939*, London, Hogarth Press 1970.

<sup>18</sup> Srov. SCHWARZ, *Dějiny psychoanalýzy*, s. 47.



*Na cestě ze školy šel na veřejné záchodky, kde se před ním odhalil nějaký muž a požádal ho, aby vzal jeho penis do úst. Chlapec s hrůzou utekl, ale bál se zmínit o té příčině rodičům.*<sup>19</sup>

Breuer popisuje tento případ ve vzájemné korespondenci s Freudem a tvrdí, že chlapec se zcela uzdravil poté, co příběh dopovídal. Ještě významnější vliv pak měl případ Berthy Pappenheimové, kterou rovněž Breuer léčil z neurózy za pomoci hypnózy a Freudovi tento případ popsal. Ten se později objevil ve Freudově práci, na které spolupracoval s Breuerem, a to ve „*Studii o hysterii*“. Právě poznatky léčebného působení mluvení a následné úspěchy, které Freud zaznamenával u svých pacientů, byly základem psychoanalytického zkoumání a léčení. Málo úspěšné pokusy s hypnózou postupně donutily Freuda se této metody vzdát. Přesto se nechtěl rozloučit s úspěchy, které u některých pacientů v hypnóze přinášelo mluvení v uměle vyvolaném stavu nevědomí. Tento poznatek ho dovedl až k tzv. analytickému sezení, kdy pacient již nebyl ve stavu hypnózy, nýbrž rozmlouval s psychoanalytikem a postupně při jednotlivých sezeních se snažil dopátrat okamžiku počátku neurotického chování.

Ve chvíli, kdy se Freud zcela zaměřil na analytická sezení, kde postupně hledal příčiny duševních nemocí pacienta, se odvrátil od svých předchozích lékařských a neurologických zkušeností. „*A tak byl problém hysterie zcela přeměněn z problému neurologického na problém, který vzniká na základě dřívějších zážitků člověka, tedy na problém psychologický.*“<sup>20</sup>

Podle Freuda existuje pouze jeden etiologický činitel, za který považuje sexuální zneužívání v dětství. Ten je příčinou všech závažnějších případů neurózy. Tento činitel je vytěsněn do lidského nevědomí a neuróza a její symptomy jsou následkem této prožitě vytěsněné zkušenosti. Hlavní problém se tedy netýká neurologických otázek, ale samotné psychické stránky člověka.

Freud se pokoušel zjistit, proč mají vytěsněné vzpomínky mnohem větší dopad na psychický stav člověka než vzpomínky nevytěsněné.<sup>21</sup> A na základě zkušeností blíže ověřit jejich původ. Tím se dostáváme k dalšímu významnému okamžiku Freudovy teorie, který je nutné zvýraznit, a to „*sexuální teorii*“, kterou představil v sérii sedmi

---

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>20</sup> Srov. SWARTZ, *Dějiny psychoanalýzy*, s. 77.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 78.

článků z let 1894 až 1896. Své názory posléze shrnul v přednášce pro psychiatrii a neurologii v dubnu 1896.<sup>22</sup>

Freud zde popisuje těžké případy spojené se sexuálním traumatem z raného dětství, kdy byli nemocní vystaveni traumatickému sexuálnímu zážitku, který byl následně jejich vědomím vytěsňen, ale v pozdějším věku se projevil ve formě hysterie nebo symptomů s ní souvisejících, jako je paralýza nebo stavy úzkosti.

*„Hysteričtí pacienti trpěli stále se navracejícími vzpomínkami. Jejich vzpomínky však byly vytěsňené, zatlačené do hypoteticky existujícího nevědomí, kde se přeměnily na symptomy, jež bylo možné interpretovat tak, aby došlo k odhalení skrytých zážitků, které byly jejich příčinou.“<sup>23</sup>*

Jak však se k původním příčinám neuróz dostat, jsou-li zážitky často vytěsňeny do oblasti nevědomí? Poté, co se Freud vzdal hypnóz a zaměřil svoji pozornost na analytický rozhovor, zdrojem rozhovoru se mu stal sen a jeho následná interpretace. Snu se blíže věnoval v knize *Výklad snů*. Právě sen a snová práce se staly jedním z klíčových momentů Freudovy analytické práce, které přikládal důležitou roli i on sám.

*„Když se svého času Ernst Jones obrátil na Freuda s otázkou, kterých svých knih si nejvíce cení, označil Freud dvě knihy: *Výklad snů* a *Tři příspěvky k sexuální teorii*.“<sup>24</sup>*

V řešení traumatických zážitků začíná Freudovo zaujetí snem, v kterém spatřoval důležitý most mezi lidským vědomím a nevědomím. Dnes termín nevědomí vnímáme již jako zcela běžný, ale byl to právě Freud, který ho poprvé přesně definoval, ač pouze skrze psychoanalytickou optiku.

Ve vztahu k vědomí je to zcela oddělená část lidské psychiky, která obsahuje vytěsňené myšlenky a pocity, které by při uvědomění mohly být zraňující a budit stavy úzkosti jedince. Podvědomé myšlenky se však stále snaží do vědomí vrátit i skrze sen. Jejich obsah je však záměrně zkreslen. Takto bychom si mohli vytvořit alespoň základní představu o začátcích psychoanalytického zkoumání.<sup>25</sup> Sledujeme-li podrobně vývoj Freudovy teorie, můžeme vidět posun od zkoumání hysterie, jejíž příčinu vidí

---

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>24</sup> PECHAR, J. *Prostor imaginace*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, s. 8.

<sup>25</sup> které mají svůj původ v katartických zkoumání, což jsou metody jimiž se Freud spolu s Breuerem snažili léčit neurózy a hysterie, s touto metodou souvisí i výše zmíněná hypnóza později nahrazena již psychoanalytickou metodou výkladu založeném na asociacích vyprávějího

v pohlavním zneužití, k přesunu jeho zájmu na význam interpretací, který vyvrcholil v knize *Výklad snů*.

*„Vývoj psychoanalýzy byl změnou Freudových zájmů v období let 1895-1900 značně ovlivněn. Druhotné psychické následky traumatu způsobené v dětství - disociované stavy, význam skutečných událostí, léčba takzvaných hraničních onemocnění a psychóz - ustoupily do pozadí a na přední místo se dostalo zkoumání fantazijního života, dynamika mající původ v sexualitě a oidipovský trojúhelník.“<sup>26</sup>*

V této části byly představeny především začátky psychoanalytického zkoumání, které nám však dopomohou pochopit, jakým způsobem byly objeveny samotné mechanismy, pomocí nichž pracuje lidská psychika, především její jednotlivé části vědomí, předvědomí a nevědomí a jakým způsobem tyto složky působí na sen a snový obraz.

## **2.4. Sen a snová práce**

Hned zprvu je důležité si uvědomit, jaké části Freudovy rozsáhlé práce vážící se k problematice snu jsou pro nás klíčové. Rovněž čím Freudovy objevy byly natolik zásadní a zlomové.

Sigmund Freud nebyl první, kdo se tématu snu a snové práce hlouběji věnoval. Již v minulosti byla této problematice připisována větší pozornost. Řada objevů, které byly původně připisovány Freudovi, má svůj původ již v 19. století. Jeho přístup byl však klíčový v tom smyslu, že on sám systematicky na vývoj zkoumání problematiky snu nenavazoval, nýbrž k němu došel sám v důsledku zkoumání podnětů hysterie a duševních onemocnění. S tím souvisí i objev úzkého vztahu snu a lidského nevědomí. Především mechanismů lidského nevědomí, které se ve snu odrážejí. Tyto mechanismy práce lidské psychiky a záhada podnětů, které si pro sen vybírá, zaujala Freuda ve své době natolik, že postupně opustil zkoumání hysterie a svůj hlavní zájem soustředil na zkoumání snu jako „*královské cesty do nevědomí*“.

Pro nás je zásadní zkoumání snu jako produktu lidské imaginace. Její složité struktury jsme se věnovali již dříve, a tudíž chápeme její úzký vztah k lidské psychice. K tomuto

---

<sup>26</sup> SCHWARZ, s. 96.

zkoumání nám dopomůže pochopení mechanismů snové práce a způsob výkladu snového obsahu. S velkou nadsázkou se dá říci, že Freud jako první nabídl cestu do nevědomí a k samotnému jádru lidské imaginace, a to právě cestu vedoucí skrze sen. Do jaké míry nadcházející generace této cesty využily a jakým způsobem se v díle Sigmunda Freuda inspirovaly, budeme moci zkoumat až se základními poznatky, které jeho teorie o výkladu snu přinesla.

Aby náš obraz o samotném snu byl rozsáhlejší, dovolím si krátké zastavení v historii. Jak již bylo řečeno, Freud nebyl prvním, kdo se snem zabýval. Jak se zmiňuje i Michal Černoušek v knize *Sen a snění*, první názory na výklad snů můžeme zaznamenávat již v antice v díle Aristotelově. „*Sny pocházejí ze srdce, které v tehdejších představách bylo sídlem citů a vášní, středem a pramenem veškeré obrazotvornosti a představivosti.*“ Aristoteles při svých úvahách o snu nepřímou rozpoznal i jejich psychosomatický původ. „*Ve spánku, kdy ustává bdělá činnost a člověk se nepohybuje, začnou na srdce, sídlo citů, působit podněty malých intenzit, které jinak při běžné denní činnosti byly tlumeny silnějšími vlivy našich smyslů. Tím, že člověk nevnímá podněty vnějšího světa, je citlivější na podněty vnitřní činnosti organismu.*“<sup>27</sup> Z toho lze chápat, že Aristoteles vnímal sen, jako promluvu vnitřního organismu. Z dnešního pohledu se jedná o nadčasovou myšlenku. Zajímavý je rovněž poznatek, že Aristoteles doporučoval soudobím lékařům, aby se při léčbě pacienta zaměřili na jeho sny a vnímali je jako předzvěst chorob.<sup>28</sup>

Tato teorie a jiné v historii následující však nejsou založené na vědeckém zkoumání. K tomu dochází až na počátku 19. století. Zajímavé jsou především postřehy W. Roberta v knize *Sen jako přírodní nutnost*, který tvrdil, že velice často sníme o naprosto vedlejších a podružných pojmech z uplynulých dnů a jen zřídka včleníme do snů důležité zájmy nebo problémy. Z toho pak vyvozoval i nesmyslnost a nevysvětlitelnost snu, protože příčinami jsou podněty, které zůstaly člověkem nepovšimnuty.<sup>29</sup> Této skutečnosti si všimnul i sám Freud. Podle jeho teorie obsah snů bývá často nepochopitelný a může být i záznamem událostí, které se v nedávné době objevily, ale my jim nepřipisovaly žádný význam. Tento obsah snu označoval jako „*manifestní*“. Obraz toho, co se nám skutečně zdálo. Freud tvrdil, že sen je záměrně zkreslen, „*cenzurován*“ naším vědomím a z toho důvodu se nám může zdát nesmyslný. Za pomoci volných asociací snícího se

---

<sup>27</sup> ČERNOUŠEK, M. *Sen a snění*, Praha: Horizont, 1988, s. 19.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 145.

snažil snícího dovést k pravému významu snu. Tyto asociační myšlenky označoval za „*latentní*“. Ty mohou být nekonečně variabilní a ukazují na různé významy snu. Proto i Freud tvrdil, že sen nemá pouze jediný význam, ale významů hned několik.

Zůstaneme-li u analogií teoretického zkoumání snu v 19. století a Freuda, objevíme další zajímavou spojitost, a to v teorii o pronikání potlačených motivů do struktury snu, která byla dlouho považována za Freudův velký přínos. Francouzský badatel Y. Delage rozvíjel podobnou myšlenku již v roce 1891 v knize *Teorie snů*.

*„Materiál, který se vyskytuje v našich snech, obsahuje zlomky dojmů z posledních dnů, ale také z dřívějších dob. O všem, o čem se domníváme, že má původ pouze ve snové činnosti, se ukazuje při bližším prozkoumání jako nepoznaná reprodukce, jako nevědomá vzpomínka. Právě takové vzpomínky se objevují ve snech. Čím méně vědomý je určitý dojem, tím je větší pravděpodobnost, že bude hrát určitou úlohu v nadcházejících snech. Tyto dojmy jsou způsobilé pro vznik snu nikoliv proto, že by byly bezvýznamné, ale proto, že jsou nevyřízené, jaksi nedokončené. Zvláštní napětí vytvářejí silné dojmy, které jsme v bdění z těch či oněch důvodů zatlačili - předpokládaná energie, která je během dne potlačena, se stává v noci popudem, základním hybatelem snu.“<sup>30</sup>*

Z pohledu dnešních poznatků psychoanalýzy a teorie snu můžeme považovat Delageho práci za vskutku objevnou. Již on si všímal zajímavých maskovacích mechanismů lidské psychiky, která pro vědomí nepohodlné myšlenky vytěsňuje do nevědomí a snaží se tak upravit její prvotní význam a působení, které na vnímatele měla. K podobným závěrům při svém bádání došel i Freud. Poprvé v období, kdy svůj hlavní zájem věnoval hysterii. Příčinu neurotických symptomů spatřoval v myšlenkách, které byly vyloučeny z normálního vědomého zpracování, protože byly pro pacientovo „*Já*“ nepřijatelné jako výrazy potlačených tendencí. Tento proces vyloučení myšlenek z vědomí Freud nazýval „*vytěsnění*“. Právě vztah, kdy se vytěsněná myšlenka promítne navenek jako symptom nemoci, je velmi podobný vztahu původně „*nedůležitého*“ zážitku a jeho projevu ve snu, kdy zjistíme, že tato původně „*nedůležitá*“ myšlenka má na naši psychiku mnohem větší vliv, než bychom jí původně připisovali. Tento proces je jedním ze složitých mechanismů, které Freud nazval „*Snová práce*“.

---

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 145.

Abychom se později v textu neztráceli, je nutné se zmínit o složkách lidské psychiky, jak je rozdělil Freud a poprvé zmínil ve *Výkladu snů*. Prvním zásadním rozlišením je způsob, jakým naše psychika reaguje na okolí a jak ho dokáže vnímat. Označujeme tento proces vnímání jako proces *vědomí*. Jako protipól bychom mohli označit lidské *nevědomí*, tedy myšlenky a vjemy, které si nemůžeme vybavit, ale přesto jsou uloženy v lidské psychice. To dokládají například stavy hypnózy, kdy člověk v uměle vyvolaném stavu dokáže mluvit o vzpomínkách, které v jeho *vědomí* nejsou obsaženy. Ve sféře *nevědomé* jsou obsáhlé většinou ty části lidské psychiky, které jsou při uvědomění bolestné nebo pro *vědomí* nepřijatelné. Můžeme namítnout, že existují i myšlenky, na které si ihned nevzpomeneme, nebo se nám náhodně po letech vybaví vyvolané vnějším impulsem. Tyto myšlenky Freud vnímá jako součást *předvědomí*.<sup>31</sup> Myšlenky, kterým *vědomí* neklade žádný odpor a tudíž se z *předvědomých* mohou stát *vědomými*.

Freud rovněž rozlišuje tři složky, které se v rámci lidské osobnosti objevují. Těsně po narození dítěte můžeme vnímat jediné jednání, kterého je dítě schopné, a to jednání pudové. Dítě se řídí pouze svým libidem a jeho jednání vede čistě k uspokojení tohoto libida. Je ovlivněno pouze složkou „*Ono*“ neboli „*Id*“. V průběhu ontogeneze dochází k vývoji lidské osobnosti, kdy se vyvíjí jeho „*Já*“ neboli „*Ego*“. V průběhu socializace je však na *Já* vyvíjen tlak ze strany společnosti, kdy dochází ke vzniku „*Nadjá*“ neboli ideálnímu „*Superegu*“. *Nadjá* funguje jako moralizující složka člověka a řídí se principem dokonalosti. Naše *Já* je tedy uprostřed dvou proudů. Je ovlivňován vysokými nároky *Nadjá* a zároveň je vedeno svými pudovými základy. Právě *Já*, které se dokáže vyrovnat s oběma těmito silami a vytvořit mezi nimi rovnováhu, je znakem silné osobnosti.

Nyní se můžeme vrátit k problematice snu. Právě sen, jak Freud zjistil, je názorným příkladem, kdy se *Ono*, tedy nevědomá pudová složka osobnosti, snaží vrátit do vědomého stavu a působit na složku *Já*. Využívá k tomu několika mechanismů, a abychom je odkryly, musíme studovat sen, v kterém se tyto mechanismy objevují. Právě z tohoto důvodu Freud považoval *Výklad snů* za stěžejní dílo. Nejenom že má přispět k odhalení pravého významu snu, ale za pomoci jeho dešifrování se dostaneme do samotné struktury psychických mechanismů.

---

<sup>31</sup> FREUD, S. *Spisy z pozůstalosti 1892-1938, Sebrané spisy Sigmunda Freuda*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1996, s. 86

Snovou práci charakterizují určité postupy, za jejichž pomoci se snová myšlenka dostává do snu. Popisuje je jako „*Zhuštění myšlenek*“ a „*Přesuny*“. Snová práce využívá těchto dvou mechanismů k tomu, aby zobrazila to, co je v nevědomí skryté a snaží se dostat zpět do vědomí, ale zároveň ne v pravé vědomím nepřijatelné podobě. Můžeme tedy tyto dva mechanismy vnímat jako maskování snového obsahu proti cenzuře vědomí. V případě zhuštění jde o smísení několika vzpomínek v jednu, která v sobě všechny následně reprezentuje. Přesunutí pak znamená, že postavy ve snu i celý snový děj může být jinak centrován, kdy nevýznamné zastupuje významné. Díky těmto mechanismům na nás sen někdy může působit cize a my nejsme schopni po probuzení pochopit jeho obsah. Přesto, jak tvrdí Freud, jsme jediní, kdo může pravý obsah snu rozkódovat. A to za pomoci svých volných asociací, které nás k jednotlivým částem snu napadají. Tento proces, kdy se snažíme nalézt rozdíl mezi manifestním obsahem a jeho latentními myšlenkami a pochopit pravý obsah snu za pomoci volní asociace, Freud označuje jako „*Výklad snu*“.

Poznané informace lépe pochopíme na příkladu, který popisuje sám Freud, a to na jeho vlastním snu „*O botanické zahradě*“.

*„Napsal jsem monografii o jakési (neurčité) rostlině. Kniha leží přede mnou, právě v ní listuji a obracím vloženou barevnou tabulku. K výtisku je přivázán sušený exemplář rostliny.“<sup>32</sup>*

Zde se jedná o zjevný manifestní obsah snu, který je dále doplněn proudem asociací, odkrývajících skryté snové myšlenky. Freud vzpomíná, jak den předem viděl ve výkladní skříni knihu s názvem „*Rod bramboříků*“. Jedná se tedy o myšlenku ze dne, která dalšími asociacemi nabývá hlubšího významu. Freud si uvědomuje, že brambořík je oblíbenou rostlinou jeho ženy. Tato vzpomínka je spojena i s výčitkou, že své ženě nenosí domů častěji květiny. Další asociací je příběh, který v nedávné době vyprávěl svým přátelům a to o ženě, které manžel zapomněl přinést květiny k narozeninám a ona tuto zapomnětlivost vnímala jako důkaz, že pro něj neznamená to co kdysi. Freud si na tuto ženu vzpomíná, neboť ji dříve ošetřoval a předchozího dne se od ní obdržel pozdrav, který mu vyřídila jeho žena. Freud ve svých asociacích pokračuje dále, ale nyní z jiného pohledu.

---

<sup>32</sup> FREUD, S. *Výklad snů*. 4. upravené vydání, Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2003, s. 174.

„Nyní opět začínám na jiném místě. Skutečně jsem kdysi napsal něco, co se podobalo monografii o rostlině, totiž pojednání o koce, které obrátilo Kollerovu pozornost na anestetizující vlastnosti kokainu.“<sup>33</sup>

Nyní již můžeme zpozorovat snové myšlenky, které pocházejí pravděpodobně z nevědomých myšlenek, které se skrze zkreslení dostávají do předvědomí. Freud se tady rozpomíná na období, kdy píše o anestetizujících účincích kokainu. V té době se podobnému tématu však nezávisle na sobě věnují tři další badatelé a po uveřejnění výsledků se rozpoutala velmi ostrá debata o autorství tohoto objevu. Období, kdy se Freud věnuje studování účinků kokainu, nebylo v jeho kariéře zrovna úspěšné. Experimenty s kokainem však jeho pozici v lékařských a vědeckých kruzích zhoršily, především poté, co se pokoušel kokainem ulevit svému příteli Ernstu von Fleischlovi, morfinistovi. Fleischl se stal závislým jak na morfiu, tak na kokainu (kterýžto možný účinek Freud neznal). Tato skutečnost pak vedla ke kritice Freuda jeho kolegy.<sup>34</sup>

Z toho můžeme usuzovat, že snový obraz botanické monografie zde funguje jako zkreslená vzpomínka, maskující obsah, který byl kdysi vytěsněn do nevědomí jako bolestný.

Následné asociace se vážou k dalším zdrojům snu, které se na první pohled jeví bezvýznamnými. Jedním z nich je „*exemplář sušené rostliny*“. Freudovi se k němu pojí latentní myšlenka na herbář a období gymnaziálního studia.

„*Ředitel našeho gymnázia kdysi svolal žáky všech vyšších tříd, aby si prohlédli a vyčistili ústavní herbář. Byly tam moli, knihomol.*“<sup>35</sup>

Dále pokračuje v asociacích, které ho dovedou až k nejoblíbenější rostlině, kterou je artyčok. Ten považuje za svou nejmilejší květinu. K tomu se připisuje vzpomínka z velmi časného mládí, kdy Freudovi a jeho starší sestře otec dovolil, aby roztrhali knihu.

„*Z hlediska výchovného se to dalo sotva ospravedlnit. Mně bylo pět roků, sestře necelé tři, a obraz jak my děti, blaženě trháme tuto knihu (dlužno říci: jako artyčok, list za listem), je téměř jediný, který jsem si z této doby plasticky uchoval ve vzpomínce.*“

Tato vzpomínka z raného mládí je následně doplněna o Freudův vztah ke knihám.

---

<sup>33</sup> Srov. FREUD, *Výklad snů*, s. 105.

<sup>34</sup> MANNONI, O, *Freud*. Olomouc : Votobia, 1997., s. 188.

<sup>35</sup> Srov. FREUD, *Výklad snů*, s. 106.



*„Když jsem pak byl na studiích, měl jsem vyslovenou zálibu sbírat a vlastnit knihy (obdobnou se sklonem studovat z monografií). Stal jsem se knihomolem.“<sup>36</sup>*

Tím se opět vrací k původním latentním vzpomínkám, které se váží k herbáři a knihám. Vrací se rovněž ke vzpomínce z dětství a to ve chvíli, kdy „trhání knih“ považuje za krycí myšlenku pro své knihomilství.

Freud rozvíjí bohatou spleť dalších asociací, které se na sebe postupně nabalují a vzájemně se proplétají. Nám však pro ukázkou poslouží jen částečný rozbor snového obsahu. Můžeme si na něm uvědomit rozdíl mezi reálným obsahem snu a jeho skrytou podobou. Je zde rozvíjena řada latentních myšlenek, které mají své podněty jak v zážitcích z předchozího dne, tedy „denních zbytcích“, jsou zde vzpomínky obsažené v raném dětství i myšlenky vytěsněné do nevědomí. Nutno říci, že se sny podle podnětů, které se v nich objeví, velmi liší. U jednotlivých zdrojů snu se tedy chvíli zastavíme.

#### **2.4.1. Sen jako pokrivené zrcadlo mysli**

Zcela zjednodušeně lze říci, že sen funguje jako zkřivené zrcadlo. Odráží v sobě podněty, jejichž podoba bývá zkreslená. Jedná se o podněty z vnějšího prostředí, které mohou vyvolat snový děj, a vnitřní, za které lze považovat psychické, organické a tělesné impulzy.

Podněty vnějšího prostředí často působí na zjevný obsah snu. Názorným příkladem jsou zkušenosti lidí vyprávějících, co se jim zdálo, když uslyšeli zvuk budíku a ještě nebyli schopni vnímat realitu. Tento zvuk se pak přetransformoval do fantazijního snového obsahu. U každého je fantazijní obsah vyvolaný vnějším podnětem jiný. Závisí na individualitě snícího.

Psychologií snu a jejími podněty se hlouběji zabýval Alfred Maury, který roku 1878 vydal knihu *Spánek a sny*. Maury je rovněž jedním z badatelů, který si zapisoval své sny a následně zkoumal jejich podněty. Pro nás názorným příkladem je sen, který se mu zdál v období, kdy studoval historické prameny k dějinám Velké francouzské revoluce. V té době se mu zdál sen, kdy sní o revolučním teroru a ocitá se ve Francii v období revoluce.

---

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 107.

Sám je vyslýchán před revolučním tribunálem a odsouzen. Po té je odvezen na popraviště, připoután k prknu a slyší padání gilotiny. Maury ve snu cítí, jak se mu hlava odděluje od trupu a probouzí se s úzkostí. V ten moment zjistí, že spadl nástavec postele a zasáhl přesně jeho šíjový obratel podobně jako ve snu nůž gilotiny.<sup>37</sup> Tento sen je názorným příkladem snové imaginace, která reaguje na vnější podnět. Je rovněž zajímavé, že podněty ve snech nevystupují ve skutečné podobě, ale jako fantazijní skutečnost, která je ovlivněna lidskou individualitou. Jak již bylo řečeno, u každého se reakce na snový podnět liší. Souvisí to jak s psychikou každého z nás, tak i se zkušenostmi, které s vnějším světem získáváme. Nabízí se otázka, zda vnější podněty mohou působit, jako jediný motiv snu? Vrátime-li se k předešlému snu, zjistíme, že vnější podnět je pouze jediným ze stavebních kamenů snu, nikoliv jeho hlavním motivem. Samotný děj vychází ze zkušeností snícího.

Wilhelm Wundt, zakladatel první psychologické laboratoře, píše o vnějším smyslovém podnětu a jeho vlivu na snový obsah jako o podnětu, který pouze rozvíjí vnitřní fantazijní procesy a snovou obraznost tak, že působí na naše nevědomé vzpomínky.

*„Psychika je ve spánku v takovém poměru k objektivně působícím podnětům, že je ve stavu tvorby iluzí. Smyslový dojem poznáváme a správně vykládáme, tzn. vřazujeme do skupiny vzpomínek.“<sup>38</sup>*

Záleží na mnoha faktorech, do jaké míry se tento smyslový projev objeví ve snovém obsahu, jako je intenzita vyvolaného podnětu nebo i subjektivní pocity snícího. Právě s pocity souvisí další možné motivy snu, které můžeme označit jako vnitřní.

Sigmund Freud ve snech zpozoroval podněty „pramenící z tělesného nitra“ a vnitřní podrážděnosti smyslových orgánů.<sup>39</sup> Řada badatelů jako byl Rades, Spitta a Maury dospěli rovněž k závěru, že nemocné orgány mohou během nočního spánku dodávat snům zcela charakteristický obsah.

Například lidé s plicním onemocněním často sní o udušení, tlačení, o situacích obtížného dýchání. Odstrašujícím příkladem zkoumání těchto podnětů je pokus badatele Bornera. Ten prováděl experimenty, kdy snícím ucpával dýchací otvory a zjišťoval, jaké jim tím vyvolá noční můry. Je otázkou, do jaké míry budeme tento pokus pokládat za pádný

---

<sup>37</sup> Srov. ČERNOUŠEK, *Sen a snění*, s. 87.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 89.

<sup>39</sup> Srov. FREUD, *Výklad snů*, s. 134.

důkaz tělesných podnětů snového obsahu. Z předešlých četných poznatků však vyplývá, že zdravotní stav jednotlivých tělesných orgánů působí na psychický stav snícího a často se objevuje i ve snovém obsahu.

U zdravého jedince se vnitřní podněty objevují také. Jsou spojené se základními lidskými potřebami, jako je pocit žízně nebo sexuální touhy. Množství experimentů dokázalo, že i tyto pocity se často promítají do snu. Freud se v této souvislosti zmiňuje o „snech splňujících přání“.

*„Snadno lze demonstrovat, že sny tento ráz splnění mnohdy ukazují nepokrytě, takže udivuje, proč mluva snů nebyla již dávno pochopena. Pohleďme např. na sen, který mohu podle libosti, jaksi experimentálně, vyvolat sám. Jím-li večer sardelky, olivy nebo jiné silně solené pokrmy, dostanu v noci žízeň, která mě probudí. Před procitnutím však předchází sen, jehož obsah je vždycky týž, že piji. Podnětem k tomuto prostému snu je žízeň, kterou také pociťuji při procitnutí. Z tohoto pocitu pramení přání pít, toto přání mi sen ukazuje splněné.“<sup>40</sup>*

Zajímavým jevem, kterému ještě nebyla věnována přímá pozornost tzv. „denní zbytek“. Vzpomeňme na Freudův sen o botanické zahradě. Jistě se nám vybaví okamžik, kdy vzpomíná na knihkupectví, kde viděl monografii o rodu bramboříků. Motiv monografie se mu zobrazil i ve snu, kdy se jedna z latentních myšlenek vážala na brambořík jako oblíbenou květinu jeho ženy. Freud měl tuto vzpomínku spojenou s výčitkou, že svou ženu zanedbává. Je pravděpodobné, že stejnou výčitku měl již v okamžiku, kdy spatřil monografii, ale byla zatlačena do nevědomí. V noci se pak tato vzpomínka objevila ve snu, neboť potřebovala být „dosněná“.

Na podobném principu, jako denní zbytek, který se dostává do snu, funguje i sen, který „řeší problémy“. To zní možná absurdně. Jak by samotný sen mohl řešit problémy? Existuje však řada příkladů, které tento snový jev ozřejmují. Jedná se o snahu vědomí vyřešit problém v bdělém stavu, ale jeho řešení získává až ve stavu spánku.

Niels Bohr, slavný fyzik, popisuje svůj sen, který mu podle jeho slov ilustroval pozdější poznatek teorie atomové fyziky.

---

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 79.

*„Viděl jsem sám sebe, jak stojím na Slunci plném hořících plynů. Kolem slunce kroužily planety, jako zavěšené na tenkých vláčkách. Najednou se hořící plyny ochladily a přešly do pevného skupenství. Planety najednou odskočily.“<sup>41</sup>*

Bohr si uvědomuje, že tento sen předznamenává model atomu. Slunce symbolizuje střed atomu, kolem něhož se otáčejí elektrony. Můžeme tento sen považovat za důkaz snové imaginace, která je úzce spojena s vlivy vnějšího světa. Bohr, jako fyzik, se problémem zkoumání atomu zabýval dlouho, ale jeho přesnou podobu neznal, proto jeho imaginace použila schématu známějšího, jako je podoba Slunce a planet. Je pravděpodobné, že jeho zkušenosti se zákony fungování vesmírných těles se v době klidného spánku spojily s myšlenkami, které se vázaly k atomu a vytvořily tak jeho sen. Když Bohr došel k objevu tzv. Bohrova modelu atomu, zpětně si vybavil, že sen o planetách a Slunci byl předobrazem jeho objevu atomu.

Rovněž zajímavým příkladem, kdy sen dokázal vizuálně „vyřešit“ problém z předešlého bdělého stavu, je sen Friedricha Augusta Kekulé. Ten je známý objevem benzenového jádra. V době, kdy se zabýval výzkumem chemické skladby organických sloučenin, se dlouhou dobu nemohl dobrat k závěru, jakým způsobem jsou v organických sloučeninách uspořádány atomy a molekuly. Kekulému nešel tento problém stále z hlavy. Až jednoho dne se mu ve stavu dřímoty objasnil.<sup>42</sup>

*„Otočil jsem židli ke krbu a začal klímat. Atomy mně začaly znovu tancovat před očima. Tentokrát se však menší skupiny zdržovaly v pozadí. Můj duševní zrak, vycvičený ke zvláštní vnímavosti, mohl nyní rozlišit větší struktury mnohočetné stavby; dlouhé řady někde jako by do sebe zapadly, všechny se kroutily a točily hadovitými pohyby. Ale pozor! Co to bylo? Jeden z hadů uchopil tlamou vlastní ocas a obrazec mi zakroužil před očima, jako by se mi vysmíval. V tu ránu jsem se probudil jako světlem blesku.“<sup>43</sup>*

Kekulému se ve snu vizualizoval dlouho nevyřešitelný problém. Uvědomil si, že organické sloučeniny tvoří uzavřené struktury a obraz hada požírajícího si vlastní ocas mu objasnil podobu organické struktury, kterou dnes známe jako benzenové jádro.

Uvědomujeme si, že kouzlo snů nespočívá v jejich moci řešit problémy. Jediné kouzlo, které mají, je schopnost vytvářet snové obrazy za pomoci snových mechanismů. To, že se

---

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 103.

<sup>42</sup> stav dřímoty je zde popisován jako stav „hypnagogický“

<sup>43</sup> Srov. ČERNOUŠEK, *Sen snění*, s. 55.

Kekulému ve snu zpodobnilo benzenové jádro, není vliv vyšší moci, kterou by sen měl. Je pravděpodobné, že v jeho mysli tato myšlenka uzavřené struktury již byla. Pravděpodobně však vytěsněná jako nereálná. Skrze snový symbol se pak zpětně promítla ve snu. Sen pracuje s vědomými poznatky snícího. Myšlenky, které jsou pro naše vědomí v bdělém stavu považovány za nereálné, se ve stavu spánku objevují. Podléhají však cenzuře vědomí a tak je jejich obsah symbolicky zkreslen. Tyto příklady jsou zároveň i důkazy, kdy se myšlenky, které naše vědomí vytěsní, mohou v konečném důsledku stát pravdivými.

#### 2.4.2. Symbolická řeč snu

To, že sen na nás působí skrze symbolický jazyk, jehož pravý význam se snažíme objasnit, bylo nastíněno již v předchozích kapitolách. Nyní je třeba objasnit, co samotný symbol je a jakými způsoby ho lze vyložit. Prvotní snaha porozumět symbolice snů je neodmyslitelně spojená s výkladem skrze snář. Ale lze tomuto výkladu věřit? Zdá-li se nám o Slunci, co tento zdánlivě jasný symbol může znamenat? Snář předkládá řadu významů. Ty však postrádají důležitý kontext. Má-li sen za pomoci symbolů znázorňovat latentní myšlenky snícího, je potřeba, aby snící dopomohl sám objasnit jejich význam. I Freud však zdůrazňuje, že samotné asociace nestačí a je nutná psychoanalytická znalost symbolů, získaná jejich pečlivým studiem na zvlášť průhledných příkladech snu.<sup>44</sup> Zde se dostáváme na vratkou zem. Do jaké míry může být výklad psychoanalytika správný? Složitost a nejasnost výkladu snových symbolů dokazuje i množství jejich interpretací. Snová symbolika je jednou ze základních otázek psychoanalytické teorie snu a právě ve vztahu k ní lze definovat rozdílné přístupy jednotlivých škol. Ačkoliv bylo podniknuto mnoho systematických snach o její rozklíčování, výsledky studií se často rozcházejí.

Symbol ve snu představuje jakýsi znak, který se objevuje v manifestním obsahu snu, jenž zde zastupuje latentní myšlenku. Symbol ve snu může zastupovat latentní myšlenku jen jako symbol (tedy jeho podoba a myšlenkový obsah se liší) nebo může zastupovat sám sebe.<sup>45</sup> Jeho význam je někdy zastřený, jindy zcela očividný.

---

<sup>44</sup> Srov. FREUD, *Výklad snů*, s. 214.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 214.

Rozpoznat pravou povahu symbolu je na psychoanalytikovi poučeném o symbolice snu a zároveň na komunikaci se snícím a jeho asociacích.

Symbol vystupuje ve zjevném obsahu snu spolu s mechanismy snové práce, kterými jsou zhuštění a přesun. Ačkoliv se objevují ve snu každého člověka, jedná se o prvky zcela individuální, neboť pracují se vzpomínkami a zkušenostmi vázanými na jednu osobu. Freud vidí symbol jinak. Pokládá ho za prvek „nadindividuální“. Právě tak ho lze rozlišit od ostatních prvků snu. Symbol v jeho teorii představuje archaické rysy nevědomého myšlení, které produkují myšlenkové pochody našich dávných předků.<sup>46</sup> K podobným závěrům dochází i C. G. Jung, který se v této souvislosti zmiňuje o „kolektivním nevědomí“.<sup>47</sup> Tento názor však nebyl hromadně sdílen. E. Jones vystupuje proti Freudovi i Jungovi a tvrdí, že snová symbolika musí být vždy znovu vytvářena na základě individuálního materiálu. Její stereotypnost má příčinu ve shodě lidské psychiky, pokud jde o jednotlivé tendence tvořící zdroje symboliky - tj. ve shodě základních a věčných zájmů lidstva.<sup>48</sup>

Jiří Pechar v knize *Prostor imaginace* staví proti sobě tyto dva názory (tedy Freudův a Jungův proti Jonesovi) o původu symbolů a dochází k závěru: „*Typičnost symbolického významu, jeho více méně obecný výskyt, by bylo možno odvodit nikoli z nějakých skutečností prehistorického vývoje lidstva, nýbrž z toho, že strukturní síť, kterou jsou vjemy v určitém období infantilního vývoje tříděny, je pro všechna individua stejná, neboť je závislá na tom, které kvality a funkce objektů jsou z hlediska akcentovaných fyziologických funkcí a libidinózních prožitků relevantní.*“<sup>49</sup> Pechar se zamýšlí, jakým způsobem je skutečnost strukturována u malého dítěte a jak dochází k postupné změně vnímání reality spolu s vývojem lidské osobnosti a psychiky. „*Z tohoto hlediska můžeme říci, že u nejmenšího dítěte nelze vlastně v pravém smyslu mluvit o tom, že by jedna věc symbolicky zastupovala jinou: protože pro ně symbolická identita věcí neexistuje, jsou prostě ta i ona věc spolu totožné, jestliže jsou s to plnit touž funkci.*“<sup>50</sup> Právě na mechanismu vnímání symbolu u malých dětí zpochybňuje možnost historické podmíněnosti symbolů nebo jejich archaický

---

<sup>46</sup> Srov. PECHAR, *Prostor imaginace*, s. 13.

<sup>47</sup> Podle Junga existuje část lidského nevědomí, která uchovává archetypy, postoje, způsoby jednání a symbolické významy věcí společné s předchozími generacemi. Kolektivní nevědomí je stále utvářeno, neboť souvisí s vývojem.

<sup>48</sup> Srov. PECHAR, *Prostor imaginace*, s. 13.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 14.

předobraz, který se dědí napříč generacemi. Podobný názor zastává i Zbyněk Havlíček. „*Položil jsem vznik symbolu do individuálního vývoje a jeho stereotypnost jsem vysvětlil obecností oněch konfliktů, do nichž se dostává dítě. Je zde vždy něco, co je zapomenuto a vytěsněno z vědomí a co si ponechává svou sílu po celý život. A je zde vždy něco, co nutí k těmto obranným opatřením vytěsnění, vnější překážky, zákazy, slabosti Já, selhání, fixace, traumata.*“<sup>51</sup> Právě v souvislosti s vytěsněním spojuje možnost výskytu snového symbolu. To nás přivádí k samotnému významu symbolu snu, který je pravděpodobně rovněž vázán na podnět.

Pro Sigmunda Freuda byl stěžejní podnět sexuální. Tento výklad je dnes považován za mylný a z velké části překonaný. I tak je pro nás stěžejní. Jak uvidíme v pozdějších kapitolách objasňujících vztah Freuda a surrealistického umění, je vliv sexuální teorie v uměleckých dílech surrealistů patrná. Freud ji založil na zkušenosti z praxe. Nadsazeně lze říci, že sexuální symboly viděl téměř v každém snu, a proto lze téměř v každém jeho výkladu spatřit znázornění pohlavních orgánů nebo pohlavního styku. „*Všechny do délky se táhnoucí předměty, hole, kmeny stromů, deštníky (protože se dají napnout, a to lze přirovnat k erekci), všechny podlouhlé a ostré zbraně: nože, dýky, kopí zastupují mužské pohlavní orgány. Ženskému pohlavnímu ústrojí odpovídají krabice, bedny, skříně, pouzdra, kamna, ale též jeskyně, lodě a všechny druhy nádob.*“<sup>52</sup> Podobnost mezi jednotlivými symboly nemusí být na první pohled zjevná jako u předešlých příkladů. Freud se zamýšlí nad symboly, jejichž vztah k dané latentní myšlence není zcela zjevný<sup>53</sup> a hledá jejich možný původ. Vodítko spařil v etymologickém nebo i lingvistickém původu samotného označení symbolu. Názorným příkladem je symbol dřeva, které ve snech představuje ženství. Freud vidí možný původ symbolu v etymologickém původu slova: „*Portugalské slovo madeira označuje dřevo, ale to pochází z latinského slova materia, které je však odvozené od slova mater, což nás přivádí na myšlenku, že látka, z které je něco zhotoveno, je takřka jeho mateřským podílem.*“<sup>54</sup> Zamyslíme-li se nad možným výkladem tohoto symbolu, je jeho etymologický původ možný, ale museli bychom připustit, že naše nevědomí obsahuje tuto znalost původu slova dřevo a dokáže si ho tedy spojit

---

<sup>51</sup> HAVLÍČEK, Z. *Skutečnost snu*, Praha: TORST, 2003 ISBN 80-7215-207-6, s. 155.

<sup>52</sup> Srov. FREUD, *Výklad snů*, s. 215.

<sup>53</sup> daný symbol se objevil v případě několika snů a psychoanalyticky, vždy vedl k jasnému výkladu, přestože zjevná podobnost symbolu a latentní myšlenky není na první pohled patrná

<sup>54</sup> Srov. PECHAR, *Prostor imaginace*, s. 15.

s významem „ženství“. Logičtější se nám v tomto případě může jevit spojitost mezi dřevem jako primární surovinou, z které „něco“ pochází a vztahem ženy a dítěte. Na tomto příkladu však můžeme spatřit zájem Freuda o spojitost snové symboliky s lingvistikou, které byla v dějinách psychoanalýzy věnována velká pozornost.<sup>55</sup>

Vrátíme se však k základnímu podnětu snových symbolů, za které Freud považuje sexuální pud. Jeho vysvětlení lze opět najít ve vztahu k vytěsněním myšlenkám, které se nacházejí v nevědomí. Freud zdůrazňuje, že žádný jiný pud nebyl od dětství tak potlačován jako pud sexuální ve svých četných složkách. *„Ze žádného jiného nezbyvají tak četná a tak silná nevědomá přání, která pak v době spánku působí na vyvolání snu.“*<sup>56</sup> O pohlavním pudu se zmiňuje jako o libidu, u kterého dochází k vývoji.<sup>57</sup> V období dětství, kdy podle Freuda dochází k největšímu množství vytěsněných myšlenek v souvislosti zákazu uspokojování libida, často dochází k vytvoření sexuálních komplexů. Nejčastějším je oidipovský komplex vytvořený u chlapců. Současné studie dokazují, že oidipovský komplex může vzniknout, ale není mu připisována taková četnost a důraz jako mu přikládal Freud ve své době. Zamyslíme-li se zpětně nad podněty, které se ve snech objevují tak, jak je Freud popisuje, dojdeme k závěru, že ve snech spatřuje způsob řešení problémů a konfliktů, které vznikají jak v reakci na denní zážitky, tak v důsledku vnitřních problémů, které vznikly vlivem vytěsnění. Současná psychologie je k dedukcím Freudovy teorie v celé své komplexnosti velmi kritická. Především pak ve významné roli připisované sexuálním podnětům a snu jako katalyzátoru nevědomých problémů. Sen pak vnímá jako iracionální konstrukt, který vzniká v důsledku těchto problémů.

## 2.4. Postoj současné psychoanalýzy k poznatkům Freuda

Současné poznatky psychoanalýzy se shodují s Freudem v hypotéze, že sen se týká emočně významných prožitků a osobní konflikty skutečně odráží. Tato hypotéza je

---

<sup>55</sup> v současné době se této problematice věnuje i J. Lacan

<sup>56</sup> Srov. FREUD, *Výklad snů*, s. 240.

<sup>57</sup> vývoj libida je spojený s ontogenezí člověka, kdy v rámci vývoje lidské osobnosti mění způsob uspokojení jeho pudových potřeb



pak podložena řadou studií.<sup>58</sup> Řepa zároveň dodává, že sen není důsledkem nevědomých pochodů a iracionálním konstruktem, ale je samostatným kognitivním procesem. Současná kognitivní věda dochází k poznání, že v nevědomí se nachází většina našich myšlenkových procesů.

Lingvista George Lacoff společně s Freudem uznává, že systém nevědomých myšlenek je symbolické povahy.<sup>59</sup> Zároveň však dodává, že proces symbolizace, který se odehrává v rámci snění, není vázán pouze na tabuizovaná nebo sexuální témata. Sen tak nepovažuje pouze za zmatený a nesmyslný produkt nervových popudů, ale charakterizuje ho jako jednu z forem myšlení, která vyjadřuje emocionálně nabyté obsahy, jako jsou nejenom touhy, ale i možnosti řešení problémů. Jazyk snů považuje za metaforický, a proto se může bdělé mysli zdát nesrozumitelný.<sup>60</sup>

Z Freudových poznatků vychází rovněž Jacques Lacan, jeden z předních představitelů francouzské psychoanalytické školy,<sup>61</sup> který se ve svých publikovaných seminářích věnuje rozboru Freudových děl. Pojmy, které Freud definuje, se snaží vřadit do historického kontextu jeho terapeutické zkušenosti a zbavit je tak dogmatického charakteru. Na Freudovu odkazu staví část své teorie. Lacan se soustředí především na funkci řeči v analytické terapii i v mezilidských vztazích a čerpá přitom poznatků z moderní lingvistiky i matematické logiky. Zásadní rozdíl v jeho teorii oproti Freudovi spočívá v pojetí „Já“. To vnímá jako imaginární obraz svého okolí. Abychom to blíže rozvinuli. Freud považuje „Já“ za složku, která stojí uprostřed dvou protikladných vlivů ideální podoby zvané „Nad já“<sup>62</sup> a pudové složky osobnosti „Id“. Lacan vidí „Já“ jako snahu reagovat na okolní prostředí v podobě zrcadla a snaží se tak vytvořit obraz sebe sama jako součást společnosti. „Já“ má tudíž podobu

---

<sup>58</sup> ATKINSON, R. (et. al.) *Psychologie*. Praha: Horizont, 1988, s. 205. in: ŘEPA, *Tvůrčí proces z pohledu psychologie*, s. 84.

<sup>59</sup> LAKOFF, G. *Metaphor and Psychoanalysis: How Methaphor Structures Dreams: The Theory of Conceptual Mataphor Applied to Dream Analysis*. *Jurnal for the Psychological Study of the Arts* [online]. Gainesville, Florida: Institute for the Psychological Study of the Arts, 2001 [cit. 2010-12-18]. Dostupné z: [http://www.psyartjournal.com/article/show/lakoff-metaphor\\_and\\_psychoanalysis\\_how\\_methaphor](http://www.psyartjournal.com/article/show/lakoff-metaphor_and_psychoanalysis_how_methaphor).

<sup>60</sup> metaforickému jazyku snů se Lakoff hlouběji věnuje v knize *Metaphor and Psychoanalysis*, (viz. pozn. 66), pro nás je však důležité uvědomění, že dnešní psychoanalýza, kognitivní věda i lingvistika z jeho poznatků vycházejí, ale z velké části jsou jeho názory již překonané

<sup>61</sup> v roce 1927 vzniká Pařížská psychoanalytická společnost, která reprezentovala až do roku 1953 celou francouzskou psychoanalýzu, tato škola čelila silnému pronikání freudismu, z kterého řady psychoanalytiků vycházela, ale zároveň ho podrobovala kritickému pohledu, rozdílné názory postupně vedli k rozštěpení této školy, jedním z nejznámějších se stal J. Lacan

<sup>62</sup> podoby, kterou si vytváří v reakci na tlak společnosti a konvencí

imaginární, neboť se utváří z obrazu jiných. Psychoanalytickou léčbu pak hodnotí jako přínosnou v tom ohledu, že se pacient identifikuje s analytickým „Já“ a z analytické léčby se tak stává především výchovný proces.<sup>63</sup> Jako cíl léčby nevidí uskutečnění jakési „pudové harmonie“, tady snahu o přirozený sled stádií vývoje, jehož možné odchylky vedou k vytvoření vytěsnění a následnému problému. Zásadním úkolem, který by měla psychoanalýza řešit, je dopomoci člověku komplexně se začlenit a pochopit vlastní „Já“ v rámci společenské struktury. K začlenění má dojít za pomoci řeči. Lacan je přesvědčený, že počátky strukturalistické teorie, jak ji rozvíjí on, položil již Freud. Vzpomeňme na výklad snů, kdy se Freud zmiňuje o symbolu (u Lacana signifikant-nositel významu) a jeho pravém významu (Lacan označuje za signifikát-význam). Mezi oběma není na první pohled žádné pevné spojení, ale při výkladu snícího a začleněním do kontextu je vztah mezi oběma patrný. Lacan tento vztah přirovnává k řeči. Při běžné mluvě rovněž nejsou jednotlivé symboly (signifikanty) pevně spjaty s určitým významem, neboť mnohoznačnost slov, metafory a metonymie vylučují takové jednoznačné stabilní přiřazení. Až promluva nám může odhalit smysl, který si mluvící neuvědomuje. O smyslu každého projevu tak rozhodují zákonitosti nadindividuální kombinatoriky a nelze je poznat jinak než prostřednictvím druhých (v promluvě s druhými).<sup>64</sup> Lacan dále uvádí, že člověk, aby se nedostal do stavu psychózy, kdy je jeho osobnost porušena, potřebuje nacházet vzájemné vztahy mezi signifikanty a signifikáty. K jednomu z prvních vztahů, k jehož uvědomění dochází, je postava otce a jeho role v tzv. oidipovském komplexu. Vztah dítěte a matky je v rovině imaginární, otec, který vstupuje jako třetí osoba do tohoto vztahu, reprezentuje společenský řád a zákon, jehož základem je zákaz incestu. Teprve tím je dítě uvedeno do symbolického řádu.<sup>65</sup> Musíme si uvědomit, že dítě vnímá matku jako možný objekt touhy, ale díky roli otce si uvědomí pravý kontext, kdy matka je sice žena a může být objektem touhy, ale zároveň je toto spojení nemožné, neboť by jím byl porušen společenský řád. Tím dítě získá „pravý“ význam, jaký pro něj může představovat symbol „matka“. Tedy správný vztah signifikátu a signifikantu. Lacanova teorie se nám může zdát na první pohled nesrozumitelná. Již v době vydání jeho esejí byly jeho práce považovány

---

<sup>63</sup> Srov. PECHAR, *Prostor imaginace*, s. 107-112.

<sup>64</sup> Tamtéž. s. 107-112.

<sup>65</sup> Tamtéž. s. 107-112.

za těžko pochopitelné a chtěl-li někdo přesně chápat jeho práci, musel ji znát celou ve své komplexnosti. Přesto si jeho práce získala věhlas.

Na Lacanovi můžeme jasně vidět, jakým způsobem v pozdější době dochází k interpretacím prací Sigmunda Freuda. Freud jako představitel rané psychoanalýzy položil základy zkoumání, které byly následně rozpracované a některé jeho závěry zcela popřené a přepracované. To nás zavádí i k myšlence, že chceme-li zkoumat vztah mezi Freudem a surrealistickými pracemi, budeme k jeho poznatkům vždy přistupovat z pohledu dnešní vědy, a tudíž je zde kritický přístup na místě. Můžeme zkoumat tento vztah na základě dostupných pramenů, ale zároveň je třeba dívat se na něj kriticky. Hlásí-li se tedy surrealisté k Freudovým poznatkům z psychoanalýzy a vidí inspirační zdroj ve *Výkladu snů*, můžeme s dnešním odstupem zkoumat, do jaké míry tyto poznatky využívali a zda se opravdu sen a jeho psychoanalytický výklad stal východiskem surrealistických prací. Je rovněž možné, že surrealisté ač se k Freudovým objevům otevřeně hlásili, využili sen pouze jako projev schopný obraznosti. V té chvíli bychom mohli zobrazený sen vnímat jako jeden z dalších stupňů projevu imaginativního malířství. Nás však zajímá, zda lze za tímto vztahem vidět něco víc. Zda zobrazující sen jako lidskou schopnost obrazotvornosti nebo zda přebírají jeho strukturu jako projev dynamických pochodů a mechanismů lidské psychiky. Tak jako v pracích Freuda nebo Lacana je symbol a jeho možný výklad pevně vázaný na asociace snícího nebo kontext promluvy, musíme i my při výkladu uměleckých děl zaznamenávajících sny malířů pracovat s jejich osobními záznamy. V opačném případě by mohlo dojít k desinterpretaci. Pokusíme se tedy popsat různé způsoby, jakými surrealističtí malíři zobrazovali tematiku snu a budeme se snažit nalézt záznamy snů samotných malířů ozřejmující výklad jednotlivých děl. Nyní se však budeme blíže věnovat samotnému představení surrealistického hnutí, jeho myšlenkových východisek a vztahu surrealistů k pracím Sigmunda Freuda.

### 3. Surrealistické hnutí a „Navrácení práv imaginaci“

Následující kapitola bude věnovaná především samotnému surrealismu jako směru formulujícímu se na počátku 20. let 20. století a dále vztahu surrealistů k poznatkům Sigmunda Freuda. Na tento vztah bude nazíráno jak z pohledu surrealistů, kteří ve Freudových pracích často hledali východiska při procesu vzniku uměleckého díla, tak z pohledu Freuda, který veřejně odsuzoval moderní umění a jeho názor na surrealisty byl vesměs negativní. Nelze však mluvit o surrealismu, aniž bychom tento směr zasadili do širšího kontextu moderního umění. Pokusíme se o uvedení historických i uměleckých souvislostí, ve kterých se nový směr formuje. Rovněž bude představen ohlas surrealismu v českém umění.

Surrealismus sice vznikl prvním manifestem André Bretona v roce 1924, ale myšlenky, z kterých vycházel, byly mnohem starší. Jako jeden z projevů tzv. avantgardních hnutí se pokoušel o vytvoření nového způsobu nazírání na vztah člověka a umění. Vztah, který je spojený s antitradicionalismem a společenskou revoltou. Pro směry, které se v rámci avantgardy formulovaly, lze tuto revoltu chápat jako spojující prvek, ačkoliv se ve svých projevech liší. V čem spočívá revolta surrealismu a jaké prostředky volí k dosažení revolučních myšlenek? Pochopíme-li, proti čemu se staví a jaké prostředky k tomu volí, osvětlí nám to i následný vztah, jaký mělo surrealistické hnutí k psychoanalýze a poznatkům Sigmunda Freuda.

Počátky surrealismu jsou neodmyslitelně spojeny s osobností André Bretona a se skupinou umělců, která se okolo něj vytvořila. Hlavní teoretické statě se objevily v surrealistickém časopisu *La Revolution Surréaliste*, jenž vycházel mezi lety 1924-1929, kde byly zveřejněny i literární práce některých členů a reprodukce výtvarných děl. Duch surrealismu se v průběhu 20. a 30. let nesl celou Evropou a silný ohlas našel rovněž v bývalém Československu. Zde se formuloval na počátku 30. let s odkazem na Bretonův druhý manifest surrealismu.

Jedním z hlavních cílů naší práce je sledovat, jakým způsobem se sen a snová imaginace dostává do prací surrealistických umělců. Jednou ze základních otázek je,

zda se tito umělci inspirovali ve svých dílech poznatky Sigmunda Freuda, popřípadě do jaké míry a její zodpovězení je rovněž jedním z cílů této kapitoly.

Část, která je věnována českému surrealismu a jeho východiskům zde rovněž není zcela nahodilá. V následující kapitole bychom se rádi věnovali ztvárnění snu v uměleckém díle a k tomu bychom rádi využili práci Jindřicha Štýrského. Tento záměr je nutné blíže ozřejmit. Nabízí se otázka proč nezkoumat díla francouzských surrealistů? Zcela pragmatickým důvodem je samotný rozsah této práce i dostupnost písemných pramenů a vhodné literatury. Pokusíme se pouze nastínit, do jaké míry se francouzští surrealisté inspirovali poznatky psychoanalýzy a pracemi Freuda a jakou roli sen v jejich pracích zastával.

Při dalším bádání je nutné se zaměřit na zkoumání snové tematiky za pomoci literárních záznamů samotných umělců, kteří psali o procesu vzniku svých děl. Je potřeba autentických záznamů snů, které se následně na obrazech objevují a představují jeho částečné vysvětlení. Tyto písemné prameny vážící se k pracím francouzské skupiny však nebylo možné získat. Naproti tomu český literární fond je pro nás v této problematice příznivější. Především dochované snové záznamy Jindřicha Štýrského nám otvírají možnost hlouběji zkoumat, jakým způsobem se sen a snová imaginace v jednotlivých dílech objevují.

Česká surrealistická skupina se přímo hlásila k východiskům francouzských surrealistů. Tato vzájemná spolupráce byla podpořena řadou návštěv Bretona a Eluarda v Praze i ročním pobytem Štýrského s Toyen v Paříži. Myšlenkově byla jejich východiska velmi podobná. Dovolíme si tedy využít práce české surrealistické skupiny k tomu, abychom mohli sledovat, jakým způsobem se sen a snová imaginace v díle objevovala.

### **3.1. Zrození surrealismu z ducha doby**

S velkou nadsázkou lze říci, že vše začalo v Paříži. Paříž vždy patřila mezi významná centra evropského uměleckého dění. Role, kterou sehrála pro utváření moderního

umění v období od počátku století do druhé světové války, je neodmyslitelná.<sup>66</sup> Právě zde se začaly formovat začátky avantgardních hnutí. Na podzimním salonu z roku 1905 se objevily první obrazy fauvistů, jejichž paleta křiklavých barev a nespoutanost výtvarného projevu budila dojem výkřiku šelmy. Do první světové války vzniklo kubistické hnutí se svým rozkladem reality do geometrických forem<sup>67</sup> i abstrakce, která již zcela opustila realitu a začala uplatňovat samotné malířské komponenty. Kandinskij namaloval svůj první abstraktní obraz ještě jako člen expresionistické skupiny *Der Blaue Reiter* v Mnichově roku 1910. František Kubka vystavil na Podzimním salonu v Paříži v roce 1912 nefigurativní obrazy, které svou dynamikou a barevnou rytmikou připomínaly hudební záznamy ohlašující začátek Orfického hnutí. Marcel Duchamp dokázal „rozpohybovat“ obraz, když roku 1912 zaznamenal *Akt sestupující ze schodů*.<sup>68</sup> Tento dynamický rozvoj moderního umění v roce 1914 zastavila válka, které se mnozí umělci zúčastnili a někteří se jejího konce již nedožili. Reakcí na absurditu válečného běsnění a lidské „hlouposti“, která ji dovolila nabýt tak zničující ráz, byla výtvarná skupina Dada, která vznikla v roce 1916. Dada se pokoušela vtípně a ironicky vystupovat proti absurditě tohoto světa. Její představitelé věřili, že jedinou nadějí pro společnost je zničit systém založený na rozumu a logice a nahradit jej novým, vyzdvihujícím anarchii a iracionalitu. Nereagovali pouze na společnost, která dopustila, aby k válce došlo, ale i na starší klasické umění.

Marcel Duchamp v roce 1919 vytvořil obraz *L. H. O. O. Q.*, kdy na reprodukci obrazu *Mony Lisy* od Leonarda Da Vinci přimaloval bradku s knírem. Tento až ikonoklastický akt jednoho z nejznámějších uměleckých děl byl zároveň vtípnou hříčkou. Když se francouzsky slabikují jednotlivá písmena názvu, může to znít jako „*Elle a chaud au cul*“, v překladu „*Má horkou prdel*“.<sup>69</sup> Můžeme zde vidět charakteristický způsob, jakým dadaisté bořili ikony tradičně smýšlející společnosti. Vtípně a pobouřlivě. Podobné propojení slova a umění je patrné i v dílech surrealistů, kteří z části dadaistických myšlenek vycházeli. Surrealisté se rovněž snažili reagovat

---

<sup>66</sup> samozřejmě že Paříž nebyla jediným centrem uměleckého dění moderního umění, vezmeme-li v úvahu italský futurismus nebo německý expresionismus, Paříž však představovala jisté centrum, kde se konala většina významných výstav představujících moderní umění; místo, kde se v období mezi světovými válkami shlukovala společnost umělců, spisovatelů a intelektuálů, města vystihujícího ducha doby

<sup>67</sup> za začátek lze označit dílo Pabla Picassa *Avignonské slečny* z roku 1907

<sup>68</sup> toto představení umělců a umělecký směrů se nesnaží o chronologický záznam, je spíše nahodilé a přibližuje rychlou proměnu moderního umění, které se dynamicky rozvíjelo ještě před začátkem první světové války

<sup>69</sup> DEMPSYOVÁ, A. *Umělecké styly, školy a hnutí*, Praha: Slovart. 2002. s. 115-116.

na válku. Jejich postoj byl však oproti ironickým a hravým dadaistům jiný. Nutnou revoltu proti racionalismu společnosti viděli v potřebě vnímat člověka jako součet vědomých i nevědomých, tedy iracionálních pochodů. Válka, které se Breton, Apollinaire, Aragorn a další zúčastnili, v nich zanechala hluboký otřes. Právě v pohledu do sebe, svých vnitřních pocitů, bychom mohli spatřit způsob, jakým se s ní snažili vyrovnat. Surrealismus nechtěl ironicky reagovat na realitu, chtěl vytvořit realitu novou, nadrealitu.<sup>70</sup>

Breton během války sloužil jako ošetřující asistent v sanatoriu Saint-Diser. Zde se poprvé setkal s metodami Sigmunda Freuda, které aplikoval při své práci s vojáky, u kterých se projeví těžké psychické poruchy v důsledku války. Zde se rovněž prvně potkal s Guillaumem Apollinaiem, který byl v roce 1916 v sanatoriu hospitalizován.<sup>71</sup> Právě z Apollinairovy hry *Prsy Tiresovi*, jejíž podtitul zněl „*surrealistické drama*“, Breton použil označení pro nový směr. Ten oficiálně vznikl roku 1924 vydáním prvního *Manifestu surrealistů*. Breton popisoval tuto dobu jako plnou napětí, kdy se euforie ze skončené války postupně proměnila v touhu po revoluci namířenou proti společnosti, která válku způsobila. „*V našem středu skutečně nebyly hlavy právě klidné. Léta 1924 a 1925, tedy doba, kdy se surrealismus formuloval a organizoval, byla obdobím, kdy jsme byli nejaktivněji ve vzpouře proti každému konformismu a zároveň zcela rozhodně „nespolečenští“.* Svět, ve kterém jsme žili, nám připadal úplně odcizený; zcela jednomyslně jsme zavrhnuli zásady, které tento svět řídily. ... Cítili jsme, že svět, který se přežil a žene se do zkázy, dokáže ještě chvíli přežít, pokud posílí svá tabu a rozhojní svá omezení - a my jsme se jim chtěli zcela radikálně vyhnout. To vše by bylo však jen pasivní: ve skutečnosti jsme byli posedlí touhou rozvracet. To je třeba správně pochopit, mají-li slova surrealistická revoluce, která se dostala do oběhu o něco později, mít skutečný smysl a nejevit se jako nadsázka, jak se to tehdy z venčí jevílo.“<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> ve francouzštině předpona sur- znamená na- nebo nad-, tvrzení, o vytvoření nadreality může pro nás být zavádějící, blíže se této problematice budeme věnovat v kapitole „Myšlenková východiska“

<sup>71</sup> Breton blíže popisuje svůj vztah k Apollinairovi a jejich prvního setkání v květnu 1916 v rozhovorech s André Parinaudem, které vyšly knižně. BRETON, A. *Rozhovory [1913-1952]*, Praha: Concordia, 2003, s. 27-35.

<sup>72</sup> Srov. BRETON, *Rozhovory* s. 87.

Svoji revoltu se snažili vyjádřit skrze umění. Zprvu především literární, jak dokládá řada knih, která pod záštitou hnutí v roce 1924 vznikla.<sup>73</sup> V témže roce rovněž začala vycházet surrealistická revue *La Revolution surréaliste* vydávaná po čtyři roky. Zde se objevovaly ukázky jak literární, tak malířské produkce surrealistů i samotné úvahy nad smyslem a směřováním hnutí. Revolta jako by se zpočátku stala tmelící silou, díky níž se ve dvacátých letech vytvořilo silné hnutí, které se v rámci let třicátých rozšířilo do řady evropských zemí i mimo kontinent.<sup>74</sup> Díváme-li se na vývoj umění před a po první světové válce, je do značné míry jiné. Rychlé tempo střídání nových výtvarných směrů a tendencí jako by zvolnilo a předválečné „objevy“ nových způsobů malby dostaly až klasický charakter.<sup>75</sup> Po válce stále převládaly směry, jako byl kubismus, expresionismus a abstraktní malířství, avšak jejich projev jako by se proměnil. Již nebyl zaměřen na hledání nových forem, ale obracel se více k publiku. Obzvláště ve třicátých letech umění stále častěji reagovalo na zhoršující se politickou situaci, která odstartovala válkou v Maroku v roce 1925, pokračovala velkou hospodářskou krizí v roce 1929 a vyvrcholila v postupný nástup nacismu v Německu. Umění se rovněž více zaměřovalo na člověka a jeho životní styl, jak je patrné u stylu art deco nebo u funkcionalismu v architektuře.<sup>76</sup>

Paříž se po válce opět stala jedním z významných center moderního umění, kam se sjížděli umělci z celého světa, především ze zemí, kde byli nově nastoleným režimem pronásledováni. Avšak atmosféra nadšení a soutěživosti v tvůrčím hledání, typická pro dobu předválečnou již nebyla tak intenzivní. Výrazným rysem umění již nebyl experiment, ale spíše naléhavost sdělení. Tu cítilo i surrealistické hnutí, které se v době poválečné zformulovalo jako jedno z nejsilnějších. Z jakých myšlenkových východisek hnutí vyšlo a jakým způsobem se snažilo revolučně působit na společnost, se budeme blíže věnovat v následující kapitole.

---

<sup>73</sup> v roce 1924 vzniká řada literárních děl, které se výše zmíněnou tematikou revolty a nutnosti změny v různé míře zabývají, jedná se o Aragornovu *Le Libertinage (Libertinství)*, Bretonovo *Les Pas Perdus (Ztracené kroky)* a *Poisson soluble (Rozpustná ryba)*, Eluardovo *Mourir de ne pas Mourir (Zemřít a nezemřít)*, Péretovo *Immortalle maladie (Nesmrtelná choroba)* a Artaudův *L'ombilic des Limbes (Limbický pupek)*, Srov. BRETON, *Rozhovory*, s. 89.

<sup>74</sup> zajímavou ukázkou je surrealistické produkce v Japonsku, o které píše Věra Linhartová, LINHARTOVÁ V. *Dadaismus a surrealismus v Japonsku*, 1987.

<sup>75</sup> klasickým charakterem nemyšleme návrat malířství ke klasickým projevům, jaké můžeme znát například v 18. století, ale že před válkou ještě revoluční způsob malby, jakým je například Picassovo rozložení prostoru do plochy, se po válce stalo častým opakovaním a variováním klasickým projevem moderního malířství, které je často napodobováno jinými malíři, v českém prostředí je typickou ukázkou tvorba Emila Filly

<sup>76</sup> jeden ze základních rysů avantgardy je skrze umění působit na život člověka



### 3.2. Myšlenková východiska

Jak jsme měli možnost vidět, surrealistické hnutí se neobjevilo jen tak. Vzniklo jako reakce na danou historickou situaci a kontinuálně pokračovalo ve vývoji umění jako částečná reakce na dadaismus. Z jakých dalších odkazů čerpalo a jaké teorie a poznatky surrealisté rozvíjeli, se pokusíme objasnit v této kapitole.

V roce 1952 byl francouzským rozhlasem Radiodiffusion Francaise vysílán šestnáctidílný pořad rozhovorů André Parinaulda s André Bretonem. Breton jakožto autor *Manifestu surrealismu* a vůdčí osobnost celého hnutí zde popisuje své životní postoje, názor na umění a rovněž zmiňuje historii surrealistického hnutí, jak se proměňovalo v rozsahu třiceti let. Po zaznění úvodní znělky se Parinauld ptá na dobu, kdy vyšlo první vydání časopisu *La Révolution Surréaliste*:<sup>77</sup> „*Mohl byste upřesnit jeden závažný bod, totiž zda surrealistická skupina jednomyslně sdílela revoluční ambice?*“ Breton odpovídá: „*Pokud jde o pevný úmysl rozbít uzavřený racionalismus, o absolutní popírání tehdy platného morálního zákona či o plán osvobodit člověka pomocí poezie, snu a zázračna nebo o snahu propagovat nový systém hodnot, ve všech těchto bodech mezi námi panovala úplná shoda. Nevyhnuli jsme se však rozporům, pokud jde o prostředky, jak to vše uskutečnit, a to souviselo s psychickým uzpůsobením každého z nás.*“<sup>78</sup>

Jak Breton zmiňuje, revoluční myšlenka byla pro surrealistické hnutí klíčová a jednotící, přestože se uskutečnění revolučních cílů odlišovalo. Surrealisté revolučnost spatřují v odpoutání se od reálného světa fungujícího pod vlivem logiky. Snaží se o vytvoření jakési „nadreality“, vytvořené stíráním hranic mezi vnějším a vnitřním světem. Podstatné je rovněž osvobození lidských pocitů, pudů a vášní.

Breton zdůrazňuje, jak je nutné nepodléhat „cenzuře“ společnosti, která nastavuje morální pravidla, s kterými se surrealisté nedokáží ztotožnit. Snaží se proto vytvořit zcela nové vnímání. „*Takové, které spočívá ve víře ve vyšší realitu jistých, dříve zanedbávaných forem asociací, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Kdy*

---

<sup>77</sup> prvně byl časopis vydán roku 1924, právě zde byly formulovány první myšlenky nového hnutí později rozvedeny v *Manifestu surrealismu*

<sup>78</sup> Srov. BRETON, *Rozhovory*, s. 98

*úloha nevědomí v umělecké tvorbě má prvořadou roli.*“<sup>79</sup> Hlavní role je připisována imaginaci. Ta v sobě nese podněty z vnějšího světa, ale přetváří je za pomoci vnitřních pocitů a lidského nevědomí bez vlivu logiky.

Jak tedy můžeme surrealistickou revoltu chápat? Přesně tak, jak zmiňuje Breton v *Manifestu*, tedy že budou navracena veškerá práva imaginaci.<sup>80</sup> Myšlenkové odkazy k uskutečnění těchto cílů našli surrealisté v literatuře konce 19. století, především v odkazu Rimbauda a poznatcích psychoanalýzy.

Především Rimbaud pro svůj silný negativistický postoj vůči společnosti a názor nutné revoluce namířené proti měšťáctví se stal pro surrealisty inspirativní. Rimbaud ve svých básních vystupoval proti všem hodnotám uznávaných společností, které vystavoval pohrdavému posměchu. Naproti tomu vyzdvihoval tabuizovaná témata. Sám Breton zmiňuje, že dílo Rimbauda a jeho absolutní revolty vůči hodnotám pro něj mělo hluboký význam, a to především v době počátku hnutí. Sám měl k němu osobní vztah, který se prohluboval v době války, kdy Rimbauda studoval a po válce se na stranách Manifestu na jeho revoltu přímo odkazoval.<sup>81</sup>

Zaujetí Rimbaudem však částečně pominulo s příchodem do střediska Saint-Dizier, kde se Breton poprvé seznámil s psychoanalýzou a jejími léčebnými metodami. Poprvé tak poznal záznamy snů a nekontrolovaných myšlenkových asociací jako podkladu pro další interpretaci a léčebný postup.

Breton tyto poznatky považoval za jedno z hlavních východisek surrealistické práce, díky němuž mohli umělci získávat záznamy nevědomých myšlenek. *„Lze mimochodem říci, že tyto sny, tyto kategorie asociací, tvořily z počátku téměř veškerý surrealistický materiál. Došlo pouze k rozhojnění cílů, kvůli nimž se tyto sny, tyto asociace shromažďovaly; interpretovaly, to samozřejmě i nadále, ale především*

---

<sup>79</sup> CHATELETA A., GROSLIERA B. P. at al., *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění*, Praha: Otovo nakladatelství - Cesty 2004, s. 516.

<sup>80</sup> Imaginaci jsme se věnovali blíže v kapitole *„Imaginace a její obraz v umění“*. Jak jsme mohli zjistit, imaginace je schopnost obrazotvornosti, která se odehrává ve vědomém stavu (imaginace) nebo v nevědomém (snová obraznost). Proces vytváření obrazů čerpá z podnětů vnějšího prostředí i lidského nevědomí. Pro surrealisty je stěžejní, že imaginace i snová obraznost nepodléhá diktátu logiky. Surrealisté se zaměřili především na snovou obraznost, neboť je v počátcích rovněž přitahoval nevědomý stav, v jakém probíhá.

<sup>81</sup> Breton ve svých rozhovorech zmiňuje spřízněnost, kterou cítil k Rimbaudovi v době války, kdy se jeho dílo snažil do hloubky probádat, zmiňuje, že v této době vyžadoval po svých přátelích, především Valérim a Apollinairovi, aby s ním o Rimbaudovi donekonečna diskutovali.

*odstranění zábran - logických, morálních a dalších - s cílem znovu nabytí původní duševní síly.*<sup>82</sup>

Poznatky psychoanalýzy a Freuda se staly myšlenkovým východiskem surrealistů ve snaze o vytvoření nové reality. Umělci těžili z těchto objevů, z otevírání cest k nevědomí. Využívali automatických kreseb a záznamů, asociačních řetězců, kolektivních interpretací snových symbolů, záznamů snů a rekonstrukcí snových scén.<sup>83</sup>

Na tablu publikovaném v *La Revolutiona surrealiste* v roce 1929 (č. 12, 15. prosince) jsou patrné portréty surrealistů se zavřenými očima, které doplňuje ženský akt s nápisem „*je ne vois pas la cacheé dans la foret*“ [„*nevidím tu schovanou v lese*“]. (Obr. 2) Tablo můžeme číst jako parafrázi počátečního zaujetí surrealistů snem a skrytými touhami. Surrealismus ve svých počátcích zakládal uměleckou tvořivost na všemohoucnosti snu a zavřené oči na tablu evokují éru spánku, kdy vynášení snů mělo být součástí průzkumu lidského myšlení a přechodů vědomí do sféry nevědomí. Průzkum snů se stal součástí objevování neznámého a zázračného v člověku, ve všední skutečnosti jeho každodenního života. Tato skutečnost byla odhalována také skrze její zbytky uložené v nevědomí, odkud se ve snových obrazech a událostech navrací zpět. Právě promítání skutečnosti do snu a snu do skutečnosti, v důrazu na vazby skutečnosti a snu, které fungují jako „spojité nádoby“, můžeme vidět specifickou toho, jak se surrealismus v dlouhé historii pokusů o zachycení a výklad snových obrazů ujal tohoto imaginárního světa.<sup>84</sup>

Pro počáteční období formulování nového směru využili surrealisté především Freudových poznatků o automatismu, hypnóze a snové práci.<sup>85</sup> Definoval-li Breton v prvním manifestu surrealismu, píše o něm v souvislosti se snem. „*Věřím v budoucí*

---

<sup>82</sup> Srov. BRETON, *Rozhovory*, s. 32-33.

<sup>83</sup> LANGEROVÁ, M. *Sen, Snový záznam*. In *Heslář české avantgardy : estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta : Togga, 2011, s. 305.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 305-306.

<sup>85</sup> Breton Freudovy psychoanalytické poznatky znal již z období války, ale jen nepřímě. Ještě v době kdy vyšel *Manifest surrealismu*, nebylo ani jedno Freudovo dílo přeloženo do francouzštiny. Bretonův pohled na psychoanalytickou metodu byl zkrslující. Je důležité, aby se při analýze objevily nejenom nevědomé tendence, ale i zábrany, které se k nim váží, z toho důvodu Freud opouští od užívání hypnózy. (surrealisté ji často využívali) Až po opuštění hypnózy označuje svoji metodu za psychoanalytickou. Surrealisté využívají Freudových poznatků tedy nepřesně. Jejich práce však není zaměřena na léčbu vědomí a z toho důvodu není jejich špatná interpretace psychoanalýzy tak podstatná.

*splynutí obou těchto stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v surreality, lze-li tak říci.*<sup>86</sup>

Čteme-li pak na stránkách prvního manifestu o snu blíže, zjistíme, že se Breton sice zmiňuje, o Freudově práci zabývající se snem, ale poznatky z ní přímo nečerpá. Možným důvodem je, že v době vydání surrealismu ještě nebyla do francouzštiny přeložena žádná Freudova práce.<sup>87</sup> Breton se však ve svých poznátcích tolik nevzdaluje Freudovým. Všimá si, že sen je něčím souvislým a jsou v něm stopy určité organizace. „*Jedině paměť si osobuje právo dělat v něm přerývky, nebrat zřetel na přechody a předvádět nám spíše sérii snů než sen.*“<sup>88</sup> O organizaci snu hovoří i Freud, který popisuje složité mechanismy snové práce, které se v době spánku odehrávají. Rovněž vysvětluje, proč samotný sen někdy působí zmateně a vyvolává pocit, že se v jednom snu odehrává více nelogických dějů. Breton se zmiňuje, že sen je nutné podrobit metodickému zkoumání, kdy se nám podaří pochopit jej v jeho celistvosti.<sup>89</sup>

Období, kdy se surrealisté věnují snu, je v dějinách hutí označováno jako „období spánků“, které trvalo přibližně od roku 1922 do poloviny dvacátých let. Louis Aragorn ve své knize *Vlna snů* popisuje období takto: „*Na surrealisty dopadla vlna spánků. Je jich sedm nebo osm a žijí už jen pro tyto okamžiky zapomenutí, kdy při zhasnutí světel, mluví mimo vědomí, jako utopenci na souši.*“<sup>90</sup> I André Breton popisuje jednu z takových seancí, kdy René Crevel, Robert Desnos a Benjamin Péret mluví, zapisují a kreslí jako opravdové automaty, oživené věšteckým uměním. Jsou zaznamenány i takové případy, kdy člen skupiny upadl samovolně do spánku v kavárně, kde začal vykládat své sny.<sup>91</sup>

Na seancích pořádaných Bretonem docházelo k vyprávění nočních i denních snů a často i jejich přímému zaznamenání.<sup>92</sup> Hlavním prostředkem umělecké práce se již tehdy stal automatismus, který se snem rovněž souvisel. Pod automatismem si

---

<sup>86</sup> BRETON, *Manifesty surrealismu*, s. 27

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>88</sup> BRETON, *Manifesty surrealismu*, s. 22

<sup>89</sup> V této chvíli můžeme nabýt dojem, že se surrealismus ve svých tezích popírá. Na jednu stranu se snaží o naprosté odpoutání od principů logického myšlení a na druhou Bretonovy teoretické práce metodicky, tedy logicky, zkoumají sen a snovou podstatu. Na tento problém naráží i Donald Kuspit v eseji *From Vision to Dream, The Secularization of the Imagination*. KUSPIT, D. *From Vision to Dream, The Secularization of the Imagination*, in: GAMWELL, L. (ed.) *Dreams 1900-2000, Science, Art and the Unconscious Mind*. Cornell University Press, s. 77-88.

<sup>90</sup> NADEAU, M. *Dějiny surrealismu*, Praha: VOTOBIA 1994,

<sup>91</sup> Tento případ popisuje rovněž Aragorn ve *Vlně snů* a váže se k Robertu Desnosovi.

<sup>92</sup> Srov. NADEAN, *Dějiny surrealismu*. s. 47.

můžeme představit diktát představ a asociací, nad kterými se autor nezamýšlí, ale nechává je volně plynout. U snových představ se jedná o záznam manifestního obsahu snu.

Breton v manifestu uvádí první pokusy vedoucí k získání volných asociací, kdy se na papír snažil zachytit záznamy rychlé samomluvy, aniž by nad textem přemýšlel. Podle svých zkušeností byl přesvědčen, že řeč je rychlejší než myšlení. Automatismus se tak stal novou tvůrčí metodou, za pomoci které vytvářel svá díla. Experimenty s automatismem se rozšířily mezi celou skupinu, která se pravidelně scházela k zapisování automatických textů nebo obrazů. Automatismus se tehdy stal hlavním prostředkem pro celé hnutí a Breton ho označil za základní objev surrealismu.<sup>93</sup> O několik let později v druhém manifestu surrealistů však zájem o něj sám opouští. Přestože nebyly zásady psychického automatismu vždy dodržovány až do důsledku, sehrál důležitou roli při vzniku surrealistické díla.

V průběhu vývoje hnutí můžeme zaznamenat proměny, ke kterým docházelo ve volbě zobrazených témat. V polovině dvacátých let se hlavní zájem surrealistů obrátil k hysterii, další z oblastí bádání Sigmunda Freuda.<sup>94</sup> Jak Breton, tak Ernst pracovali nějaký čas v ústavech pro duševně choré a zkoumali výtvarné práce pacientů, které vytvářeli jako součást léčby. Ernst je označoval za záblesky geniality. Projevy šílenství studoval hlouběji a využíval je i v tvorbě vlastních děl. Rovněž Breton využil zkušenost s duševně narušenými k napsání knihy *Nadja*, která líčí jeho vztah k narušené dívce. Zásadní publikací v poznání o světě duševně narušených se pro surrealisty stala publikace Hanse Prinzhorna *Bildneri der Geisteskranken (Tvorba duševně nemocných)* a později i práce Jacquese Lacana.

Zajímavá je historika, jak se Prinzhornova kniha o tvorbě duševně narušených dostala do Paříže. V roce 1922 ji přivezl Max Ernst jako dárek Eluardovi. Francouzská skupina tehdy byla ještě v „období spánků“, ale tvorba duševně narušených je zaujala natolik, že se s ní začali blíže seznamovat. Výtisk byl bohužel pouze v němčině, avšak

---

<sup>93</sup> Roger Cardinal však k automatismu surrealistů dodává, že při bližším zkoumání surrealistické praxe lze odhalit, že nikdy nešlo o nic víc než o ideologický pojem, jenž byl jen vzácně ustanoven doslovně. Svoji teorii dokazuje na ukázkách malířské produkce surrealistů, a to na pracích Massona; ten sám po letech tvrdil, že automatismus časem vede k ochablosti tvaru. CARDINAL, R. *Surrealism and the Paradigm of the Creative Subjects*, in: *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1992. [cit. 2012-10-11] Dostupné na WWW: <<http://www.analogon.cz/wp-content/uploads/Cardinal-česky-defl.doc>>

<sup>94</sup> Tamtéž.

byl doplněn rozsáhlou obrazovou částí a Eluard později knihu označil jako „nejkrásnější obrázkovou knihu, která existuje“. Díky této knize začal mezi surrealisty vzrůstat obdiv k umění mentálně narušených. Své poznatky publikovali na stránkách *La Revolution Surréaliste* nebo *Minotaura* a v letech 1928 a 1929 uspořádali dvě výstavy psychotického umění v Paříži.<sup>95</sup>

Surrealistům se rovněž líbila Freudova myšlenka o nebezpečí, které hrozí člověku z oddělení rozumových sil a hlubokých podvědomých vášní. Zkoumáme-li surrealistické práce, je téma sexuality a skrytých vášní v nich více jak patrné. Častý motiv ženského těla jako objektu vášně se objevoval v dílech Maxe Ernsta, Mana Raye nebo i u české malířky Toyen.<sup>96</sup> Breton spojoval téma sexuální s láskou, která se rovněž stala velkým surrealistickým tématem okolo roku 1928 a 1929. Breton se o něm zmiňuje v rozhovorech s André Parinaudem. „*Tehdy surrealisté jako celek byli teoreticky - lyricky- zajedno, že výlučně láska je nejvyšší lidskou metou.*“<sup>97</sup> Zaujetí láskou, vášněmi a obrazem ženského těla se rovněž zabývali na stránkách časopisu *La Révolution Surréaliste*. Zajímavým příspěvkem v předposledním čísle v roce 1929 byl průzkum „o sexualitě“, kde byl vytvořen dotazník s otázkami: „*Jakou naději vkládáte do lásky? Jak si představujete přechod od lásky k milování? Obětoval byste lásku za svou svobodu? ...Věříte ve vítězství obdivuhodné lásky nad mrzkým životem nebo ve vítězství mrzkého života nad obdivuhodnou láskou?*“<sup>98</sup> Bohužel Breton dále neuvádí, jak dotazník dopadl nebo jakou zpětnou vazbu surrealistům přinesl. Dokládá ale zájem o téma lásky a snahu o veřejnou polemiku na toto téma.

Jak vidíme, první etapa fungování hnutí byla do značné míry pod vlivem poznatků Sigmunda Freuda a psychoanalýzy přesto, že z jeho poznatků čerpalo často jen okrajově. Tento zájem souvisel s ideovým zaměřením hnutí v jeho počátcích, kdy byl hlavní důraz kladen na odpoutání se od reality a hlavní snaha spočívala v odhalení duševních stavů a podvědomí člověka. Okolo roku 1925 se zaměření celého hnutí začalo měnit. Hlavním tématem se staly otázky sociální a hnutí tak získalo politicky zabarvený ráz. Ten je pak podrobně rozpracován v druhém a třetím manifestu surrealistů.

---

<sup>95</sup> Tamtéž.

<sup>96</sup> výběr je subjektivní, tyto malíři téma sexuality často využívali.

<sup>97</sup>Srov. BRETON, *Rozhovory*, s. 128.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 127-128.

Významný rys, který Breton definoval již na počátku hnutí, byl důraz kladený na ideovou stránku uměleckého díla. Breton se v *Manifestu* zmiňuje o důležité převaze ideologického chápání nad estetickým. Tedy že myšlenka, kterou dílo obsahuje, má větší význam než jeho samotná podoba. Podobného zaměření jsme si mohli všimnout již u dadaistů.<sup>99</sup>

*„Je to právě tato převaha ideologického chápání, která vede umělecké postupy k tomu, aby hranice mezi jednotlivými prostředky ztrácely na významu a aby docházelo stále častěji, intenzivněji k jejich vzájemným přesahům, nejzřetelněji mezi poezií a výtvarným uměním.“<sup>100</sup>*

Stěžejní je u směrů zaměřených na ideovou stránku uměleckého díla jeho výpovědní hodnota, kdy dochází k stírání hranic mezi jednotlivými uměleckými odvětvími, jako je malířství, sochařství nebo literatura. Často tak dochází k vizualizaci básnické metafory typické pro dadaisty nebo snového obrazu či automatismu, s nímž se často setkáváme u surrealistů. Hlavní roli tedy nehraje, zda je obraz krásný nebo jakou technikou je namalován, ale obsah sdělení, které předává. Této problematice se budeme věnovat blíže ještě v kapitole věnované imaginativnímu malířství v pojetí surrealismu. Zjistíme, že Bretonova představa nebyla vždy do důsledku dodržována. Přesto je ideová stránka uměleckého díla pro surrealistické umění podstatná.

*Manifest* z roku 1924 představoval ve své počáteční fázi rozsáhlý a soustavný výklad, který předně definoval nadrealitu a kladl důraz na čistý psychický automatismus. Breton v něm vytvořil ideologii, podle které se členové měli řídit. Nový směr, ačkoli kladl důraz na individualitu člověka, jako by ji na druhou stranu popíral v přísných pravidlech sepsaných v *Manifestu*. Breton, který se postavil do role hlavního tvůrce a „strážce“ surrealistických myšlenek, si tuto roli zachoval až do své smrti v roce 1966.

Nyní jsme se snažili o představení surrealistického směru především z pohledu jeho ideologicko-teoretického zaměření. Dříve než se podíváme, jakým způsobem se surrealistická teorie promítla do výtvarného umění, zastavíme se ještě naposledy u vztahu Sigmunda Freuda a surrealistického umění.

---

<sup>99</sup> Vzpomeňme na práce Marcela Duchampa, kdy má samo dílo hlavní výpovědní hodnotu a stránka estetická ustupuje do pozadí, to je patrné například v díle *Fontána*.

<sup>100</sup> Srov. EFFENBERG, *Výtvarné projevy surrealismu*, s. 23.

### 3.3. Sigmund Freud a surrealistické umění

O vztahu surrealistů k práci Sigmunda Freuda jsme se zmiňovali již dříve, jeho vliv je nepopíratelný. Druhou stránkou věci zůstává, do jaké míry sám Freud tento status „ikony“ surrealistů přijal a jaký byl jeho názor na jejich umění.

Bezpochyby se Freudovy objevy staly významným východiskem, které surrealisté využili. Sám Breton otevřeně prohlašoval, že jen díky Freudovi našel metodu „automatického psaní“, kterou vytvořil na základě studia jeho textů o nevědomí. Nebyl to však jen automatismus, který surrealisté využívali k získání nevědomých představ. I další metody jako záznamy snů, snové výklady a hypnotické spánky.<sup>101</sup> Otázka však zůstává, jakým způsobem tyto metody využili? Breton a jeho následovníci používali snů a automatismu pouze jako metody získání a odкрыtí nevědomí. Prvotní význam, s jakým Freud využíval snových asociací, pomínil. To bylo rovněž součástí kritiky, kterou Freud vznesl proti surrealistům. Kritizoval způsob, jakým si berou poznatky z psychoanalýzy, kdy se samotnou metodou jednají schematicky a zjednodušeně s ní manipulují.<sup>102</sup> Svůj názor napsal i Bretonovi, s kterým vedl v roce 1932 korespondenci o Výkladu snů.

*„Záznam snů bez jejich asociací, bez pochopení, že okolnosti, za nichž někdo snil, nemá pro mě žádný význam, a lze jen těžko pochopit, jaký to může mít význam pro ostatní.“<sup>103</sup>*

Freud se surrealisty nesdílel nadšení, se kterým chtěli vytvářet „nové“ moderní umění odpoutané od logiky se snahou zaměřit se na tabuizovaná témata a vnitřní nevědomé pochody. Tento negativní vztah byl patrný i z jeho osobní korespondence, která poprvé vyšla v Anglii v roce 1960.<sup>104</sup> Freud se v korespondenci vyjadřoval o

---

<sup>101</sup> ANSWERS, *Gale Dictionary and Psychoanalysis: Surrealism and Psychoanalysis*, [online], [cit. 12.2.2013] Dostupné na WWW: <http://www.answers.com/topic/surrealism-and-psychoanalysis>.

<sup>102</sup> HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L. *Umění s Freudem nebo navzdory*, noviny A2 [online]. 2006, č. 23 [cit. 12.2.2013] Dostupné na WWW:< <http://www.advojka.cz/archiv/2006/23/umeni-v-souladu-s-freudem-nebo-navzdory>>.

<sup>103</sup> Srov. ANSWERS

<sup>104</sup> FREUD, E. L. (ed.): *Letters of Sigmund Freud 1873-1939*, London, Hogarth Press 1960.

O Freudově korespondenci a vztahu k modernímu umění se zmiňuje i Lada Hubatová-Vacková ve svém článku *Umění s Freudem nebo navzdory*. Rovněž je možné najít jeho korespondenci na *Psychoanalytic Electronic Publishing*, archivu psychoanalytických textů. Dostupné na WWW: <<http://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.051.0000a>>.



moderním umění jako o „zvrhlém“.<sup>105</sup> Svůj názor zakládal na porovnání starého a nového umění. Moderní umění, které se snaží o odhalení nevědomých představ a pochodů a jejich přímý záznam v uměleckém díle, podle Freuda postrádá uměleckou kvalitu starého umění. Umění považoval za mnohem složitější proces, kdy samotné dílo je něco víc než zobrazení nevědomých obsahů, které se divák snaží rozpoznat.<sup>106</sup>

Freud obdivoval staré umění, což je patrné i z korespondence adresované snoubence Martě Bernaysové, která je plná postřehů nad konkrétními uměleckými díly.<sup>107</sup> Svě poznatky a názory Freud publikoval v roce 1910, kdy vyšly *Vzpomínky na život Leonarda da Vinci* a časopisecky publikovaný *Michelangelův Mojžíš z roku 1914*. Obě knihy vyvolaly vlnu reakcí, a to především ze strany historiků umění. Freudův přístup k výkladu umění byl psychoanalytický. V jednotlivých pracích umělců se soustředil na skryté symboly, které mohou díla obsahovat a rovněž na život umělce, díky němuž se snažil tyto symboly zkoumat a dešifrovat. Sám Freud uvádí, že se nesnaží všimnout uměleckých kvalit díla, ale pokouší se vysvětlit motivaci jeho vzniku a výklad jeho skryté symboliky.<sup>108</sup>

U Leonardova díla se klíčovým obrazem pro odhalení umělecké motivace stal obraz Svaté Anny Samotřetí, na kterém je zobrazen malý Ježíš Kristus obklopený matkou a babičkou. Obě ženy jsou však zaznamenány jako mladé. Freud se snažil zkoumat podstatu některých symbolů, jako je tajemný úsměv Leonardových ženských postav a obliba motivu mladých chlapců. Freudovo řešení spočívalo v analýze jeho dětství, kdy byl odebrán své skutečné matce a vychováván matkou nevlastní. Podobně jako Kristus se dvěma ženami měl také Leonardo dvě matky. Vždy však vzpomínal na podivuhodný úsměv své vlastní matky.<sup>109</sup> Sám Freud knihu nevnímal jako odborné

---

<sup>105</sup> Ernst Gombrich se věnuje v řadě prací estetické teorii Sigmunda Freuda a jeho vztahu k umění. Rovněž vychází z Freudových dopisů z 60. let. GOMBRICH, E. *Freud and the 20th Century*, New York, 1957., GOMBRICH, E., Psycho-analysis and the history of art, *International Journal of Psycho-analysis*, 35, pp. 401-411.

<sup>106</sup> Z pohledu dnešního zkoumání dějin umění víme, že tato přímá komparace moderního a starého umění není možná.

<sup>107</sup> Srov. HUBATOVÁ-VACKOVÁ, *Umění s Freudem nebo navzdory*.

<sup>108</sup> O vztahu Sigmunda Freuda k umění a způsob psychoanalytické interpretace uměleckého díla se zmiňuje Jirí Kroupa v *Metodách dějin umění II.*. KROUPA J. *Metody dějin umění- Metodologie dějin umění II.*, Brno: Masarykova univerzita 2010.

<sup>109</sup> Jirí Kroupa, který se o Freudově analýze obrazu Svaté Anny Samotřetí zmiňuje, dodává, že Freudův výklad můžeme pokládat za *formu intelektuální hry*. Jeho předpoklady jsou totiž nedoložené v pramenech a jeho výklad malby jako autentické realizace malířova podvědomí příliš neodpovídá dobovým konvencím, které v minulosti provázely objednávku a provedení uměleckého díla. Srov. KROUPA, *Metodologie dějin umění II.*, s. 287.

pojedenání.<sup>110</sup> Přesto jeho poznatky lze považovat za základy zkoumání uměleckého díla z hlediska psychoanalytického.<sup>111</sup>

Nyní můžeme pochopit, co se Freud snažil nalézt v uměleckém díle. Především skryté symboly nevědomí, které mohl odhalovat. V tom, dle jeho názoru, spočívala jedna z hodnot, které umělecké dílo divákovi předává. Tuto hodnotu nenacházel v pracích surrealistů. Ti se snažili pracovat primárně s ideovou hodnotou díla a skrze odkryté nevědomé myšlenky demonstrovat jeho sílu. Můžeme tedy pochopit, že s Freudem nemohli zpočátku nalézt společnou řeč, neboť každý na umění nahlížel zcela z jiného úhlu.

Když André Breton v roce 1924 požádal Freuda, aby se stal patronem hnutí, Freud odmítl. S Bretonem si nikdy pořádně neporozuměl, přesto spolu udržovali nepravidelnou korespondenci. Breton neztratil zájem o Freudovy teoretické práce, které se týkaly i vztahu mezi egem, superegem a id, nebo sexuální teorie. Svě poznatky z psychoanalytické teorie později využil v *Essais de psychanalyse* z roku 1927.<sup>112</sup> Breton roku 1932 Freuda rovněž požádal o příspěvek do sborníku o snech *Trajectoire du rêve*, ale Freud Bretona odmítl s tím, že jejich názor na výklad snů se liší.

Jediný, s kým si ze surrealistické skupiny Freud údajně porozuměl, byl Salvador Dalí. S tím se setkal v Londýně na žádost svého přítele Stefana Zweiga. Ten schůzku domluvil, jak je patrné z jejich vzájemné korespondence. Dalí Freudovi představil svoji novou koncepci procesu vzniku uměleckého díla, která překonávala Bretonovo automatické psaní a využívala mechanismů paranoii. Freud po schůzce napsal Zweigovi: „Milý pane, opravdu Vám chci poděkovat za zprostředkování schůzky. Až doposud jsem si o surrealitech, kteří mě považovali za svého svatého patrona, myslel, že jsou úplní blázní. (...) Mladý Španěl s bezelstnými očima fanatika a svým

---

<sup>110</sup> Jak píše Lada Hubatová-Vacková na základě Freudovi korespondence z roku 1914. Srov. HUBATOVÁ-VACKOVÁ, *Umění s Freudem nebo navzdory*.

<sup>111</sup> Jiří Kroupa se zmiňuje i o pozdější generaci psychoanalytiků, kteří se věnovali studiu dějin umění z pohledu hlubinné psychoanalýzy. Norman Bryson a Mieke Bal rozlišují tři modely psychoanalytického vysvětlení v dějepisu umění: *Analogický model* se snaží využívat psychoanalytické praxe k následné interpretaci uměleckých děl jako výklad snů nebo na vědomé využití psychoanalytické teorie v umělcově díle. U *Specifikujícího modelu* poukazuje psychoanalytický způsob na možnou úlohu nevědomí při jeho tvorbě, i když samotný význam uměleckého díla nereflktuje psychoanalytický stav. Naproti tomu u *Hermeneutického modelu* interpretace uměleckého díla vychází z psychoanalytických teorií a pokouší se jimi vysvětlit nevědomé symboly v uměleckém díle. Srov. KROUPA, *Metodologie dějin umění II.*, s 287.

<sup>112</sup> Srov. ANSWERS

*nepopiratelným mistrovstvím mě dovedl k tomu, že jsem musel zvážit svůj dosavadní názor. Bylo by skutečně zajímavé prozkoumat zrod těchto obrazů analyticky.(...)*<sup>113</sup> Přestože Dalí dokázal přimět Freuda k změně názoru na umění surrealistů, nikdy přenos psychoanalytických metod do umění nepřijal.

Tímto náhledem bychom mohli uzavřít část, která se věnovala zkoumání vztahu mezi surrealisty a psychoanalýzou. Surrealismus jako každý směr moderního umění má svá myšlenková východiska a jako jeden z ideově zaměřených proudů umění i vlastní teoretický základ obsažený v manifestu. U surrealistů se jedná o odstranění zábran logiky a za pomoci systematického zkoumání a odkrývání vnitřních nevědomých stránek lidské psychiky uvolnění proudů imaginace.

Prozatím byla představena především literární odnož surrealistické skupiny. Jak jsme měli možnost zjistit, literatura a umění byly úzce provázány a především spisovatelé stáli u samotného zrodu a formování surrealistických myšlenek a přístupů k tvůrčímu procesu vzniku díla. Právě v ideovém základu celého hnutí jsme se pokusili odkrýt, jakým způsobem jeho členové vycházeli z poznatků psychoanalýzy a do jaké míry je využívali. Nyní se zaměříme na surrealismus v jeho výtvarné poloze.

### **3.4. Imaginativní malířství v pojetí surrealistů**

O imaginativním malířství, do kterého surrealismus bez pochyby patří, byla zmínka v kapitole o imaginaci. (Kap. 2.1.) Mohli bychom jen dodat, že se apriorně obrací k vnitřnímu subjektu, k umělcovým představám a fantaziím, které čerpají z lidského předvědomí a nevědomí.<sup>114</sup>

V souvislosti se surrealismem a jeho vztahem k imaginativnímu umění jsme se zmiňovali o „*vnitřním modelu*“, o kterém píše například Karel Teige. S dosavadními poznatky o surrealistickém umění bychom ho mohli ztotožnit s vnitřními vizemi, které se umělci snažili získat za pomoci psychoanalýzy. Vnitřní model, který se má jako hlavní zdroj inspirace objevit v uměleckém díle, nejsou nic jiného než snové záznamy, automatické psaní a jiné produkty surrealistického tvůrčího procesu.

---

<sup>113</sup>Srov. HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Umění s Freudem nebo navzdory.

<sup>114</sup> Způsob, jakým jsou tyto představy získávány, byl nastíněn v předchozí kapitole.

Již dříve jsme se zmínili, že surrealistické hnutí, především ve své literární odnoži, se primárně zaměřilo na výpovědní ideovou stránku díla více jak na jeho estetickou hodnotu. V malířství tato zásada nebyla dodržována do důsledku. Lze říci, že je estetická stránka často potlačena, přesto v řadě uměleckých děl není zcela popřena, jak dokládá i důraz na barevnost a kompozici celého díla, které s konečným estetickým působením souvisí.<sup>115</sup>

Ve vývoji umění surrealistické malířství bezprostředně navazuje na objevy dadaismu a rovněž na metafyzickou malbu Giorgia de Chirica<sup>116</sup>. Ve svých odkazech se však obrací i na hlubší historii tzv. imaginativních malířství, jako byl magický svět Henryho Rousseaua, symbolistní fantazie Redonovy a Moreauovy nebo jinotajní výjevy Hyeronima Bosche.

Přestože bylo surrealistické malířství proti jakékoliv metodě a tvarosloví, ustálilo se nakonec na dvou hlavních postupech. První z nich je takzvaný *veristický surrealismus*, kdy se malíř pokouší divákovi zpřístupnit iluzi své vnitřní vize, ať už jsou formy nikdy neviděné, nebo představuje formy převzaté z reálného světa sestavené v nové ireálné celky. Druhým z nich je *absolutní surrealismus*, kdy vnitřní vize na sebe bere podobu magických znamení, barevných ploch a linií, ztělesňujících nové významové symboly.<sup>117</sup> Oba dva tyto principy se mohou prolínat a různým

---

<sup>115</sup> Jak píše i Věra Linhartová v knize *Imaginativní malířství 1930-1950*: „Mnohá surrealistická díla už dnes svědčí o tom, že trvalou hodnotou a intenzitou si zachovají jen ty obrazy, které v sobě spojují naléhavou a původní fantazijní představu s kvalitním - a to i technicky kvalitním - zpracováním.“ Linhartová zde reaguje na stať Karla Teigeheho *Vnitřní model*, kde zdůrazňuje především inspirativní stránku uměleckého díla, kterou vidí ve zformování „vnitřního modelu“ nad samotným uměleckým provedením. Linhartová však s možným odstupem vidí, že tato zásada nebyla do důsledku dodržována. Díla, která si chtěla zachovat svoji intenzitu, se snažila působit na diváka i skrze výtvarné zpracování. Linhartové text můžeme vnímat jako jeden z pohledů dnešního uměnovědného zkoumání, který dokazuje, že estetická stránka v uměleckém díle surrealistů nebyla úplně popřena, jak hlásal manifest. Srov. LINHAROVÁ, *Imaginativní malířství 1930-1950*. (strany neuvedeny).

<sup>116</sup> Giorgio Chirico byl malíř tvořící ve stylu tzv. *Pittura metafisica* neboli *Metafyzické malby*, styl se formuje okolo roku 1913 a jsou pro něj typické záznamy nelogicky uspořádaných předmětů a tajemných osob v kápi zasazených do architektonického rámce „jakoby města“, podobné obrazy můžeme vidět u surrealistů, kdy je snový motiv až nelogicky zasazený do jistého rámce, ať už se jedná o architekturu nebo například u Dalího častý motiv pouště. Naproti tomu s dadaismem má surrealismus společnou práci se slovem a propojování více odvětví umění, která tak spolu úzce spolupracují, a to především malířství se slovem a literaturou, sochařstvím a nově i fotografií, řada umělců, kteří původně tvořili pod vlivem dadaismu jako Max Ernst, Man Ray nebo Hans Arp se po válce začali hlásit k surrealismu a přijali jeho „novou ideologii“, přesto se jejich tvorba zůstává výrazově velmi podobná.

<sup>117</sup> Srov. LAMACĚ, *Myšlenky moderních malířů*, s. 337.

způsobem doplňovat. Pro lepší pochopení si tyto dva směry představíme na konkrétních příkladech z malířské produkce představitelů hnutí.

Jedním z nejznámějších představitelů veristické odnože surrealistického malířství byl španělský malíř žijící v Paříži Salvador Dalí. Jeho obrazy představují vrchol „antimalířskosti“, jak se zmiňuje i Max Ernst ve své eseji *Mimo malířství*. Dalí se staví proti tradici moderního malířství přehodnocování světa malbou (jako tomu bylo u impresionismu či kubismu) a namísto toho se snaží o přesný záznam připomínající realismus. Předměty na obrazech jsou divákovi známé, avšak až fantasmagoricky převedené do nepochopitelných celků, které vytvářejí nový zcela iracionální obraz. Díváme-li se na Dalího práce po formální stránce, je jeho štětec veden jako u realistického malíře. Přesné až utáhlé tvary jako by představovaly krajinu 19. století. Jen její obsah nám nehraje. Je to krajina ze snu. Jako manifestní obsah snu je i tento záznam zmatený a pokřivený. Zneklidňuje svou veristickou věrohodností, která je přesto iracionální. Sám Dalí o svých obrazech prohlašuje: *„Jak chcete, aby jim ostatní rozuměli, když já sám, který je „dělám“, jim také nerozumím. Fakt, že když maluji, sám nerozumím významu svých obrazů, však neznamená, že tyto obrazy nemají žádný smysl: naopak jejich smysl je tak hluboký, úplný, souvislý a přitom mimovolný, že uniká prosté analýze prostého logického poznání.“* Dalí jako by popisoval samotný sen, který v okamžiku snění působí reálně, díky zobrazeným symbolům, které věrně známe, ale jako celek působí zmateně.

V Dalího případě můžeme vidět proces realizace fantazijní představy, která se uskutečňuje přesnou kopií jeho vnitřního modelu, který při přenesení na plátno doznává jen nepatrných změn. Podle Dalího definice jde v krajním případě o *„rukodělnou momentní barevnou fotografii konkrétní iracionality a světa imaginace vůbec.“*<sup>118</sup>

Naproti tomu obrazy Joana Miró nám na první pohled ukazují, že se o žádný věrný záznam snu nebo imaginativní představy nejedná. Jejich obsah je absolutní v tom smyslu, že předkládá samotné symboly a barvy v čisté, ničím nezastřené podobě. Je přímý a úderný ve své jednoduchosti. Absolutní mohli bychom říci. Výrazovost

---

Podobné rozdělení vnímal i Karel Teige, který tyto dva přístupy rozděloval jako *fantastickou realitu* (v případě verismu) a *realizaci fantazie* (v případě absolutního surrealismu). O tomto dělení jsme se zmínili již v kapitole o imaginaci (Kap. 2.1) Srov. LINHARTOVÁ, *Imaginativní malířství 1930-1950*.

<sup>118</sup> Srov. LINHARTOVÁ, *Imaginativní malířství*, s. 8.

Miróovy kresby má v sobě sílu až archaickou. Díváme-li se na jeho malby, mohou nám iniciovat dětský pohled na svět, který je zcela čist konvencí. Jak Miró sám říká: „*Bohatá a mocná hmota zdá se mi nezbytná, máme-li zaútočit na diváka a dojmout jej dříve, než zasáhne jeho úvaha. Tak se může výtvarná poezie projevit nejčistším způsobem.*“<sup>119</sup>

Práce Joana Miró tak v sobě obsahuje schopnost monumentalizace nejelementárnějších emocí lidského života, které nechává působit. Je zároveň příkladem umělecké tvorby, kdy je fantazijní představa pouze východiskem tvůrčího procesu, během něhož může být modifikována nebo upřesňována. Rovněž zde dochází k jejímu vědomému zpracování, které však nikdy nejde tak daleko, aby popřelo její iracionální charakter.

Co je tedy nutné si uvědomit v souvislosti s tvůrčím procesem imaginativního malířství? Máme zde jistou inspiraci ve formě fantazijní představy, obrazu nebo snu, a proces samotné realizace, tedy ustálení daného psychického obrazu na plátně. Toto převedení pak probíhá za pomoci klasických uměleckých technik, jako je malba nebo kresba. Naproti tomu zde je však i řada technik, založených na jiném principu, než je malířská realizace fantazijní představy. Ty vycházejí ze samotného materiálu, který je umělcovou fantazií aktivizován nebo uváděn do zvláštních iracionálních souvislostí. Jedná se o surrealistické objekty a koláže, které jsou založené na principu náhodných setkání nebo o techniky frotáže a dekalky.<sup>120</sup> Ty spočívají ve fantazijní interpretaci barevných nebo černobílých struktur, navozujících neočekávané asociace s formami vnějšího světa. Jejich konečné působení je pak zaměřené především na divákovu imaginativní schopnost obrazotvornosti.<sup>121</sup>

Hledáním jiného principu tvorby než je jen malířský záznam se zabýval i Max Ernst. Jeho tvorba je zpočátku spjatá s dadaismem, kdy využívá náhody při svém tvůrčím procesu. Na počátku 20. let se však postupně přiklání k surrealismu. Jeho tvorba, v této době založená z velké části na kolážích, zjevuje zázračná setkání a dopomáhá formulovat novou formu nadreality. Revoluční metodou, kterou však Ernst pro surrealisty objevil, se stala frotáž. K té ho přivedla náhoda, když byl v jednom hotelu

---

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 355.

<sup>120</sup> Dekalk je obecný termín pro metodu obtisku či obtiskování (kdy se například vodovkami pomalovaná polovina papíru přehne na bílou druhou část, kam se obraz obtiskne).

ARTSLEXIKON, [online], (cit. 1.4. 2013), Dostupné na: <http://artslexikon.cz/index.php/Dekalk>.

<sup>121</sup> Srov. LINHARTOVÁ, Imaginativní malířství, s. 9.

zaujat starou dřevěnou podlahou. Položil na ni papír a začal po něm přejíždět tužkou. Záznam ho doslova fascinoval, neboť si uvědomil, jak struktura dokáže působit na psychické fantazijní složky člověka a jakou sílu zbavenou „rozumu, vkusu a morálky“ v sobě obsahuje. Ernst o svém tvůrčím procesu napsal: *„Každý „normální člověk“ (a nejen umělec) má, jak známo, v podvědomí nevyčerpatelnou zásobu zasutých představ; je otázkou odvahy nebo osvobozujícího automatismu, zda objevná cesta do podvědomí vynese na světlo nálezy (obrazy) nefalšované (neovlivněné kontrolou), jejichž sřetžení lze označit jako iracionální poznání nebo poetickou objektivitu.“*<sup>122</sup>

Z jednotlivých frotáží rovněž skládal nové imaginární celky založené na principu náhody. V Ernstově snaze objevování nových technik pracujících s automatismem se následně inspirovala řada surrealistických umělců.

Tímto stručným souhrnem jsme představili hlavní malířské tendence celého hnutí. Lze jen dodat, že již v době svého vzniku se surrealistické malířství setkávalo s řadou kritik. Jejich terčem byl způsob návratu k tradiční formě malířského ztvárnění, která pouze vystřídala „vnější model“ za „vnitřní“. Tím jako by se vrátilo do období realistického znázorňování a porušilo tak plynulou kontinuitu vývoje moderního malířství ve smyslu hledání nové formy výtvarného vyjádření. Tyto námitky vůči surrealismu lze vnímat především z formalistického hlediska. Formální stránka však není jedinou složkou uměleckého díla. Je nutné se zaměřit rovněž na obsahovou stránku, v níž by umění mělo dopomoci reflektovat dobu a pocity člověka, který v ní žije. Surrealistické malířství se nesnaží jen bezduše využívat principů lidské imaginace. Je svébytnou reakcí na danou historickou situaci a snaží se najít co nejlepší formu, jak tuto reakci vyjádřit. To, že k ní vede několik formálních výrazů, je závislé už na samotném subjektivním založení jednotlivých malířských osobností daného hnutí. A to, že jednou z nalezených forem je návrat k realisticky věrnému záznamu skutečnosti, přestože se jedná o skutečnost fantazijní nebo snovou, není takovým prohřeškem vůči vývoji moderního malířství, jak ho dobová kritika označovala.

---

<sup>122</sup> Srov. LAMAC, *Myšlenky moderních malířů*, s. 338.

### 3.5. Česká surrealistická skupina

„Při rozboru svých snů poznali surrealisté s Freudem, že sen zpracovává skutečnost originálním způsobem. Zpracovává ji zkratkou, s použitím hyperbol a tropů, jak to činí básníci.“

(Vítězslav Nezval, 1937)

V roce 1934 vychází epilog Vítězslava Nezvala s názvem *Surrealismus v ČSR*, deset let po vydání Bretonova prvního *Manifestu*. Teoretický a tvůrčí názor však nebyl do Československa pasivně importován z prostředí francouzského. Organickým vývojem z předchozích podmínek a uměleckých vlivů se zrodil nový směr, který až následně přijímal a diskutoval názory své francouzské větve.

Na jakých základech však bylo postaveno československé surrealistické hnutí? Jeho myšlenkovou genealogii můžeme sledovat z několika hledisek. První z nich je zařazení do proudu imaginativního umění. Stejně jako měl francouzský surrealismus svého předchůdce ve snově fantazijním světě Giorgia de Chirica, lze pro české prostředí vidět důležitý vliv v osobě Jana Zrzavého.<sup>123</sup>

Přímý vliv na formulování surrealismu měl však poetismus a s ním spojená skupina umělců Devětsil. Ten vznikl v roce 1922, kdy vychází almanach Devětsilu a následně jsou definovány některé výchozí zásady Karlem Teigem. Poetismus jako jeden z produktů avantgardy se v duchu základní idey snaží skrze umění působit na život člověka. Hlavní postavení připisuje poezii, jíž svěřuje univerzální a totální roli

---

<sup>123</sup> Zrzavého vývojová úloha pro imaginární malířství spočívala v přechodu od symbolistní představy k představě nevědomě motivované. Zrzavý svým dílem čistě nespadá do žádné z uměleckých tendencí první poloviny století. Ve svém projevu je solitérem české malby.

Jeho díla jsou založena na introspektivním vnímání reality, kdy ji přetváří do nové poetické skutečnosti, přesně tak, jak ji vnímá sám. Jeho dílo je tak nekonformní. Obrazy jsou produktem silného vnitřního napětí, které se skrze ně uvolňuje a působí na diváka. Právě v tomto momentu můžeme spatřit příchod nové vlny imaginace, která zastává primární místo v uměleckém díle a která se plně rozvine s příchodem surrealismu. Zrzavého práce je možným předstupněm surrealistické tvorby, nikoliv východiskem. U Zrzavého můžeme vidět silný vliv jeho imaginativního vnímání reality, který je rovněž typický pro surrealisty. Ti však imaginativní představy využívali záměrně a deklamují je jako novou skutečnost.



v utváření života člověka. Teige nevidí v poetismu světový názor, tím je pro něj marxismus, ale životní atmosféru, umění žít.<sup>124</sup>

Povědomí o existenci surrealistického hnutí ve Francii bylo v českém prostředí již od doby jeho vzniku. V Lidových novinách se v roce 1924 objevil dlouhý referát od Richarda Weinera k právě vydanému prvnímu manifestu. „*Surrealismus je vlastně zase dada, psal tam, jenže pro svou destrukci slova nalézá zdůvodnění ve významu podvědomého života.*“<sup>125</sup> Jeho kritika vůči surrealismu nebyla jediná. Rovněž Teige se k hnutí zpočátku vyjadřoval negativně a paradoxně i Štýrský s Toyen. Českou uměleckou reflexí se stal poetismus a postupně se etablující artificialismus, připisující hlavní význam poezii. Myšlenky surrealismu zde zpočátku neměly tak silný ohlas jako jinde ve světě.

Ke sblížení dochází až okolo roku 1928 právě díky zdůrazněnému aspektu poezie. V roce 1932 se v Praze uskutečnila mezinárodní výstava „Poezie“ uspořádaná spolkem výtvarných umělců Mánes. Za „devětsilským“ názvem již můžeme tušit postupný vliv surrealistického umění, jak dokládá i účast zahraničních umělců této orientace, jako byli Hans Arp, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Joan Miró a Yves Tanguy. Z českých umělců se představila generace, které následně přešla od poetismu k surrealismu, jako byli František Janoušek, Alois Wachsmann, František Muzika, Vincenc Makovský, Jindřich Štýrský a Toyen.

Na začátku třicátých let začínají v Devětsilu převládat názorové neshody a silný individualismus, které zapříčinily jeho pomalý rozpad.<sup>126</sup> Vyvrcholení nastalo v roce 1934, kdy se Vítězslav Nezval spolu s Jindřichem Štýrským a Toyen stali spoluzakladateli Surrealistické skupiny v ČSR.<sup>127</sup> Leták o jejím ustanovení, nazvaný *Surrealismus v ČSR* podepsali i psycholog Bohuslav Brouk, divadelní teoretik Jindřich Honzl, básník Konstantin Biebl, hudební skladatel Jaroslav Ježek, básník Irme Forbát a sochař Vincenc Makovský. V roce 1935 se konala v Mánesu První výstava Skupiny surrealistů v ČSR, na níž se podílel už i Karel Teige, který se posléze stal hlavním mluvčím skupiny.

---

<sup>124</sup> Srov. LAMAČ, *Myšlenky moderních malířů*, s. 434.

<sup>125</sup> CHALUPECKÝ, J. *O dada, surrealismu a českém umění*, Příbram: Středočeské tiskárny, 1980. s. 15.

<sup>126</sup> SRP, K. *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha: Argo, 1996. s. 24.

<sup>127</sup> Srov. LAMAČ, *Myšlenky moderních malířů*, s. 435.

Nezval, jenž založení surrealistické skupiny podnítil, si již v roce 1933 dopisoval s Bretonem a diskutoval s ním budoucí spolupráci české avantgardy se surrealistickým hnutím.<sup>128</sup> Tato spolupráce s francouzskou skupinou byla dovršena v roce 1935, kdy na pozvání Vítězslava Nezvala přijel do Prahy André Breton se svou ženou a Paul Eluard v doprovodu Josefa Šímy.<sup>129</sup>

Během celého turné, které se daleko přesáhlo hranice Prahy, podal Breton výstižný celkový obraz surrealistického hnutí: pojmenoval dosavadní vývojové proměny surrealismu, rozebral jeho aktuální situaci a promyslel další směřování.<sup>130</sup> Ve své české větvi tak získal směr hodnotného partnera do diskuzí o směřování a vývoji celého hnutí.

V druhé polovině 30. let se surrealistické hnutí začíná stále více radikalizovat a reagovat na prohlubující se politickou krizi. Proměněná tematika uměleckých děl je patrná i na druhé výstavě surrealistické skupiny, která proběhla v roce 1938 v Topičově salónu. V témže roce začínají vznikat rozpory uvnitř skupiny vztahující se k politické situaci. Ty se týkají postavení vůči tzv. moskevským procesům. Zatímco Breton již v první polovině 30. let protestoval nejen vůči fašismu, ale i proti Stalinovu kultu, česká skupina vůči komunismu nezastávala jasné stanovisko.<sup>131</sup> Rozepře vyvrcholila rokem 1938, kdy Štýrský uhodil Nezvala, a ten na druhý den oznámil do novin rozpad Surrealistické skupiny ČSR. Ta však pokračovala dál bez Nezvala.

---

<sup>128</sup> BYDŽOVSKÁ L., SRP K., LAHODA V., *Černá slunce, odvrácená strana modernity*, Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012. s. 184.

<sup>129</sup> Bretonovi se v Čechách dostalo triumfálního přijetí z řad odborné veřejnosti i umělců. Jak po letech píše Mark Polizzotti, autor Bretonovy biografie, pocítil při českém přivítání snad poprvé skutečné veřejné uznání. Jeho nadšení se promítlo i do odkazu, který se pokusil české skupině zanechat prostřednictvím řady přednášek, jejichž zaměření dopředu konzultoval s Nezvalem.<sup>129</sup> První proběhla v prostorách Mánesu a zúčastnilo se jí přes sedm set návštěvníků. Další následovaly v Městské knihovně a na Filozofické fakultě Karlovy univerzity, kde přednesl přednášku na téma *Co je surrealismus?*. Breton vystoupil rovněž v rozhlasu a společně s Eluardem poskytli rozhovor pro tisk. Přímou pro Prahu Breton napsal i dva nové texty „*Surrealismus v poezii a malířství*“ a druhý, jenž se zajímal o revoluční aktivitu surrealismu. Během celého turné, které daleko přesáhlo hranice Prahy, podal Breton výstižný celkový obraz surrealistického hnutí: pojmenoval dosavadní vývojové proměny surrealismu, rozebral jeho aktuální situaci a promyslel další směřování. Ve své české větvi tak získal hodnotného partnera do diskuzí o směřování a vývoji celého hnutí.

<sup>130</sup> Srov. BYDŽOVSKÁ et. al., *Černá slunce*, s. 192.

<sup>131</sup> To dokládá i odmítnutí podepsání manifestu proti stalinismu, který přivezla v roce 1935 Toyen z Paříže od Bretona. Podepsali ho pouze se Štýrským s Broukem. Teige, Nezval a Biebl nechtěli narušit vztahy, které skupina udržovala s komunistickou stranou Čech, která jejich umění podporovala. Srov. BYDŽOVSKÁ et. al., *Černá slunce*, s. 194.

Během války se surrealistická skupina dostala do ilegality a jako jeden z projevů moderního umění byla zakázána a pronásledována. V roce 1942 umírá Jindřich Štýrský. Toyen v Čechách zůstává a účastní se odboje. Zbylí členové skupiny buď prchají do zahraničí, nebo se vzdávají bývalého přesvědčení. Po válce sice odchází strach z nacismu, ale sílící vliv komunismu donutí i Toyen k útěku do Paříže v roce 1947. Ohlasy surrealismu pomalu mizí. Sama Toyen se snaží v Paříži stále zachovávat jeho původní tradice, ale po smrti Bretona v roce 1966 píše, že i ona sama se již cítí zcela osamělá. Původní surrealistická skupina tedy zaniká.

### 3.5.1. Výtvarné projevy českého surrealismu

Již v období poetismu se začíná utvářet budoucí tvář surrealistického malířství, za kterou stojí část Devětsilu v čele s Jindřichem Štýrským a Toyen. Ti namísto poetismu využívají označení artificialismus, který reaguje na Teigeho „Obrazové básně“. Štýrský sám definuje tento směr jako „ztotožnění malíře a básníka“. Artificialismus se snaží o docílení maxima imaginativnosti. Neguje malířství jako pouhou formovou hru a ve své kritice se zaměřuje na kubismus, geometrickou abstrakci i surrealismus, který považuje za návrat k popisnému fungování projevu. Na obrazech Štýrského a Toyen se objevují bezpředmětné trojrozměrné objekty, umístěné v imaginárním prostoru. Povaha obrazu je vždy naznačena názvem, který má nasměrovat divákovo imaginativní přemýšlení a vnímání.

Kolem roku 1930 se začíná vztah české avantgardy k surrealismu proměňovat. Stejně jako u Nezvala lze u Štýrského vyzorovat zvláštní rozpor, kdy se na straně jedné věnuje kritice surrealismu a na straně druhé jeho tvorba nese čisté surrealistické rysy. Původní zájem členů Devětsilu se začíná posouvat od smyslového okouzlení krásou světa k důrazu na vnitřní pocity a zájem o surrealistické postupy začíná stoupat.<sup>132</sup> To se projevuje i v malířství, kdy Štýrský a Toyen nahrazují bezpředmětné objekty v obrazech konkrétními reálnými symboly. V té době se již otevřeně přihlašují k Surrealistické skupině ČSR.

---

<sup>132</sup> Srov. BYDŽOVSKÁ L., Černá slunce, s. 30

Pro Štýrského se v této době staly největším zdrojem inspirace jeho sny, které si začal systematicky zaznamenávat již v roce 1925. Je pravděpodobné, že ho k tomu podnítily i záznamy, se kterými se setkal v surrealistickém *La Revolution surrealiste*. Těmto záznamům se věnoval nedříve slovně a později je doplňoval i kresbou. Skrze snovou tematiku se Štýrský navrácí zpět od abstrahovaných záznamů ke konkrétním zobrazeným symbolům. Ve svém projevu souhlasí s Teigem, že snový stav není sám o sobě tvůrčím a že nelze popřít volní akt umělecké tvorby.<sup>133</sup>

Štýrský vnímal snové obrazy jako zdroj motivů, které spojuje do náhodných celků.

Sny však nebyly jediným tématem, které by souviselo se Štýrského dílem. Velký zájem rovněž věnuje realizaci sexuálních představ a motivů. Toto téma je pak více patrné v díle Toyen, která se mu věnovala již od 20. let ve svých grafikách a kresbách sloužících jako knižní ilustrace. Zde se k erotice vyjadřovala velmi decentně a jen náznakově. O to více se pak mohla sexuální tematika projevit v několika ojedinělých soukromých tiscích, ve kterých nepokrytě představuje své sexuální fantazie.<sup>134</sup>

Kromě častého motivu tváří se v dílech Toyen často objevuje motiv pohlavních orgánů, ke kterému přistupovala s naprostou otevřeností, jež neměla kvalitativní ani kvantitativní srovnání v celé skupině. Skrze zavrhané erotické motivy vyvolávající u veřejnosti rozpaky se snažila posunout hranice zobrazitelného dál oproti zavedeným zvyklostem a zbavit erotiku ironizujícího, groteskního či necudného nádechu.<sup>135</sup>

Témata snu a sexuality nejsou jediná zobrazovaná témata v práci obou autorů, jejich škála je mnohem širší. Stále se však jedná o motivy spojené s vytěsněnými stránkami lidských představ a vzpomínek.

Po obsahové stránce je patrný odklon od původního artificialismu a jeho nezobrazivých objektů k zobrazení „fantastické reality“ v duchu Salvadora Dalího, kdy obrazy využívají reálných prvků často nelogicky složených do výtvarných celků. Ty jsou na počátku 30. let často zobrazovány spolu s úzkostným podtónem. Ten na diváka působí skrze atmosféru prázdného prostoru, do kterého zní jen osamělost zraněných a opuštěných věcí. Tak je tomu i u Štýrského obrazu *Melancholie* z roku 1937. (Obr. 3) Jedná se o záznam pusté krajiny, jejíž půda je rozpraskaná a vyschlá.

---

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 30

<sup>134</sup> BYDŽOVSKÁ L., SRP K., *Knihy s Toyen*, Praha: AKROPOLIS, 2003, s. 26.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 26.

Zneklidňujícím dojmem působí dva objekty akcentované téměř přes celé plátno. Na jedné straně roubovaný strom, jehož kořeny jsou schované v truhle a na straně druhé popraskaná váza, v níž je zasazená tyč a na ní dívčí torzo. Torzo jako kabátek postrádá majitele. Strom je zobrazený bez plodů jen s větvemi ovázanými látkou. Smutek a tíseň promlouvají skrze obraz ireálné skutečnosti, která nám připomíná snový záznam doprovázený pocitem melancholie.<sup>136</sup>

Na druhé straně je pro práci obou autorů typická i poloha „realizace fantazií“, kdy se na obrazech objevují často neidentifikovatelné symboly, které se zamýšleným významem spojuje pouze název a imaginární představa umělce, ponechána v „surovém“ stavu. S takovými obrazy se můžeme setkat především u Toyen, kdy se na obraze z vlasů a chlupů zhmotňují bizarní tvary, ve kterých můžeme spatřit část lidského či zvířecího těla. Tak je tomu i u obrazu *Objekt-fantom* z roku 1937. (Obr. 4) Zde je do pusté krajiny umístěn chlupy pokrytý objekt ve tvaru koule, který na nás hledí skrze velké žluté oko připomínající oko ptačí. Tento přístup zhmotnění fantazie je ještě více patrný u Toyeniných kreseb, kterými doprovázela dvě knihy básní Jindřicha Heislera *Přízraky Pouště* a *Jen poštolky chci klidně na desatero*.<sup>137</sup>

Dílo Jindřicha Štýrského a Toyen tvoří silné surrealistické jádro a asi nejvíce se blíží i práci francouzských surrealistů, jak po obsahové stránce, tak v otázce tvůrčího procesu. Štýrský, který si systematicky zaznamenával své sny a Toyen, která skrze své kresby odkrývala ožehavá tabuizovaná témata, úzká spolupráce se spisovatelem a básníkem i způsob jakým pracují s motivem opuštěné krajiny a do ní umístěných symbolů.

Práce dalších umělců rovněž ideově čerpá z odkazu surrealismu a snaží se o zobrazení ireálné skutečnosti. Více, jak práci s podvědomím a jeho přímým obrazem jako je sen a sexualita, v nich můžeme vidět snahu o zaznamenání silné imaginace, po formální stránce rozdílně ztvárněné.

Až klasickou uměřenost projevu můžeme spatřit v tvorbě Františka Muziky. Jeho obrazy jsou plné lyrických emocí, často záměrně stylizovaných, působících klidným dojmem snových krajin, které pravý zmatený obsah snu popírají. Muzikovy

---

<sup>136</sup> Štýrskému se sen o vestě a roubovaném snu zdál v roce 1937, jak dokládá jeho kniha *Sny*. Srov. ŠTÝRSKÝ, J. *Sny*, s. 83.

<sup>137</sup> Tyto knihy vyšly v roce 1939 a byly tištěny v soukromém nákladu, ale pouze francouzsky, aby byl oklamán cenzurní úřad. Srov. BYDŽOVSKÁ L., SRP K., *Knihy s Toyen*, s. 58.

podmanivé záznamy imaginace odrážejí vnitřní vnímání, které je pak myslí korigováno do výtvarného celku. Atmosféra Muzikových obrazů je spíše melancholická a meditativní a od hlavního proudu surrealismu se odpojuje do vlastní polohy. Jeho krajiny mohou vyvolávat vzpomínku na magický realismus v práci Giorgia Chirica. Přesto v Muzikově tvorbě můžeme zaznamenat i období, kdy se pokouší o seskupování reálných předmětů do ireálných celků. Vytváří fantastické konfigurace obklopené nostalgií nekonečného prostoru, jako je tomu u obrazu *Velké Rekviem* z roku 1944. (Obr. 5)

Podobně na rozhraní stojí i dílo Josefa Šímy, jemuž se rovněž nedá odepřít silný imaginativní prvek, který přetváří do svých lyricky melancholických obrazů. Šíma, který žil dlouhá léta v Paříži, udržoval vztah s francouzskými surrealisty, které sledoval se značným zájmem. V jeho tvorbě se jejich odkaz však přímo neobjevil. Šímová díla se tyčí spíše někde na rozhraní poetismu surrealismu a magického realismu. Jak sám tvrdil, ve svých dílech rozvíjel spíše poetickou hru představující svébytnou paralelu k surrealistickému hnutí.<sup>138</sup>

Zcela opačným dojmem na nás působí dynamické obrazy Františka Janouška, jehož dílu se po dlouho dobu nedostávalo uznání. Po polovině 30. let dosahuje Janouškova tvorba zcela autentické podoby. Možný odkaz můžeme spatřit v krajinách Salvadora Dalího. Jeho díla jsou plná vnitřní energie přetransformované v živý pulsující organismus neidentifikovatelných objektů, struktur, tkání a hmot, které představují psychické napětí života. To je patrné i na obraze *Vadnoucí ženy* z roku 1941. (Obr. 6) Dílo jako by odráželo tragickou vizi světa viděnou na motivu ženských těl, která již s tělem nemají nic společného. Zobrazeny jsou jen rozkládající se tkáně a struktury. Motiv zrcadla v pozadí, které obrůstá šlahouny, opět odkazuje na motiv vadnutí krásy a krásna, které ideově reaguje na období války, která veškeré krásno ubíjí.

Nesmíme rovněž zapomenout na osobnost Karla Teigeho, který pro české umění představoval něco jako Breton pro francouzské. Teige však nebyl pouze teoretik, jeho tvorba v sobě obsahovala i umělecké rysy patrné na řadě koláží a typografických prací. Počáteční tvorba spojená s poetismem byla zaměřená na takzvané „Obrazové básně“. Zde se snaží zcela nahradit text vizuálním působením obrazu silně působícím na diváka. Teige se ve své tvorbě zřekl vysokého umění a jeho záměr se soustředil na

---

<sup>138</sup> Srov. BYDŽOVSKÁ L., SRP K., et. al., *Černá slunce, odvrácená strana modernity*, s. 30.

sériové tisky, koláže a reprodukce, které se mají přiblížit k divákovi a utvářet jeho umělecké vnímání. V Teigových kolážích můžeme vidět části nahých ženských těl zasazených do prostředí měst či krajiny, nebo představených jako součást stroje. Je to kolážistický přístup vytváření „fantastické reality“, jejíž důraz je kladen na tabuizovaný sexuální symbol v kontrastu s běžným prostředím. Teige své koláže označuje čísly a nesnaží se nám skrze název objasnit význam či smysl zobrazené skutečnosti. Tím ještě více posiluje napětí mezi obrazem a divákem, který se snaží dešifrovat zobrazený motiv. Nejčastějším motivem jsou ženská ňadra, která Ernst Fuchs v souvislosti s Teigem nazval Vnadiclo ďáblovu.<sup>139</sup>

V *Koláži č. 87* z roku 1939 je prs otevřeným oknem stěny rozbořeného domu, staré xylografické ilustrace jakési katastrofy. (Obr. 7) Neštěstí je zde zobrazeno v kontrastu s tělesným okem ňadra. Jakoby se obraz snažil evokovat přicházející katastrofy, která pomalu pohlcuje Evropu a jen možný záchvěv erotismu a tělesnosti se nám mohl nabídnout jako jakýsi záchranný bod.<sup>140</sup>

Je patrné, že mnozí umělci se k myšlenkám surrealistického hnutí hlásili jen okrajově. Mnozí z nich formálně pokračovali ve stejném stylu jako ve 20. letech, jen někdy částečně přijímali nová východiska surrealismu a nechávali se jimi ovlivnit. Do surrealistické skupiny, nebo spíše produkce imaginativního umění 30. let bychom mohli zařadit i dílo Aloise Wachsmanna, dalšího z bývalé devětsilské generace. Wachsmannovy obrazy mohou svou magičností připomínat raná díla René Magritta. Využívá v nich poetiky náhodných setkání věcí i lidí z jiných časových období zasazených do imaginární krajiny. U Wachsmanna je patrný i vliv psychoanalýzy, jak dokazuje cyklus s Oidipovskou tematikou, kdy nezobrazuje pouze motiv antického hrdiny a k němu se vážících atributů, ale i vztah chlapce ke své matce jak napovídá obraz *Z Oidipova cyklu* z roku 1934.<sup>141</sup> (Obr. 8)

---

<sup>139</sup> TEIGE, K. *Karel Teige. 1900-1951*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. ISBN 80-7010-027-3, s. 146.

<sup>140</sup> Srov. TEIGE, Karel *Teige*, s. 146.

<sup>141</sup> Jedním ze zakládajících členů surrealistické skupiny byl i Vincenc Makovský, který svůj výtvarný projev zaměřil na práci s hmotou. V jeho sochařských dílech můžeme vidět snahu o zaznamenání elementárních tvarů, které jako by souvisely s nevědomými představami, uchovanými ještě z myslí nezachytitelných stádií lidského vývoje. Makovských ve svých pracích z 30. let často pracuje s výrazovou čistotou neopracovaného materiálu, jako je tomu u sochy *Žena* z roku 1934. Koncem třicátých let se však Makovský ve svých dílech vrací zpět ke konvenční realistické produkci.

Kolem poloviny 30. let do skupiny přichází řada umělců nově nastupující generace, pro které se surrealismus stal jedním z prvních východisek jejich umělecké práce.

Mladí umělci zpočátku zkoumají a vyjadřují nově objevená území vnitřního světa člověka všemi prostředky, které jim poskytoval bohatý výběr surrealistických technik, jako byly koláže, frotáže, dekalky, objekty či klasické techniky malba a kresba. Až následně začínají objevovat vlastní formální přístup k zobrazení vnitřní imaginace. Na jejich dílech oproti starší generaci ovlivněné kubismem a poetismem je možné více vnímat vliv francouzského surrealismu, zvláště pak prací Salvadora Dalího. V roce 1937 se konala v divadle E. F. Buriana D 37 první výstava prezentující nově nastupující generaci. Objevily se zde práce Františka Hudečka, Františka Grosse, Ladislava Zívra, Bohdana Laciny a dalších.<sup>142</sup>

Po vypuknutí druhé světové války se však umělci dostávají do ilegality, neboť jako každý projev moderního umění byl i surrealismus považován za umění zvrhlé. Po smrti Štýrského v roce 1942 a o rok později i Janouška, zůstávají ze starší generace aktivní především Toyen a Muzika. K nástupnické generaci se postupně přidávají noví mladí autoři, kteří společně v roce 1942 vytvářejí Skupinu Ra. Ta vychází z odkazu surrealismu, ale směřuje k volnější koncepci imaginární malby. Jejich kritický postoj k surrealismu se odráží ve vědomém omezení teorie a výtvarné experimentace ve prospěch vlastních malířských realizací. Namísto přesného převedení vnitřního modelu volí uvolněné pojetí fantazijní představy. Zdůrazňování čistě výtvarných zřetelů tvůrčího procesu vedlo některé k návratu k nefigurativní malbě.<sup>143</sup>

Předními představiteli Skupiny Ra jsou malíři Josef Istler a Václav Tikal. Istlerovy práce se pohybují na úzké hranici mezi fantasií a abstrakcí, tedy na území, kde se obě oblasti prolínají nebo splývají, aniž by ztrácely kontakt s vnější realitou.<sup>144</sup> Na jednu stranu jsou zde patrné konkrétní objekty, jako jsou ženská torza. Z větší části se ale jedná o abstrahované obrazy zaznamenávající linie, plochy a struktury. Ty jako by předznamenávaly umění druhé poloviny 20. století. Na obraze *Grónsko* z roku 1943 můžeme spatřit předobraz budoucích prací Vladimíra Boudníka. (Obr. 9)

---

<sup>142</sup> Srov. LINHARTOVÁ, Imaginativní malířství, (strany neuvedeny)

<sup>143</sup> Tamtéž.

<sup>144</sup> Tamtéž.



Zcela opačný formální přístup je patrný ve snově lyrických pracích Václava Tikala. Tikal se malířství více věnuje až ve 30. letech, kdy v roce 1937 nastupuje na pražskou AVU. Zde je fascinován pracemi Dalího a Chirica, které se mu po dlouhou dobu stanou hlavní inspirací. Oproti Istlerově sklonu k abstrakci, Tikal zůstává věrný veristickému způsobu malířství (odvozeno od latinského slova *vero*- skutečný) a do reálných krajín umísťuje symboly svých melancholických představ a vidin. Až na prahu padesátých let se jeho tvorba mění a na jeho plátnech se začíná rodit nový fantasijní svět bezúčelných mechanismů, přístrojů, barevných ploch a linií. Tikalovy práce jako by najednou získávala formu apelu na odcizenou společnost technické doby. Tak jako původní surrealisté ve 20. letech reagovali na společnost vládnuoucí v duchu racionality, jako by i Tikal o necelých třicet let později dospěl do stejného bodu, kdy je nutno opět upozornit na nebezpečí, které technická společnost přináší.

Po druhé světové válce došlo alespoň ke krátkému uvolnění a obnovení aktivit imaginativního malířství. V té době se uskutečnilo několik výstav zpětně mapujících práce českých surrealistů. Již v roce 1945 se konala výstava Toyen v Topičově salonu a výstava Konfrontace 2, která sdružovala celou mladou skupinu imaginativních malířů. V roce 1946 následovala posmrtná výstava Jindřicha Štýrského a řada samostatných výstav děl Skupiny Ra. Přelomový význam však měla velká výstava Mezinárodní surrealismus, která se konala v roce 1947 v Topičově salonu, kde byl představen i výběr děl z Exposition internationale du Surrealisme z Galerie Maeght v Paříži. Již v této době začíná narůstat politické napětí, které donutilo v Praze žijící Toyen prehnout do Paříže. V roce 1948 po vítězství komunistické strany ve volbách se surrealistické umění opět přesouvá do ilegality pro svůj vulgarizující obsah a do popředí se dostává stranou propagovaný socialistický realismus. Přesto podíváme-li se na historii imaginativního umění v Čechách patrnou již od 20. let a na evropské úrovni plně etablovanou v letech 30., patří nepochybně k jednomu z hlavních proudů českého výtvarného umění moderní doby.

### **3.6. Surrealistické vnímání snu**

Představením surrealistického hnutí jako komplexního výtvarného proudu první poloviny 20. století jsme se posunuli opět o něco dále v poznání, jakou roli sen

v dílech surrealistických umělců zastával. Prozatím mu nebyla věnována přímá pozornost, ale jednalo se spíše o pochopení kontextu, v jakém se v dílech surrealistických umělců objevoval.

*Výklad snů* Sigmunda Freuda podstatně ovlivnil tento směr. Jestliže na počátku 20. století převzali iniciativu v průzkumu snu vědci, zatímco umění - s výjimkou několika nadčasových osamělců - obrátilo svou pozornost k řešení zcela jiných problémů, pak v průběhu dvacátých let dochází k systematickému výzkumu snu na rovině básnického výrazu.<sup>145</sup> Centrem tohoto výzkumu se stal surrealismus. Freud, který ustanovil psychoanalýzu jako novou vědu, ji vytvořil rovněž jako *nový jazyk*.<sup>146</sup> Surrealismus, který přenesl psychoanalýzu do sféry umění, se svým širokým zájmem o zkoumání snu stal jakousi laboratoří obraznosti, která tento jazyk používá a dále rozvíjí.<sup>147</sup>

První období surrealismu bylo neodmyslitelně spojené s výzkumem snu jako metody umělecké práce a sen se stal jedním z hlavních stavebních článků celého hnutí. Původní snaha surrealistů o záznam nevědomého materiálu za pomoci snu se v druhém období začala blíže soustředit na jeho rozbor a výklad. I původní povrchní vztah k Freudovým poznatkům se začal prohlubovat, jak dokládá i Bretonova korespondence s Freudem o *Výkladu snů*.

Zásadním dílem, ve kterém se Breton teoreticky věnuje snu, jsou *Spojité nádoby* z roku 1932. Zde se snažil dokázat, „že svět snu a svět skutečný netvoří než jediný svět“, že veškerý materiál snu pochází z dat prožitého života a není v něm místo pro žádné metafyzické nebo náboženské spekulace.<sup>148</sup> Bretonovy teoretické formulace byly v průběhu celého vývoje surrealismu potvrzovány mnohostrannými výzkumy snu, jehož se účastnili skoro všichni příslušníci hnutí a v neposlední řadě malíři. Podstatný je především přínos Salvadora Dalího, který se problematice snu blíže věnoval a významnou roli zde sehrál rovněž český malíř Jindřich Štýrský.

Do Československa se poznatky surrealismu dostaly na počátku 30. let a získaly zde na nevídané síle. Bretonovy snové prózy *Nadja* (1928) a zejména *Spojité nádoby* (1932) se staly inspirativními díly pro české vnímání snu jako motivu. Ovlivnily i

---

<sup>145</sup> ŠMEJKAL, F. *České imaginativní umění*, Praha: Galerie Rudolfinum 1996, s. 182.

<sup>146</sup> chápáno jako nový jazyk založený na nevědomých symbolech

<sup>147</sup> Srov. LANGEROVÁ, M. *Sen, Snový záznam*, s. 307-308.

<sup>148</sup> Srov. ŠMEJKAL, *České imaginativní umění*, s. 182.

práci Vítězslava Nezvala, který vytvořil prozaickou trilogii, jež měla fungovat jako kronika českého surrealismu. Nezval na stránkách knih *Neviditelná Moskva* (1935), *Ulice Git le Coeur* (1936) a *Pražský chodec* (1938) psal o cestách do snových měst evropské avantgardy. Rovněž snové záznamy, které vytvářela řada francouzských umělců, jsou v českém prostředí představeny na stránkách časopisu *Surrealismus*, který rediguje Vítězslav Nezval.<sup>149</sup> Ty se staly jedním z podnětů pro české umělce, jako byl Jindřich Štýrský, k záznamu vlastních snů.

Doposud jsme se věnovali snu především z teoretického hlediska a otázkám umělecké praxe byla připisována jen malá pozornost. Nyní před námi stojí poslední část práce, ve které můžeme využít našich vědomostí o snu a surrealistické práci se snovým obsahem. Pokusíme se nastínit, jakým způsobem se snový obraz promítl do uměleckého díla. Surrealistické malířství bylo spojené s neustálým formálním hledáním, jak nevědomý obsah vyjádřit, jak jsme mohli zjistit v kapitole věnované malířství. Způsoby, jakým se umělci snažili zachytit komplikovaný a nestálý obraz snu, se liší podle individuálního přístupu každého z nich. My se pokusíme blíže představit jeden z nich, a to na práci českého malíře Jindřicha Štýrského. Právě Štýrský díky svému ucelenému zájmu o sen a jeho výklad pro nás představuje cenný materiál k pochopení surrealistické práce věnující se této tématice.

---

<sup>149</sup> SRP, K. *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surreaslistmu, Surrealismus*, Praha: Torst, 2004.

## 4. Snová obraznost v díle Jindřicha Štýrského

První psané záznamy snů Jindřicha Štýrského spadají do roku 1925, tedy do stejné doby, kdy se v Paříži formuje surrealistická skupina pod vedením André Bretona. Ačkoliv se surrealisté ve své práci věnovali průzkumu širokých hranic snu a snová obraznost se stala častým motivem jejich prací, téměř u žádného z nich - s výjimkou Salvadora Dalího - nesehrál sen tak významnou roli jako v díle českého malíře Jindřicha Štýrského.<sup>150</sup>

Ten začal se zápisem snů ještě v artificialistickém období své tvorby a již tehdy se v zásadních rysech shodoval se surrealistickým přístupem. Štýrský se nesnažil o pouhý záznam snu jako obrazu nevědomí. Pokoušel se rovněž o jeho interpretaci, a tím aktivní působení a přesahování snu do bdělého života.<sup>151</sup> Štýrského snový materiál čerpal především z hlubokých podvědomých vzpomínek z dětství, svázaných s hlubokými psychickými otřesy i z denního, převážně intimního života.

Při realizaci snových obsahů se však nesnažil o zachycení manifestního obsahu snu, jako to činil ve svém díle Salvador Dalí.<sup>152</sup> Štýrského přístup se pohybuje spíše po symbolistní rovině, kdy se pokouší celkový obsah snu vystihnout skrze hlavní symbol latentní myšlenky. To nás dovádí i k samotné realizaci snového obsahu v díle. Ten prochází více či méně vědomou redakcí, procesem výběru, zhuštění snového děje do jedné statické scény nebo objektu a v neposlední řadě prochází i estetickými úpravami.

Sen u Štýrského nikdy není pouhou zásobárnou hotových představ, které se snaží věrně zaznamenat. Jeho přístup ke snům je spíše selektivní a analytický, kdy si z celkového snového děje vybírá pouze jeho stěžejní bod, který jako symbolický objekt, ať už živý či neživý, fantazijní nebo skutečný, prezentuje v uměleckém díle. Podobně jako Freud mluví o snovém symbolu, jako stěžejním prvku snu, snaží se i

---

<sup>150</sup> Srov. ŠMEJKAL, F. *České imaginativní umění*, s. 183.

<sup>151</sup> Tento rys je shodný s pozdější fází surrealistického hnutí. Zatímco na počátku je pro francouzské surrealisty stěžejní získání nevědomých záznamů práce skrze sen a snovou obraznost, pro druhé surrealistické období okolo r. 1930 je již hlavní důraz kladen na interpretaci podvědomého a tedy i snového obsahu.

<sup>152</sup> Dalí při svém postupu nevyužíval zjednodušení na základní snový symbol. V jeho díle se setkáváme s celistvými snovými scénami, s reálnými i fantazijními postavami umístěnými do iluzivního prostoru.

Štýrský využít jeho síly a skrze symbol vytvořit atmosféru konečného působení díla na diváka.

Přínos Jindřicha Štýrského do zkoumání snové obraznosti je pro nás stěžejní především díky jeho ucelenému souboru snových záznamů i kresebných a výtvarných zpracování, které představuje v knize *Sny* (1940). Zde je představen celý proces vzniku konečného uměleckého díla zaznamenání snu a hledání snového symbolu skrze kresebné záznamy. Samotný sen se často stává pouhým vodítkem, inspirací a nikoliv přesným předobrazem uměleckého díla.

Štýrský, který na knize pracoval na sklonku svého života, ji zanechal v nedokončeném stavu. Některé sny jsou zachované pouze v kresebné podobě bez snového záznamu nebo komentáře k volbě jednotlivých symbolů. Jejich pravý význam se však můžeme pokusit najít v samotném životě Štýrského nebo v jeho básních, které jsou často inspirované snovou tematikou. Jak uvidíme, symbolika snových obrazů, jejichž pravý význam se nám zachoval, se často vztahuje k stěžejním tématům Štýrského práce. Těmi byla nenaplněná láska, touha, smrt a melancholie. Častý je rovněž motiv vztahu k matce jako zemi a plodnosti, motiv vztahu k otci, a především hlavní motiv Štýrského prací, který jako tiché echo zaznívá skoro v každém jeho díle, vztah k předčasně zemřelé sestře Marii.

#### **4.1. Melancholie v životě Jindřicha Štýrského**

Jindřich Štýrský se narodil v roce 1899 jako syn učitele v Dolní Čeremné. Manželství rodičů bylo uzavřeno ve vyšším věku a nebylo příliš šťastné. Jindřichova matka byla vdovou a do nového svazku si přivedla dceru Marii. Ta se stala středem pozornosti jak malého Jindřicha, který si z ní vytvořil objekt svých infantilních zájmů, tak pravděpodobně i otce. Marie však v roce 1905 zemřela na vrozenou srdeční chorobu ve věku jedenadvaceti let. Štýrskému tehdy bylo pouhých šest let. Právě tehdy se u něj vytvořila citová a erotická vazba, přízračná i pro vývojově nejsilnější erotické infantilní období vývoje, která pak silně působila na celou Štýrského tvorbu. Marie se mu stala skutečným fantomem, neustálou snovou představou, do které promítal všechny své pozdější lásky i touhy. Důkaz nám podávají Štýrského záznamy snů i

jeho básnická tvorba. Nejsilněji na nás tento vztah však působí v díle *Emílie přichází ke mně ve snu*, kdy popisuje sny se záhadnou ženou-fantomem, která ho pronásleduje a ke které upíná veškeré své sexuální touhy. Jednotlivé zobrazené momenty napovídají, že Štýrský částečně do Emílie promítl i vzpomínky, které mu zůstaly na sestru. Štýrský si tak ještě dříve, než se stal členem surrealistické skupiny, vytvořil svůj vlastní mýtus ženy-přeludu, zcela analogický s Bretonovou *famme féérique* a *Stohlavou ženou* Marxe Ernsta.<sup>153</sup>

Sestřina smrt ve Štýrském vyvolala silný existencionální otřes, který ho zasáhl v tak nízkém věku. Obraz smrti, pomíjivosti lidské existence a nicoty, které ho po ztrátě blízké osoby obklopovaly, se následně odrazil v jeho pozdější tvorbě. Smrt, říká Jindřich Štýrský, „denně hlodá na tom, čemu říkáme život a život neustále pohlcuje naši touhu po nicotě.“<sup>154</sup> Smrt a úzkost se často objevovala v jeho kolážích nebo fotografiích ve formě symbolů rakví, náhrobků nebo zavražděných žen. Symptomatický je v tomto ohledu i jeho raný obraz *Loutkař* (1921), jehož ústředními motivy jsou kostlivec a čert, za nímž se skrývá krásná dívka.<sup>155</sup> Obraz tak opět odkazuje k smrti Marie.

Existencionální podtext je patrný ve Štýrského tvorbě i ve vztahu k matce. Touha po návratu do prenatalního stavu, tzn. k Matce, pro něj znamená uvědomění si stvoření i zániku. Drastickou evokaci hrůzy z bytí a nebytí představuje ve svém stěžejním díle *Trauma Zrození* z roku 1936. (Obr. 10) Jedná se o malbu zobrazující zvláštní sestavu bizarních předmětů umístěných na černém pozadí. Štýrský jako by se skrže zobrazené předměty snažil evokovat bolest i hrůzu spojenou s porodem. Název obrazu odkazuje ke knize psychoanalytika Otto Ranka, a tak můžeme tušit, že i zobrazené symboly měly úzkou souvislost s psychoanalýzou. K tomu nás může navést i řada zobrazených symbolů vytvořených ze dřeva, klasifikovaného podle psychoanalýzy jako motiv ženství a k tomu se vážící objekt plodu zobrazený ještě v placentě. Hrůzy spojené s porodem jsou pak naznačeny řadou zavinovacích plen, kdy na první jsou otisky krvavých dlaní.

---

<sup>153</sup> Zajímavé je, že Ernstova sestra, rovněž Marie, také zemřela, když bylo Ernstovi šest let a vyvolala v něm silný záchvěv nicoty, který byl, jak popisuje ve svém životopise, „od té doby stále přítomný v mé mysli, v mém chování a později v mém díle.“ Srov. ŠMEJKAL, *České imaginativní umění*, s. 191.

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 191.

<sup>155</sup> Bohužel reprodukci k obrazu *Loutkař* z roku 1921 se nepodařilo získat. Srov. ŠMEJKAL, *České imaginativní umění*, s. 191.

Štýrský postavu matky často ztotožňoval s Matkou-Zemí, ke které se váže i stejnojmenný sen z roku 1940. Jeho předobraz se mu zjevil již v roce 1929 ve *Snu o cikánce* a vznikl jako reakce na četbu Máchova *Máje*. Štýrský si k němu poznamenává: „*Četl jsem před spaním Máchův Máj. Byl jsem velmi unaven - dřímал jsem - - - zemi krásnou zemi milovanou, kolébku mou i hrob můj, matku mou. Objevila se mi tatáž vyrytá půda - jako ve snu o cikánce.*“<sup>156</sup>

Tento sen doprovázejí i dvě kresby z roku 1940, na nichž je zobrazen masiv kamene, v jehož vystouplém středu je naznačený otvor připomínající jícen sopky. V kresbě *Sen o Matce-zemi I.* zobrazený výčnělek připomíná rozevřený ženský klín. Štýrského návrat k nevědomému archetypu Země jako Matky je vlastně analogií návratu do prenatalního stavu, neboť ve většině primitivních mýtů se lidstvo zrodilo ze země podobně jako člověk z matky.<sup>157</sup>

Vztah k sestře nebyl jediným traumatem, které si Štýrský odnesl z dětství. Problematický byl rovněž jeho vztah s otcem. Štýrský už se od mládí bránil jeho despoticke povaze vzpourou a následným odchodem z domova. Nejdříve na učitelský ústav do Hradce Králové, později do Prahy na Akademii výtvarných umění. Avšak ani tato faktická izolace nemohla problematický vztah s otcem vyřešit a celá jeho váha se přesunula do podvědomí, odkud působila na sny.<sup>158</sup>

O napjaté rodinné situaci, která u Štýrského převládala, nasvědčuje i možný poměr, který udržoval otec s Marií. Nejsuggestivněji ho zmiňuje sám Štýrský v závěru *Emílie*: „*Chodil jsem k ní tajně v noci, ležíce si v objetí, nohy v sobě spleteny, vysnili jsme si dlouhou setrvačností onen stav zemdení, do něhož upadají všichni, kdož se pohybují na ostří hanby. Jedné noci jsme zaslechli tiché kroky. Sestra mi pokynula, abych se ukryl za lenošku. Vstoupil otec, opatrně zavřel za sebou dveře pokoje a beze slova si lehl k sestře. Konečně jsem tedy uzřel, jak se dělá láska.*“<sup>159</sup> Samozřejmě že nemůžeme považovat tento snový obraz za věrný skutečnosti. Přesto k němu musel vést jistý podnět, který ho vyvolal. Vzpomeneme-li si na zkušenosti Sigmunda Freuda s podobně zaměřenými sny o zakázaném pohlavním styku, zjistíme, že už Freud si všiml, že snový obraz nemusí odpovídat přímo realitě, ale ukrývá v sobě silný podnět,

---

<sup>156</sup> Srov. ŠTÝRSKÝ, J. *Sny*, s. 44.

<sup>157</sup> Srov. ŠMEJKAL, *České imaginární umění*, s. 198.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 198.

<sup>159</sup> SRP, K. *Proti proudu poezie, Ateliér*, 1993, č. 3, s. 2.

který tento obraz vyvolává. Ten je pak za pomoci snových mechanismů přetvořen do konečného snu. Můžeme tušit, že Štýrský žárlil na otce a pravděpodobně se setkal s něčím, co jeho žárlivost podnítilo.

Štýrského však pronásledovaly i sny vážící se k otci jako despotovi, jak dosvědčuje i *Sen o otci* z roku 1931. V záznamu snu je rozepsána konfliktní scéna, která jen dokazuje Štýrského strach z otce. K tomuto snu se váže i řada doprovodných kreseb a maleb. První reakcí na sen se stala karikatura otce zobrazená nejdříve kresbou (1931), později portrétní koláží (1934). (Obr. 11,12) Jeho Tvář je na řadě míst znetvořena drobnými trhlinami a na spánku se objevuje rána připomínající průlet kulky. Na straně obrazu je pak zobrazena hořící svíce. V případě, že bychom chtěli použít poznatky Freuda, mohli bychom symbol svíce považovat za znázornění mužského principu, který zdůrazňuje postavení otce jako hlavního muže v rodině. K této interpretaci by mohl přispět nově přeložený *Výklad snů* Sigmunda Freuda do češtiny, kde se mohl Štýrský inspirovat. Podobně jako v portrétu otce se svíce objevuje v dalším z děl inspirovaným snem o otci, a to *Proměně*, kde je zobrazen zárodek v otevřeném vejci, vedle kterého leží opět svíce, nyní již zhasnutá. (Obr. 13) Svíce se v samotném snu neobjevuje, a tak se nám nabízí její interpretace jako symbolu, který byl následně Štýrským do obrazu implementován.

O napjatosti vztahů mezi Štýrským a jeho otcem se zmiňuje i Vítězslav Nezval v knize *Z mého života*. „*Po matčině smrti měl Štýrského otec hospodyni. Měl s ní poměr, žárlil však na svého syna tak, že jednou vzal na něho pušku a chtěl ho z žárlivosti zastřelit. (...) Štýrský za ním nerad jezdil domů. Mráz mi běhal po zádech, když jsem si měl představit tak rozvrácené poměry, nad nimiž vládlo neštěstí a smrt.*“<sup>160</sup>

Nezval rovněž zmiňuje dobu, kdy Štýrský zjistil, že otec umírá. „*Když přijel Štýrský do Čermné u Kyšperka, otec byl mrtev a Štýrský zdědil všechn jeho majetek. Zprvu chtěl všechno prodat, avšak odprodal jen polnosti a dům si zatím ponechal.*“<sup>161</sup> Štýrský se chtěl majetku, na nějž ho vázaly smutné vzpomínky, zbavit a za nově nabyté peníze se rozhodl odstěhovat do Paříže spolu s Toyen. Zde žili v letech 1925 až 1928.

---

<sup>160</sup> NEZVAL, V. *Z mého života*, 3. vyd., Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 131.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 132.



Těžké životní situace a traumata z dětství ve Štýrském zanechávaly hluboký ohlas melancholie, která je patrná v jeho díle. Na všudypřítomné vědomí smrti dával Štýrskému zapomenout především alkohol. O tom píše i Nezval: „*V střízlivém stavu měl něco neskonale pokorného a něžného, co mají svatí na kostelních obrazech, sotva se však napil, v jeho pomněnkových očích začalo hřmít, lítaly v nich blesky a Štýrský až do úplného vyčerpání vydával všanc své zdraví, podlomené těžkou dědičnou srdeční chorobou.*“<sup>162</sup> Nevázaný styl života a jeho nezadržitelné tempo nakonec dovedlo Štýrského k předčasné smrti v roce 1942.

## 4.2. Emilie, fantom přicházející ve snu

Bez poznání knihy *Emilie přichází ke mně ve snu* lze jen stěží porozumět dílu Jindřicha Štýrského. Již úvodní jméno svazku se stává výzvou: Kdo je Emilie a jaký k ní měl Štýrský vztah?<sup>163</sup> Emilie představovala pro Štýrského snový přízrak, fantoma, do kterého projektoval veškeré své sexuální touhy.

Ze Štýrského snových záznamů (*Sen o Emilii a Druhý sen o Emilii*) je patrné, že do snů promítá své zážitky z dětství, které se často váží i k nevlastní sestře Marii. Obě osoby však nejsou zcela totožné. Štýrský do Emilie dozajista promítl vzpomínky na Marii, která tvořila její předobraz. Ten do sebe následně pojmul mnohem více zkušeností, než mu mohla vzpomínka na sestru poskytnout. Rovněž v některých snech nelze Marii s Emilií přímo ztotožnit, neboť podněty pro tyto sny pocházely z jiných životních událostí. Přesto jsou tyto dvě osoby spolu často srovnávány a silný psychický otřes ze smrti sestry a neukojenou sexuální touhu Štýrský do svého díla promítl právě skrze Emilii. „*A v té vteřině uzřel jsem celý váš život: byla jste podobna tučné, rychle pučící rostlině. Dvě lodyhy rostoucí ze země se hladce spojily a v tom místě jste počala vadnout, ale tělo již vyrůstalo s pupkem, prsy a hlavou, na níž vyrazily dva růžové a rozkošné vrídky. V tom okamžiku však již spodek vašeho těla se scvrkal a hroutil. A já, svižeje se před vámi a dotýkaje se lemu vašeho pláště,*

---

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 131.

<sup>163</sup> ŠTÝRSKÝ, J. *Emilie, přichází ke mně ve snu*, reprint původního vydání, Praha: Torst, 2001, s. 39.

*chrochtal jsem láskou, jakou jsem nikdy nepoznal. Nevím, či to byl stín. Nazval jsem ho Emilií. (...) Tato žena je mojí rakví a chodí, ukrývající mne ve své podobě.*<sup>164</sup>

Časté erotické scény jsou zobrazené v souvislosti s funerálními předměty, například u koláže představující kolektivní soulož nad otevřenou rakví nebo konfrontace polonahé ženy a skeletu v připomínce klasického tématu *Vanitas*. Ty potvrzují, že Štýrský viděl úzké spojení mezi motivem smrti a erotikou.<sup>165</sup> (Obr. 14,15)

Většina symbolů, které se v kolážích objevují, se váže k zdánlivě podružným a vedlejším motivům snu. Je to především několik variant „všudypřítomných očí“, motiv „rtů“ nebo „části rostlin“. Ty jsou doprovázeny milostnou scénou tvořící ústřední motiv koláže.

U koláže *Všudypřítomné oči* jako by chtěl Štýrský naznačit, že to, co se odehrává před jejich zraky, je něco zakázaného. (Obr. 16) Tato koláž se pravděpodobně váže k části snu o Emílii, kde je popisován pohlavní styk Štýrského sestry s otcem, který tajně pozoroval. „*Vstoupil otec a zavřel za sebou dveře pokoje a beze slova si lehl k sestře. Konečně jsem uzřel, jak se dělá láska*“<sup>166</sup> Zde také můžeme opět spatřit prolínání mezi osobami Marie a Emilie. Štýrský pokračuje: „*Kráska Emilie není stvořena k tomu, aby uvadla, ale k tomu, aby shnila.*“<sup>167</sup>

Dalším z motivů, který naznačuje toto prolínání, je kytice konvalinek. „*Zamiloval jsem si vůni jejího klínu, směs prádelny a myšího doupěte, jehelníček zapomenutý v záhoně konvalinek.*“<sup>168</sup> Štýrský se údajně díval na konvalinky, když mu oznamovali smrt jeho sestry a pro něj se staly celoživotním fetišem. Objevoval se nejenom v jeho snech, ale zvolil si ho i za svůj erbovní znak spolu se symbolem netopýra, který umisťoval v záhlaví svých dopisů.

Kniha *Emilie ke mně přichází ve snu* vyšla v roce 1933 jako závěrečný svazek *Edice 69* redigované Jindřichem Štýrským. Společně s *Erotickou revue* představovala hlavní platformu zabývající se texty a výtvarnými díly o erotice a sexu začátkem třicátých let.<sup>169</sup> Na běžných pultech knihkupectví se neobjevila kvůli přísné cenzuře

---

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>165</sup> Srov. ŠMEJKAL, *České imaginativní umění*, s. 192.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>168</sup> Srov. ŠMEJKAL, *České imaginativní umění*, s. 193.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 192.

předválečného Československa, která knihy s takto otevřeně prezentovanou sexuální tematikou zakazovala.

Text je založený na nesoustavných vzpomínkách Štýrského, které dokumentují různé situace prožité s Emilií. Začíná záznamem dvou snů o Emilii, jedním z roku 1926 a druhým z roku 1930, jejichž společným obsahem je různý stupeň realizace nenaplněné touhy. Sny jsou pak doprovázeny deseti kolážemi sestavenými s využitím výstřížků z dobového tisku s využitím pornografických fotografií.

### 4.3. Sny

*„Zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů.“*

Tímto podtitulem ke knize *Sny* nás Štýrský seznamuje s náplní knihy, která představuje ucelený proces, respektive nejruznější varianty procesu vzniku uměleckého díla na základě snové obraznosti. Štýrský krátce před smrtí v roce 1939 uspořádal většinu svých snů a jimi inspirované výtvarné realizace do podivuhodného svazku, který však zůstal nedokončen. Poslední část, takzvaný *Klíč snů* zůstal nepopsaným listem a nám tak chybí vysvětlení k několika jeho stěžejním snům. Přesto význam jednotlivých motivů můžeme alespoň částečně odvodit ze Štýrského života.

Štýrský byl mezi surrealistickými malíři jediný, kdo podrobil sen tak důkladnému systematickému zkoumání a rovněž o tom podal podrobné svědectví. Kniha obsahuje snové záznamy, ke kterým se váže řada skic a následných maleb. Můžeme zde názorně vidět proces vzniku uměleckého díla, při kterém Štýrský využívá snového obsahu, z kterého vybírá stěžejní snový motiv. Ten následným hledáním a transformacemi převádí do konečného uměleckého díla.

Jak napovídá úvodní kresba, portrét sestry Marie, doplněná předmluvou vážící se k stejné osobě, je ústřední tematika této knihy věnovaná Štýrského vzpomínkám z dětství. Toto zaměření není zcela náhodné, uvážíme-li, že právě snu je nejnázve přístupná zapomenutá látka dětského života a že interpretací snu je možné nejlépe

překonat infantilní amnézii a vynést tak na světlo nejhrouběji zasuté vrstvy nevědomí. To bylo i jedno z hlavních poslání surrealismu. Připomeneme-li si, že Freud definoval umění také jako schopnost znovu nalézt ztracené dětství a zároveň jako návrat k principu slasti, který výrazně dominuje v dětství nad principem reality, objasní se nám i Štýrského volba motivů se zaměřením na sestru-přelud.<sup>170</sup>

Se vzpomínkami na dětství souvisí další silný motiv Štýrského prací a to sexuální touha, rozvinutá ve snech *O Emilii* či ve snech *O hadu*. Velmi často se objevuje i motiv smrti, jako je tomu ve *Snu o dívce zmrzlé v ledu*.

Nyní se pokusíme na vybraném snovém záznamu blíže představit proces, jakým Štýrský dospěl od snu ke konečnému uměleckému dílu.

#### 4.3.1. Sen o Hadu

Jedním z názorných příkladů snu, který se Štýrskému v různých obměnách neustále vracel jako naléhavý snový obraz útočící na vědomí, byl *Sen o hadu*. První jeho zápis můžeme zaznamenat v roce 1925, kdy se jedná o *Sen o hadu a hrušce*, který se v různých obměnách Štýrskému zdá až do roku 1930.

*„V polospánku i ve snech mě často pronásledoval had rozpáraný řezem, vykuchaný a bez vnitřností. Někdy to byl had, jenž neměl konce - jako článek řetězu - někdy had, jenž neměl hlavu. Často jsem se probudil s hrůzou, protože jsem ho měl stočeného kolem krku. Škrtil mě, ale byl to dotyk, který mi nebyl odporný, při kterém mi bylo dobře. Objevoval se v rozmanitých scénériích a současně s ním se někdy objevovala hruška. Říkal jsem jí podivuhodná hruška. Jsem přesvědčen, že ty dva zjevy spolu souvisely.“<sup>171</sup>*

Snový záznam je doprovázen i řadou kreseb, které variují motiv hrušky i hada. *Podivuhodná hruška* na kresbě z roku 1928 připomíná ovoce pouze svým tvarem. Její povrch jakoby pokrývalo několik látek, které jsou uprostřed rozevřené do otvoru, který jako magnet vtahuje pozorovatele dovnitř. (Obr. 17) Hruška stojí na jedné nožce

---

<sup>170</sup> Srov. ŠMEJKAL, *České imaginativní umění*, s. 190.

<sup>171</sup> Srov. ŠTÝRSKÝ, *Sny*, s. 10.

a je umístěna do kulis naznačeného pokoje. Ke snu se rovněž váží kresby s názvy *Had bez konce* (1931) a *Rozpáraný had* (1931). (Obr. 18,19) Had je na obou kresbách rozpáran a pod světlou kůží je naznačené tmavé svalstvo.

Podíváme-li se na tyto dva symboly z pohledu psychoanalýzy, můžeme v hadovi spatřit typický symbol mužství, který popisuje již Sigmund Freud. Naproti tomu symbol hrušky je považován za typicky ženský. Obzvláště pak v znázorněné hrušce, která má uprostřed svého těla otvor. Štýrský se pokusil oba dva motivy spojit do jednoho obrazu, jak dokládá i kresba z roku 1933 *Podivuhodná hruška s hadem*, kde se had vlní přes stojan, na kterém je hruška umístěna. (Obr. 20) Štýrský tento motiv však více nerozvíjí. Spíše se vrací k motivu rozpáraného hada. Podélný řez na jeho těle můžeme vnímat jako symboliku ženského pohlaví, které Štýrský spojil přímo s mužským. Tento motiv nadále rozvíjel v obraze *Hermafrodit* z roku 1934, který vytvořil jako olejomalbu. (Obr. 21) Na obraze je v prvním plánu umístěn had, který je rozříznutý velkým podélným řezem. V pozadí se objevuje opět motiv hrušky s otvorem, který je v souvislosti s hermafroditem poněkud překvapující.

Poslední sny o hadech se objevují v roce 1940. Opět se vrací k hermafroditní nebo spíše androgynní tématice, kterou jsme mohli zaznamenat ve snech z roku 1934. Na kresebných záznamech můžeme vidět symbol hadů přímo spojený s ženskými ňadry, nebo jak přímo vyrůstá z trupu ženy. Tito hadi nejsou jako dříve pouhými vlnícími se těly bez hlavy. Na kresbách z roku 1940 jsou detailně zpodobněni s důrazem na vzor kůže i precizní vykreslení hlavy. Hadi jsou zobrazeni vždy v útočné poloze s široce rozevřenými ústy. (Obr. 22)

Toto androgynní téma pravděpodobně úzce souvisí se samotnou strukturou Štýrského osobnosti, v níž se objevovala řada ženských prvků, vyvažovaných ovšem za určitých okolností typicky mužskými vlastnostmi.<sup>172</sup> Tak Štýrského vnímalo i jeho blízké okolí, jak dokládají vzpomínky Vítězslava Nezvala sepsané v knize *Z mého života*.

*„Byly v něm stále dvě bytosti: jedna modrooká, zdánlivě pokorná a jaksi venkovsky ženská, té vděčil za svou příjemnou inspiraci. (...) Alkohol mu však vrátil jeho*

---

<sup>172</sup> Tamtéž, s. 116.

*ztlumené sebevědomí a dával mu jeviště, na kterém neznal ohledů k nikomu, a k ničemu.* <sup>173</sup>

Jistý androgynní prvek můžeme vidět i v důvěrném přátelském soužití Štýrského s Toyen. V jejich úzkém vztahu jako by byly role muže a ženy vyměněny. Štýrský svým uhlazeným a jemným vystupováním v sobě ztělesňoval prvek ženský, zatímco přímá Toyen, která o sobě zpravidla mluvila v mužském rodě, ztělesňovala prvek mužský.

*Sen o Hadu* tak pro nás představuje nejenom možnost nahlédnout na způsob transformace snového materiálu do uměleckého díla, ve své podstatě nám nabízí i exkurz k pochopení niterných stránek osobnosti Jindřicha Štýrského. Rozbor jeho snů jako by byl exkurzem do samotného nitra, které odhaluje svá tajemství.

Jindřich Štýrský na sklonku svého života v jednom ze svých posledních textů *Kam se zachránit?* napsaném na začátku války si i příznačně odpovídá: „*Do krajin mé dětské Arkádie. Mé dětství je má vlast. Mé sny jsou má vlast.*” <sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>174</sup> ŠMEJKAL, *České imaginativní malířství*, s. 196.

## 5. Závěr

Na začátku práce bylo položeno několik zásadních otázek. Čím je surrealistické pojetí snu tak jiné oproti starší umělecké produkci imaginativního umění? Do jaké míry surrealisté vycházeli z poznatků psychoanalýzy? A co chtěli snovou obrazností manifestovat? Na tyto otázky jsme se snažili postupně odpovídat v průběhu práce.

Imaginativní umění bezpochyby již v minulosti využívalo snu jako produktu obrazotvornosti a manifestace síly lidského ducha. Manýrismus, romantismus i symbolismus budiž důkazem. Mohli bychom říci, že surrealisté se na počátku 20. let objevili s podobnou snahou, přesto v mnohém rozdílnou. Již neutíkali do světa snů transformovaného skrze líbivý obraz snové divoké krajiny, jako to činili romantici. Surrealisté prahli po revoluci. Revoluci za pomoci imaginace člověka, které dopomohou k vytvoření nové nadreality obsažené v realitě samé, která bude v duchu avantgardy působit na život člověka. Důležitou roli v jejich poznání sehrála psychoanalýza Sigmunda Freuda. Freud se ve svých studiích věnoval otázce snu jako obrazu lidského nevědomí a rovněž tématice sexuální. Zcela zjednodušeně můžeme říci, že došel k závěru, že člověk může být šťastný, zbaví-li se svých nevědomých komplexů a osvobodí-li své sexuální pudy od dobových konvencí. Tyto poznatky se staly velmi atraktivními pro surrealistické umělce, kteří v nich spatřili jedno z východisek na začátku svého fungování. Snu využívali jako metody pro získávání podvědomých myšlenek, které se snažili přenést do uměleckého díla. Tak se sen za pomoci snových záznamů stal jednou z hlavních uměleckých metod surrealismu. Nesloužil však pouze jako metoda, ale i hlavní motiv díla. Ten byl zobrazován dvojitým způsobem. Buď v nezměněném chaotickém záznamu snového obrazu, jak je patrné v práci Salvadora Dalího, nebo analytickou metodou zjednodušen na pouhý snový symbol, jak jsme mohli vidět v práci Jindřicha Štýrského.

Postupem času surrealisté opouštěli záznamy snů jako bezduché zápisy, které se staly i příčinou kritiky Sigmunda Freuda. Poté, co i André Breton hlásil v druhém manifestu S.O.S surrealistickému umění, se i jejich vztah ke snu a podvědomí prohloubil. Již se nejednalo o pouhý záznam, ale rovněž o jeho interpretaci v duchu poznatků Freuda. Nyní vidíme i důležitý rozdíl oproti předchozí linii imaginativního umění. Surrealistický komplexní pohled na sen a snovou obraznost nespočíval pouze

v manifestaci síly lidského ducha, ale snažil se i o jeho částečné porozumění za pomoci psychoanalytických poznatků. Stal se nejenom motivem, nýbrž i metodou umělecké práce.

Nebylo by však objektivní vyzdvihovat surrealistické umění do výšin bez možného druhého pohledu. Již v době svého vzniku se musel nový směr potýkat s řadou kritik. Jedna z hlavních označovala surrealismus za zpátečnický, přerušující plynulý vývoj moderní malby, hledající novou formu výrazu doby skrze obraz. Pro surrealisty vskutku nebyla forma stěžejní. Z velké části se navraceli k realistickému malířství nebo rozvíjeli oblíbené techniky dadaistů, jako byly koláže či objekty. Důležitější roli spatřovali v ideji díla. Další kritika se vztahovala k jejich sexuální tematice, která mnohdy hraničila až s pornografií. O odpoutání se od konvencí a představení lidské sexuality jako něčeho zcela přirozeného se pokoušelo umění již mnohem dříve, ještě před příchodem Sigmunda Freuda, na kterého se surrealisté odvolávali. Jejich práce někdy hraničily až se záměrnou exhibicí.

Přesto surrealismu nelze upřít významnou úlohu, kterou sehrál ve vývoji moderního umění. Nejenže jako hlavní umělecký směr fungoval v plné síle více jak dvacet let, ale stal se i jedním ze základů, na kterých mohlo stavět umění druhé poloviny dvacátého století.

Dodnes je surrealistické umění přitažlivé, jak napovídá řada výstav, které se odehrály v nedávné době. Můžeme zmínit například výstavu Jiřího Švankmajera jako představitele současného surrealismu nebo řadu retrospektivních výstav vězících se k pracím Františka Muziky, Toyen či Jindřicha Štýrského.<sup>175</sup> Surrealismu je i nadále věnována velká badatelská pozornost, a rovněž tematice snu a snové obraznosti. K jedné z posledních prací patří např. kniha *Dreams 1900-2000* editovaná Lynn Gamwellovou, která nabízí současný vědecký pohled na výzkum snu a jeho vztahu k umění.<sup>176</sup>

Na závěr se jen nabízí otázka, zda i dnes, necelé století po začátku surrealistického hnutí, je idea surrealismu stále aktuální. Ze současné výtvarné produkce můžeme

---

<sup>175</sup> Výstava Jana Švankmajera *Možnosti dialogu* skončila v únoru 2013 a byla představena v domě U Kamenného zvonu. Výstava Františka Muziky proběhla v roce 2012 a velká retrospektiva Jindřicha Štýrského v roce 2007.

<sup>176</sup> Srov. GAMWELL, L. (ed.) *Dreams 1900-2000: Science, Art, and the unconscious Mind*, Cornell University Press, 2000.



odvodit, že její ohlas v umění je stále silný, má však i původní smysl? Obsahuje současná surrealistická produkce v sobě stále tu sílu, kterou měla v rámci avantgardního hnutí plná touhy působit na lidský život? Musíme konstatovat, že mnohá témata působí dnes již jako vyčpělá. Ztratila původní sílu reagovat na dobovou společenskou situaci a z velké části se uchýlila k neustálé variaci týchž motivů.

Současné umění se stále snaží o vyrovnání se s dobovou situací skrze hledání ideální malířské formy reagující na zobrazený obsah. Přestože surrealistická metoda již dnes není tak aktuální, v době svého vzniku zazářila s nevídanou silou a zanechala odkaz v mnoha zemích napříč kontinenty.

## 6. Seznam použitých zdrojů

ANSWERS, *Gale Dictionary and Psychoanalysis: Surrealism and Psychoanalysis*, [online], [cit. 12.2.2013] Dostupné na WWW:

<http://www.answers.com/topic/surrealism-and-psychoanalysis>.

ARTSLEXIKON, [online], (cit. 1.4. 2013), Dostupné na:

<http://artslexikon.cz/index.php/Dekalk>.

ATKINSON, R. (et. al.) *Psychologie*. Praha: Horizont, 1988. ISBN 80-7178-640-3.

BRETON, A. *Rozhovory [1913-1952]*, Praha: Concordia, 2003, ISBN 80-85997-07-X.

BYDŽOVSKÁ L., SRP K., LAHODA V., *Černá slunce, odvrácená strana modernity*, Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012, ISBN: 978-80-87405-15-4.

BYDŽOVSKÁ L., SRP K., *Knihy s Toyen*, Praha: AKROPOLIS, 2003, ISBN: 80-7304-030-1.

CARDINAL, R. *Surrealism and the Paradigm of the Creative Subjects*, in: *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1992. [cit. 2012-10-11] Dostupné na WWW: <<http://www.analogon.cz/wp-content/uploads/Cardinal-česky-def1.doc>>

ČERNOUŠEK, M. *Sen a snění*, Praha: Horizont, 1988, ISBN (neuvedeno).

DEMPSYOVÁ, A. *Umělecké styly, školy a hnutí*, Praha: Slovart. 2002, ISBN 80-7209-402-5.

EFFENBERGER, V. *Výtvarné projevy surrealismu*, Praha: Odeon, 1969, ISBN (neuvedeno).

FREUD, ERNST, L. (ed.): *Letters of Sigmund Freud 1873-1939*, London: Hogarth Press, 1970.

FREUD, S. *Spisy z pozůstalosti 1892-1938, Sebrané spisy Sigmunda Freuda*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1996, ISBN 80-901601-7-4.

FREUD, S. *Výklad snů*. 4. upravené vydání, Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2003. ISBN 80-86559-16-5.

FUCHS, S. H. *Zur stand der Heutigen Biologie, 1936* in: HAVLÍČEK, Z. *Skutečnost snu*, Praha: Torst 2003, ISBN 80-7215-207-6.

GAMWELL, L. (eds.) *Dreams 1900-2000: Science, Art, and the unconscious Mind*, Cornell University Press, 2000, ISBN: 0-8014-3730-x.

HAVLÍČEK, Z. *Skutečnost snu*, Praha: TORST, 2003. ISBN 80-7215-207-6.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L. *Umění s Freudem nebo navzdory*, A2 [online]. 2006, č. 23 [cit. 12.2.2013] Dostupné na WWW:<  
<http://www.advojka.cz/archiv/2006/23/umeni-v-souladu-s-freudem-nebo-navzdory>>.

CHALUPECKÝ, J. *O dada, surrealismu a českém umění*, Příbram: Středočeské tiskárny, 1980. ISBN (neuvedeno)

CHALUPECKÝ, J. František Janoušek, Praha: Odeon, 1991. ISBN: 80-207-0328-4.

CHATELETA A., GROS LIERA B. P. at al., *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění*, Praha: Otovo nakladatelství - Cesty 2004, ISBN: 80-7181-936-0.

KROUPA J. *Metody dějin umění- Metodologie dějin umění II.*, Brno: Masarykova univerzita 2010, ISBN: 978-80-210-5315-1.

LAKOFF, G. *Metaphor and Psychoanalysis: How Methaphor Structures Dreams: The Theory of Conceptual Mataphor Applied to Dream Analysis.* *Jurnal for the Psychological Study of the Arts* [online]. Gainesville, Florida: Institute for the Psychological Study of the Arts, 2001 [cit. 2010-12-18]. Dostupné z:  
[http://www.psyartjournal.com/article/show/lakoff-metaphor\\_and\\_psychoanalysis\\_how\\_methaphor](http://www.psyartjournal.com/article/show/lakoff-metaphor_and_psychoanalysis_how_methaphor).

LANGEROVÁ, M. *Sen, Snový záznam.* In *Heslář české avantgardy : estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958.* Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta : Togga, 2011, ISBN: 978-80-7308-332-8(Univerzita Karlova), 978-80-87258-56-9 (Togga),

LINHARTOVÁ, V. *Imaginativní Malířství 1930-1950.* vyd. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, 1964. ISBN (neuvedeno).

MANNONI, O. *Freud.* Olomouc : Votobia, 1997. ISBN 80-7198-0366-6.

NADEAU, M. *Dějiny surrealismu*, Praha: VOTOBIA 1994, ISBN: 80-85619-63-6.

NEZVAL, V. *Z mého života*, 3. vyd., Praha: Československý spisovatel, 1965. ISBN (neuveden).

PECHAR, J. *Prostor imaginace*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, ISBN (neuvedeno).

*Psychoanalytic Electronic Publishing*, [online], [cit. 1.2.2013], Dostupné na WWW:<<http://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.051.0000a>>.

ŘEPA, K. *Tvůrčí proces z pohledu psychologie*. Ústí nad Labem, 2012. Dizertační práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce J. David.

SEGAL, H. *Dream, Phantasy and Art*. New York: Routledge. 1900. ISBN-13: 978-0415017985.

SCHWARTZ, J. *Dějiny psychoanalýzy*. Praha: TRITON, 2003. ISBN 80-7254-393-8.

SRP, K. *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha: Argo, 1996. ISBN: 80-7010-047

SRP, K. *Proti proudu poezie, Ateliér*, 1993, č. 3

SRP, K. *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surreaslistu, Surrealismus*, Praha: Torst, 2004, ISBN: 80-7215-219-X.

ŠMEJKAL, F. *České imaginativní umění*, Praha: Galerie Rudolfinum 1996, ISBN: 80-902194-1-1

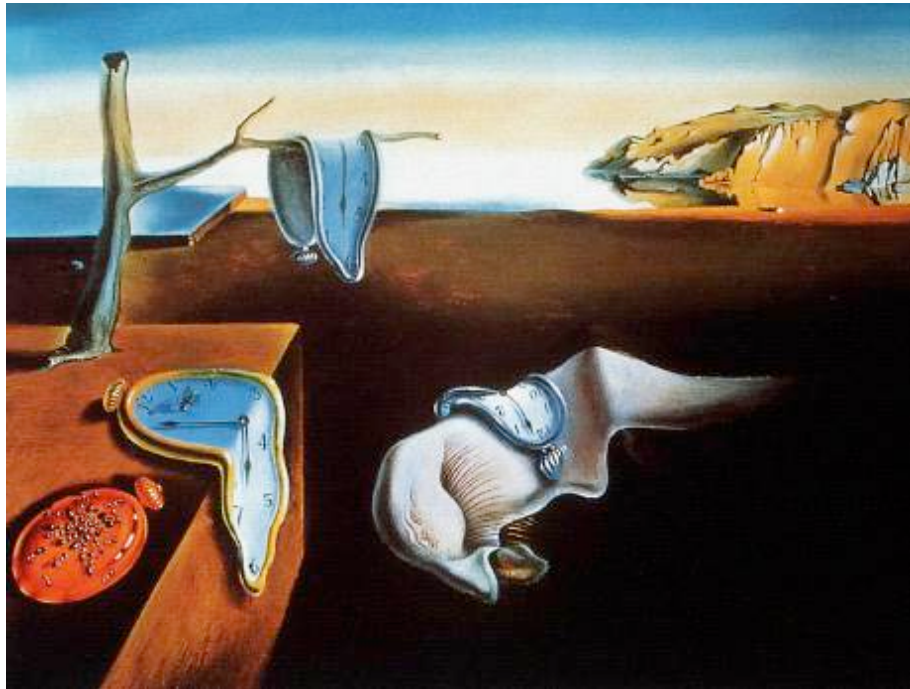
ŠMEJKAL, F. *František Muzika 1900-1974, obrazy, kresby, scénické návrhy, knižní grafika*, Národní galerie v Praze, 1981 ISBN (neuvedeno)

ŠTÝRSKÝ, J. *Emílie, přichází ke mně ve snu*, reprint původního vydání, Praha: Torst, 2001, ISBN: 80-7215-146-0.

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

TEIGE, K. *Karel Teige. 1900-1951*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. ISBN 80-7010-027-3.

## 7. Obrazová příloha



1/ *The Persistence of Memory* (1931) Repro: AGUILERA, C. *Salvador Dalí*, Praha:Odeon, 1991.



2/ *Je ne vois pas la cachée dans la forêt* (1929) Repro: <http://www.musee-magritte-museum.be/Typo3/index.php?id=66>. - 12. 4. 2013.



3/ Jindřich Štyrský *Melancholie* (1937) Repro:

[http://www.artservis.info/archiv/%E8erven/pages/vystavy\\_cerven\\_styrsky.html](http://www.artservis.info/archiv/%E8erven/pages/vystavy_cerven_styrsky.html).



4/ Toyen *Objekt-Fantom* (1937) Repro: BYDŽOVSKÁ L., SRP K., LAHODA V., *Černá slunce, odvrácená strana modernity*, Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012.

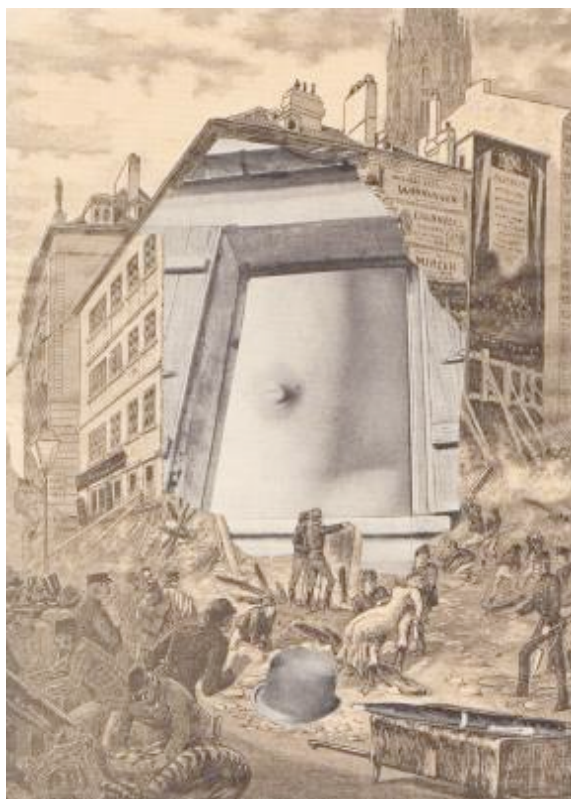




5/ František Muzika *Velké Rekviem* (1944) Repro: ŠMEJKAL, F. *František Muzika 1900-1974, obrazy, kresby, scénické návrhy, knižní grafika*, Národní galerie v Praze, 1981



6/ František Janoušek *Vadnoucí ženy* (1941) Repro: CHALUPECKÝ, J. *František Janoušek*, Praha: Odeon, 1991.



7/ Karel Teige *Koláž č. 87* (1939) Repro: TEIGE, K. *Karel Teige. 1900-1951*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994.



8/ Alois Wachsman *Z Oidopova cyklu* (1934) Repro: BYDŽOVSKÁ et. al., *Černá slunce, odvrácená strana modernity*.





9/ Josef Istler *Grónsko* (1943) Repro: <http://www.sypka.cz/gronsko-1943/a12/D6891/>.



10/ Jindřich Štýrský *Trauma Zrození* (1940) Repro: ŠTÝRSKÝ, *Sny*, Praha: Odeon, 1970.



11/ Jindřich Štýrský *Druhý záznam snu* (1931) Repro: ŠTÝRSKÝ, *Sny*.



12/ Jindřich Štýrský *Můj otec* (1934) Repro: ŠTÝRSKÝ, *Sny*.



13/ Jindřich Štýrský *Proměna* (1937) Repro: ŠTÝRSKÝ, *Sny*.



14/ Jindřich Štýrský, koláž ke knize *Emilie, přichází ke mně ve snu* Repro: ŠTÝRSKÝ, J. *Emilie, přichází ke mně ve snu*, reprint původního vydání, Praha: Torst, 2001.

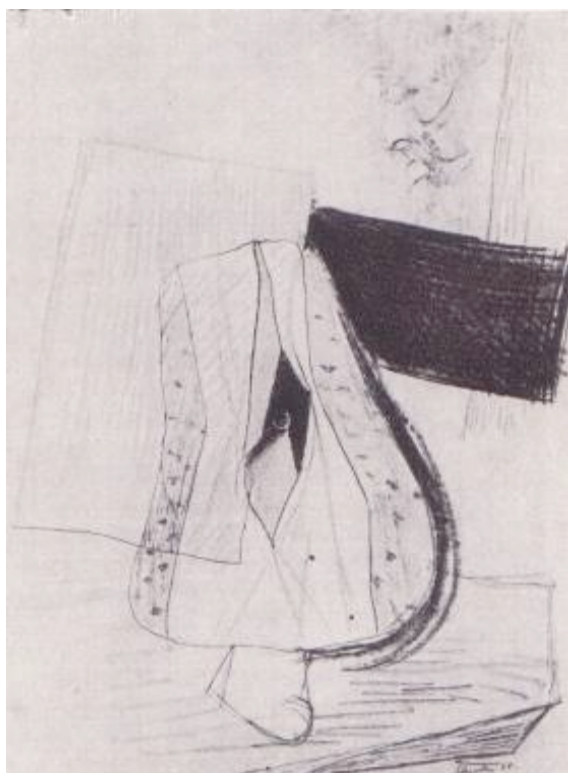




15/ Jindřich Štýrský, koláže ke knize *Emílie, přichází ke mně ve snu* Repro: ŠTÝRSKÝ, J. *Emílie, přichází ke mně ve snu.*



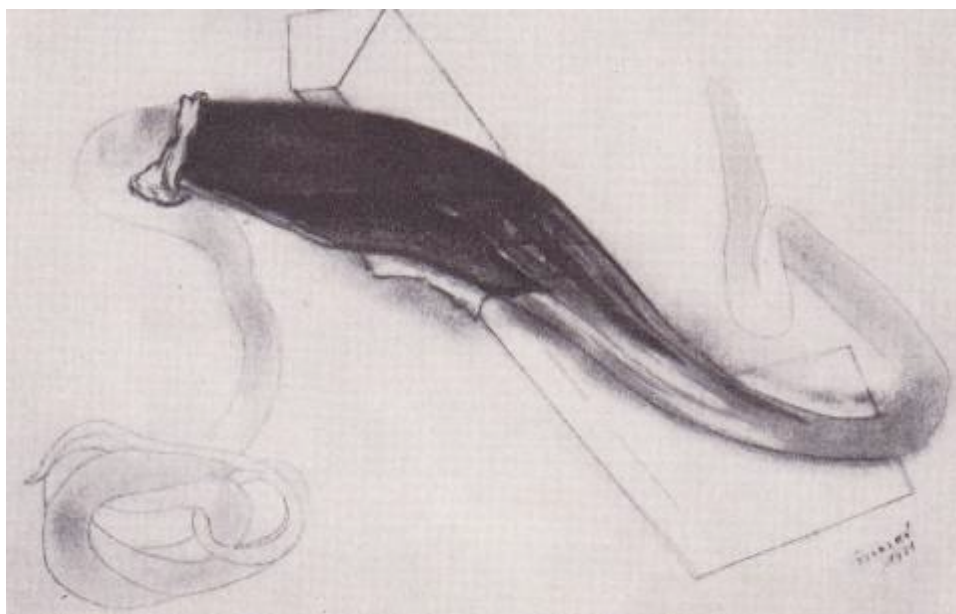
16/ Jindřich Štýrský, *Všudypřítomné oko* Repro: ŠTÝRSKÝ, J. *Emílie, přichází ke mně ve snu.*



17/ Jindřich Štýrský *Podivuhodná hruška* (1928) Repro: ŠTÝRSKÝ, *Sny*.



18/ Jindřich Štýrský *Had bez konce* (1931) Repro: ŠTÝRSKÝ, *Sny*.



19/ Jindřich Štýrský *Rozpáraná had* (1931) Repro: ŠTÝRSKÝ, *Sny*.



20/ Jindřich Štýrský *Podivuhodná hruška s hadem* (1933) Repro: ŠTÝRSKÝ, *Sny*.



21/ Jindřich Štýrský Hermafrodit (1934) Repro: BYDŽOVSKÁ et. al., *Černá slunce, odvrácená strana modernity.*



22/ Jindřich Štýrský Sen o hadech I. (1940) Repro: ŠTÝRSKÝ, *Sny.*

