

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Surrealismus a komerce

Vedoucí práce: Mgr. Jan Staněk, Ph.D.

Autor práce: Tereza Šachlová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou 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.

České Budějovice 16. května 2013

Tereza Šachlová

Děkuji Mgr. Janu Staňkovi, Ph.D. za odborné vedení mé práce, a všem, kteří mě při jejím psaní podpořili.

Anotace

Práce se bude věnovat otázkám spojeným se vztahem umění a komerce v pohledu klíčových představitelů surrealismu. Východiskem budou názory na komercializaci umění obsažené v programových textech surrealismu, zejména v manifestech André Bretona. V potaz budou brány rovněž posuny vůči dadaismu a také marxistické souvislosti surrealistické kritiky "jarmarku umění". Práce se zaměří také na způsob, jakým zřetele k tržnímu potenciálu jednotlivých druhů umění či literárních žánrů ovlivňují jejich hodnocení ze strany surrealistů (příkladem zde může být Bretonův nejednoznačný vztah k malířství, případně k románu). Pozornost bude věnována též vztahu surrealismu a populární kultury, respektive pronikání surrealismu do populární kultury. V této souvislosti bude práce sledovat zejména proměny díla Salvadora Dalího a pokusí se objasnit pojem "surrealistického kýče".

Annotation

This work is devoted to illustrating the issues associated with the relation between art and commercialism from the perspective of major surrealist leaders. A starting point will be the views of the commercialization of art within official texts of surrealism, particularly in the manifestos of André Breton. The shifts from dadaism will be taken into consideration as well as the Marxist context of the surrealist criticism regarding "the art fair". This work will also focus on how the regards to market potential of particular kinds of art or literary genres affect their appreciation by surrealists (with Breton's ambiguous relation to painting or novel serving as an example). Attention will be paid to the relation of surrealism and popular culture, or rather to the pervasion of surrealism into popular culture. Finally, in this context the work will follow the transformations found in the work of Salvador Dalí and will also try to explain the concept of "surrealistic kitsch".

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Surrealismus a komerce	8
2.1 Hnutí se stylem	8
2.2 André Breton a komerce	11
3. Jarmark umění.....	18
4. Surrealismus a populární kultura	23
4.1 Surrealismus a film	26
4.2 Kýč.....	32
4.3 Salvador Dalí	37
5. Závěr	39
6. Seznam literatury a zdrojů	41

1. Úvod

V této práci jsem si vytkla za úkol zmapovat možné souvislosti surrealismu a komerce. Označení surrealistických produktů za umění bylo vždy problematické, neboť samotní představitelé surrealismu už od počátku vylučovali ze své tvorby jakékoli jednotící estetické či logické principy a podle vlastních tvrzení se řídili pouze podvědomými a automatickými impulzy. Zvolila jsem si toto téma jako možnost prozkoumat, jak umělecký trh reagoval na takováto umělecká díla a zda a u jakých společenských vrstev měla možnost uspět. Proto bych chtěla nejprve krátce pojednat o problematice pojmu stylu v rámci surrealismu, protože se surrealistický styl jeví jako jedna z podmínek jeho komerčního využití. Poté se zaměřím na oficiální přístup surrealismu ke komerci, přičemž budu čerpat převážně z programových textů, a následně tyto názory porovnáám se skutečnými materiálními podmínkami zakladatele hnutí Andrého Bretona a celkovou atmosférou společnosti a doby, ve které surrealismus vznikl a působil.

Práce by se tak také měla dotknout tematiky uměleckého trhu a podoby kultury 20. století, aby pomohla pochopit, jak na tom bylo surrealistické umění s šancemi na přijetí a ocenění, a kde se jim jich mohlo dostat.

V další části se pokusím přiblížit, jaký měl surrealismus vztah k populární a lidové kultuře, a proč jimi neopovrhoval. Upozorním na užitečné rysy, které v nich nacházel v souladu se svým revolučním zaměřením, a poté se obrátím především k filmu, abych na jeho konkrétních příkladech ukázala, čím byl pro surrealisty tak fascinující a zda přebíral některé prvky jejich doktríny.

Ráda bych také prozkoumala možnost spojitosti surrealismu s kýčem z perspektivy Waltera Benjamina a srovnala ji s některými teoretickými pracemi pojednávajícími o kýči a jeho vztahu k avantgardě.

Poslední kapitola se bude věnovat Salvadorovi Dalí jakožto surrealistovi, který využil veškerého komerčního potenciálu svého umění, čímž se od hnutí zásadně distancoval, ale zároveň mu tím vtiskl svůj jedinečný styl a popularitu.

2. Surrealismus a komerce

Surrealismus byl hnutím mnoha protikladů. Doporučoval člověku neřízeně snít, vyvléct se z reality, a přitom chtěl činy měnit politickou situaci své doby. Nejlepší díla, podle něj vzešlá z podvědomí a potlačující autorství, měla mít tentýž revoluční účinek. V *Manifestech* dává André Breton jasně na srozumitelnou, že surrealistické umění neslouží komerčním účelům nebo jako živná půda pro přípravu dráhy slavného spisovatele. Přijali však všichni členové hnutí tento předpoklad za svůj? Je možné, že se některým z nich povedlo skloubit surrealistickou činnost s komerčním úspěchem. Jak je to tedy se surrealismem a komercí?

2.1 Hnutí se stylem

Aby mohl být surrealismus komerční, měl by být ze všeho nejdříve identifikovatelný. Jak se ale vyrovnat se skutečností, že *hnutí* se v takovém případě stává *stylem*? Podobné otázky si pokládá i Jean Clair: „*Říkáme-li totiž, že avantgardy nejsou ‚styly‘, ale ‚hnutí‘, v první řadě to prozrazuje jejich rychlé opotřebování. (...) Ale jak se to má s hnutím, které se prohlašuje za nositele nadějí světa a zmizí, sotva se vynořilo? Co si počít s estetickým a současně politickým ‚hnutím‘, když se vyčerpá a stává se pouhým ‚režimem‘, který se stěží drží nad vodou? (...) Především, co je to za uměleckou doktrínu, která se nikdy nestane stylem, tedy nepřesáhne omezený prostor malířského plátna nebo předmětu a neprosadí svá pravidla i v hudbě, v uměleckém řemesle, oděvní tvorbě nebo ve stavitelství?*“¹ Na rozdíl od Claira si nemyslím, že by se surrealismus nikdy nestal stylem a že by po opotřebování idejí zabředl do pouhého „režimu“. Chci tím však upozornit na problém, který nastává, pokud hodláme surrealismus jakožto umělecké vyjádření omezit definicí. Samotnou podstatou svého zaměření by měl být prakticky stylově nevymezený, protože jaké jednotlivé rysy bychom chtěli hledat u podvědomých obrazů přenesených na papír či plátno? Jakou společnou stylovou charakteristiku mohou mít díla osvobozená od logického, morálního a estetického diktátu myšlení? Jak píše Breton, samotní umělci jsou pouze *záznamními*

¹ CLAIR, Jean: *O surrealismu*. Barrister & Principal, Brno 2010, s. 69-70

aparáty² nevyzpytatelného hlasu podvědomí, a jen ti skutečně svědomití na něm nic nemění, nepřikrášlují ani neškrtají. Proto se mi zdá nepřesné nazývat surrealismus *estetickým* hnutím, jak činí Clair, ať už má toto označení nahradit zde nejistý pojem stylu nebo ne. Diskutabilní je ovšem také mluvit o surrealistickém umění vůbec: „*Existuje vůbec surrealistické ‚umění‘? (...) Dáme-li stranou Setkání přátel (u Andrého Bretona) – (...) -, můžeme mluvit o specificky surrealistické ‚skupině‘? O podobné škole, která existovala u kubismu nebo fauvismu, s návody, metodami, zásadami, která však měla i vlastní barevnost a materiály a na první pohled rozpoznáme její práci s barvami a liniemi? S ohledem na různorodost tak řečených ‚surrealistických‘ děl se o tom dá pochybovat.*“³

Tak řečená surrealistická výtvarná díla jsou bezpochyby různorodá, ať už pozorujeme Magrittovy či Dalího obrazy, jež při zobrazování osobních vizí a představ obsahují z hlediska techniky prvky akademismu⁴ (který byl Dalímu mimo jiné vytýkán Bretonem, o čemž budu hovořit později), výtvarnou redukci forem a barev u Joana Miró nebo gestické umění⁵ Andrého Massona.⁶ Pokud nám jde o nalezení formálních jednotlicích prvků, je zřejmé, že se jimi surrealismus neomezuje. Je třeba se podívat (a ani nás to nebude stát tolik úsilí), co díla reprezentují. Pak by společným rysem mohla být rozvinutá imaginace, snovost, hra asociací a symbolů, fantastičnost, popření přísné reality a mimetického zobrazení, což samozřejmě nejsou ryze původní výtvarné prvky surrealismu (podobné znaky můžeme nalézt například již u Hieronyma Bosche), ale surrealismus jako první na jejich zachycování při systematickém naslouchání toku podvědomí vypracoval doktrínu. „*(...)jelikož surrealismus se od samého počátku prezentoval jako kodifikace určitého stavu ducha, který se sporadicky projevoval ve všech dobách a ve všech zemích, nelze mu přisuzovat konec, stejně jako mu nelze přisuzovat začátek. Už Goya byl surrealista, stejně jako Dante, jako Uccello nebo jako Lautréamont či Gaudí. Ještě po staletích bude v umění surrealistické vše, co bude novými cestami usilovat o větší emancipaci ducha.*“⁷ Na rozdíl od dadaismu, který chtěl být podobně jako futurismus absolutní negací všech dosavadních hodnot a uměleckých forem, se surrealismus přiznává ke své historické linii.

² BRETON, André: Manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 41

³ CLAIR, Jean: *O surrealismu*. Barrister & Principal, Brno 2010, s. 13-14

⁴ CLAIR, Jean: *O surrealismu*. Barrister & Principal, Brno 2010, s. 16

⁵ Výtvarný automatismus „volné ruky“.

⁶ CLAIR, Jean: *O surrealismu*. Barrister & Principal, Brno 2010, s. 16

⁷ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 253

Meze formální či časové, které chtěly být zvnějšku surrealismu přiřknuty, zdá se, nehrají roli. Nicméně i přesto se surrealismus po čase stal celkem spolehlivou obchodní značkou, což o nějaké identifikovatelnosti a stylové charakteristice svědčí. Možná, že z jistého hlediska jeho členy obehaly vlastní meze vnitřní, protože co platí pro obrazy, nemusí platit pro poezii. Když se začteme do automatických textů a básní, nutně nás musí napadnout, že jsou si po formální i obsahové stránce velice podobné. Nemůžeme s jistotou říci, jestli zde prosadily vliv nějaké vzory kolektivního podvědomí nebo jen společné zájmy spisovatelů a není to ani cílem této práce, chtěla jsem poukázat na fakt, že i přes svou snahu osvobodit slova od utilitárního opotřebování, je surrealisté do určité míry znovu spoutali stereotypem, který si od automatismu pravděpodobně neslibovali. Breton však jako by tuto podobnost textů hanil pouze v případě, že nebyla výsledkem skutečného a důkladného ponoření se do hlasu podvědomí. V prvním *Manifestu surrealismu* píše, že nevěří na brzký vznik nějaké surrealistické šablony a že rysy, které jsou automatickým textům společné, „*nejsou na překážku jistému vývoji surrealistické prózy v čase.*“⁸ Tato šablonovitost tu přesto byla a využili ji (možná nejen) méně poctiví napodobovatelé hnutí, což už Breton v *Druhém manifestu surrealismu* přiznává: „*Nepopiratelná šablonovitost, jež se v těchto textech objevuje, velmi škodí konverzi, již jsme s jejich pomocí chtěli dosáhnout. Zavinila to strašlivá nedbalost většiny jejich autorů, kteří se vesměs spokojili s tím, že nechali pero bloudit po papíru, a vůbec, ale vůbec nesledovali, co se děje v nich samých – toto rozdvojení lze však snadněji pochopit a je také zajímavější než uvážené psaní -, nebo jenom zcela náhodně shromažďovali snové prvky, které spíše zdůrazňují jejich pitoresknost, místo aby umožnily užitečné podchycení jejich souhry.*“⁹ Abychom se tedy vyhnuli jednotvárnosti, stačí pečlivě naslouchat „hlasu“ a nevynechat jedinou jeho pobídku či obraz?

Breton se k této problematice krátce vrací i v *Prolegomenech ke třetímu manifestu*: „*Je ovšem nepochybné, že po dvaceti letech jsem nucen, jako v době svého mládí, vystoupit proti veškerému konformismu a zároveň se obrátit i proti zcela nepochybnému konformismu surrealistickému. Především: příliš mnoho obrazů se dnes po světě chlubí něčím, co ty bezpočetné následovnický Chirica, Picassa, Ernsta,*

⁸ BRETON, André: Manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 57

⁹ BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 112-113

*Massona, Miróa, Tanguyho – zítra k nim přibude Matta – nestálo sebumenší úsilí; ty, kteří netuší, že v umění se nemůžeme pustit na velkou výpravu bez ohrožení života, že cestu, již je třeba se ubírat, nelemuje zábradlí a že každý umělec se musí vydat za Zlatým rounem docela sám.*¹⁰ Takže je třeba k důkladnému zaznamenávání přidat ještě vlastní způsob vyjádření, který by měl být zcela originální a neměl by kráčet ve vyšlapaných cestách umělců? Třebaže se naše vlastní autentická cesta může na konci střetnout s tím, kam došli oni? Jak moc se liší podvědomí a způsoby jeho zachycování u jednoho člověka od druhého? Ačkoli zkušenost ukázala, že se v automatických textech objevuje jen málo neologismů, že nepřinášejí narušení syntaxe, ani rozpad slovníku,¹¹ a nejspíš by toho po určitém zkoumání ukázala mnohem víc i v oblasti výtvarného umění, a ačkoli jsou tyto otázky bezpochyby zajímavé, nemění nic na faktu, že se v určitém období ze surrealismu stal napodobitelný styl, který mohl vést ke komerci.

2.2 André Breton a komerce

Jak se stavěl k možnosti komerčního využití surrealismu zakladatel hnutí André Breton? Není překvapující, že se revoluční skupina od počátku vymezovala proti stávajícím a zažitým formám umění, které buržoazní společnost hltala. Jako první na ráně byl samozřejmě realismus. Realistická literatura v čele s romány dostala svou oficiální výpověď hned na prvních stranách *Manifestu*. Představovala pro surrealismus línou zaostalost a přímé servírování mimetických obrazů čtenáři, který nikterak nemusel namáhat svou obrazotvornost. Detailní informace na stříbrném podnose, které jsou pohodlím i pro autora, protože pouze popisuje vnější, v lepším případě vnitřní, skutečnosti, plochý akademismus, postavy, které přes podrobnou charakteristiku nenabízejí jedinou šanci k ozvláštňení a zapojení představivosti, to všechno byly důvody k vyhoštění realismu ze surrealistického programu. Surrealisté vycházeli převážně ze symbolismu, není proto divu, že jim suché líčení reality nepřipadalo nijak atraktivní. Známým prohlášením své zaměření definovali jasně: „(...) *zázračno je vždycky krásné, krásné je jakékoli zázračno, ba jedině zázračno je krásné. V literární*

¹⁰ BRETON, André: Prolegomena ke třetímu manifestu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 158

¹¹ BRETON, André: O surrealismu v jeho živých dílech, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 168

oblasti pouze zázračno je s to oplodnit díla patřící k nějakému nižšímu žánru, jako je román a obecně všechno, v čem hraje nějakou roli příběh.“¹²

Samostatným terčem, který pro surrealisty představoval prototyp oficiálního, buržoazního literáta zosobňujícího obecně přijímané hodnoty a konvence, se stal Anatole France, kterého surrealisté vystavili ostré kritice. Nelíbil se jim ani jeho skeptický styl,¹³ kterým navazoval na racionalistické dědictví osvícenství.

V malířství tomu nebylo jinak. Realistická malba byla považována za něco již historicky překonaného, co je stále naživu snad jen díky jakési nostalgii. Nápodoba fyzických jevů nemohla konkurovat uměleckému přesvědčení, které by se nejvíce dalo přiblížit k umění imaginativnímu, jež se soustředí na fantazijní představy a osobní vjemy. Surrealisté měli daleko k tomu snažit se zapadnout do dobového vkusu a líbivosti, proto také nijak zvlášť nevyzdvihovali nefigurativní malířství, které bylo tehdy především v Americe otázkou módy¹⁴ a jehož původní autenticita se vytrácela.

Pro toto hnutí je mimo jiné také typický požadavek vzdání se úctyhodného počínu autorství. Kdokoli by se chtěl začít příliš ohánět svým jménem a využívat nabyté slávy, měl být ze skupiny vyloučen. Breton chtěl surrealismus zachovat v určité izolaci od masového zájmu a falešných poct, jichž mohl dosáhnout ten, komu příliš záleželo na věhlasu jména a na prodeji a přijímání jeho děl tehdejšími publikem. Takové chování mělo podle Bretona vést k egocentrismu umělce, k určité nadřazenosti, která končila stagnací, protože brzy vyčerpala vlastní nápady.¹⁵ Toto ustrnutí prý však nehrozí, pokud budeme pamatovat na Lautréamontův výrok, který byl jakousi mantrou surrealismu, totiž že „*poezii musí dělat všichni, nikoliv jen jeden*“.¹⁶ Pokud zvažujeme zamezení vstupu široké veřejnosti, je vidět, že úplně všichni asi ne. Breton říká: „*Víc než čemukoliv jinému je třeba vyhnout se uznání veřejnosti. Pokud chceme zabránit zmatku, musíme rozhodně zabránit veřejnosti ve vstupu. Jen bych dodal, že ji musíme, zoufalou, držet za dveřmi celým systémem pohrdání a provokací.*“¹⁷ Tím chtěl pravděpodobně předejít stejné situaci, jaká nastala u dadaismu, jehož revoluční

¹² BRETON, André: Manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 25-26

¹³ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 90

¹⁴ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 260

¹⁵ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 206

¹⁶ tamtéž

¹⁷ BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 132

potenciál vyprchal, jakmile ho společnost začala na základě stejných, dokola se opakujících manifestací přijímat jako svou kuriózní součást. Třebaže redukcí autorství a ujištěním, že hlas nekonečné inspirace má v podvědomí každý, dal surrealismus pomocí automatismu schopnost umělecké tvořivosti do rukou nejširšího lidu, vlastní surrealistický počin chtěli ponechat relativně skrytý. Otázkou je, zda se tím skutečně řídili nebo to bylo jen šlechetné přání. Každopádně bylo v tomto hnutí nepřipustné mít umění jako řemeslo a ne životní nutnost projevu, dělat jakékoli ústupky dobovému vkusu a konvencím, a čerpat tak výhody pokrytecké slávy. Ostatně chlubit se talentem bylo v rámci automatických výtvorů logicky nesmyslné, pokud při nich autor, jak už jsem poukázala výše, byl tím, kdo pouze zaznamenává a vědomě se svou kreativitou nijak nepodílí na výsledku.

Ani vtíráním se do přízně tehdejších proslulých umělců nehodlal surrealismus zvýšit svou prestiž. Naopak vyzdvihl jména téměř zapomenutých, neznámých nebo „prokletých“ spisovatelů a vnesl do obecného povědomí nebo nového kontextu autory, jakými byl například právě Lautréamont, Alfred Jarry, Arthur Rimbaud nebo markýz de Sade. Většina z nich byla v době vzestupu surrealismu již pár desítek let, někteří i celé století, po smrti.

Už jen samotným, občas až agresivním, zaměřením proti buržoazní společnosti a jejím hodnotám, proti nespravedlivému třídnímu rozvrstvení, se surrealisté vymezují vůči hrabivosti. Odmítáním jakéhokoli přímého či dodatečného estetického zřetele se distancují od jednoduchého zalíbení, které mohla společnost v jejich dílech nalézt. Nešlo jim o pocty nebo zvěčnění, chtěli po vzoru Rimbauda odkrývat vnitřní svět a praktikovat poezii,¹⁸ žít v „surreálnu“. Pokud některý akademický autor tvořil na objednávku měšťáka, který o umění věděl jen to, jaké je zrovna obecně přijímáno nebo vynášeno do nebes, pak není divu, že se od surrealistů, kteří svou tvorbou chtěli měnit podobu společnosti, uznání nedočkal.

Surrealistům o peníze nešlo. Taková je teorie. Jak to ale vypadalo v praxi? O materiální a finanční situaci své a některých svých přátel se Breton vyjádřil v *Rozhovorech*. Je jasné, že především ve svých začátcích mohli surrealisté o štědrém zpeněžení děl či proslulosti pouze snít. Dokud v letech 1920 - 1922 spolupracovali

¹⁸ BRETON, André: Manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 30

s hnutím dada, byli souhrnně považováni za buřiče, kteří chtějí hlavně naštvat a jen možná probudit společnost. Podobnými kousky, jako když pozvali široké publikum na vystoupení Charlieho Chaplina, který však nikdy dorazit neměl, a které se nakonec dočkalo jen jejich další manifestace,¹⁹ si proti sobě úmyslně štváli mnoho lidí. Poté, co skupinu Tristana Tzary opustili, protože začínali pociťovat nespokojenost a prázdnotu provokace pro provokaci, zaseknutí na mrtvém bodě, který chce dokola vyjadřovat negativní postoj, ale neudělá nic pro zlepšení, tak ani tehdy to s finančními a společenskými poměry neměli snadné. V čistě surrealistickém složení skupiny se samozřejmě náhle odbojné povahy nezřekli, stále se bouřili proti konformismu a nevyhovujícímu stavu společnosti, třebaže k vyvolané krizi vědomí přidali i východiska z neuspokojivé situace a způsoby jejich dosažení. Proto je i historie surrealismu poznamenána většími či menšími skandály, které jim na oblíbenosti nepřidaly. Vrcholem podobných událostí byla hostina konaná nakladatelstvím a literární revue *Mercure de France* v roce 1925 na počest symbolistického básníka Saint-Pol-Roux, která se střetla s vydáním surrealistického *Otevřeného dopisu panu Paulu Claudelovi*, který tam surrealisté nezapomněli přinést. Saint-Pol-Roux byl jedním z několika dosud žijících básníků, kterých si surrealisté vážili.²⁰ Kritika francouzského velvyslance a spisovatele Claudela však rozdmýchala emoce a vzájemná nevráživost několika hostů přerostla ve rvačku a následné zavolání policie. Tato nepodařená hostina znamenala rozlukou surrealismu se všemi oficiálními prvky, které snad ještě respektoval.²¹

Ačkoli většina surrealistů pocházela z buržoazních nebo maloburžoazních rodin, v době, kterou plně věnovali surrealistické činnosti, cestou blahobytu nekráčeli. Pochopitelně jim o shromažďování majetku nešlo, ale pokud chtěli jíst každý den a k tomu na vlastní náklady vydávat různé letáky, spisy a časopisy, muselo jim na penězích alespoň z tohoto hlediska záležet, což v ožehavé situaci těch, kteří neustále popuzují společnost, nebylo snadné. Nezávislost publikací znamenala kolektivní a hluboké sáhnutí do vlastní kapsy.²² Na dotaz André Parinauda, jak na tom byl s příjmy v oné době, Breton v *Rozhovorech* odpovídá: „*Je pochopitelné, že v důsledku surrealistického odmítání jakkoliv se přizpůsobit tomu, co se dělo kolem nás, se před námi zavřely všechny dveře, které by se byly otevřely pro jednoho nebo druhého z nás,*

¹⁹ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 64

²⁰ NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Votobia, Olomouc 1994, s. 70

²¹ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 104-106

²² BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 91

*než se náš odpor stal tak absolutní a tak veřejný.*²³ Breton pracoval jako knihovník a jako jakýsi arbiter sbírky umění u Jacquese Douceta. Aragon pro něj každý týden psal dva dopisy na literární témata, za což dostával pět až osm set franků měsíčně. Bretonovi jeho práce vynášela tisíc franků. Jelikož Doucet nebyl žádný osvícený milovník moderního umění a avantgardy, pamflet, který surrealisté napsali proti Anatolu Franceovi (1924), jim vysloužil vyhazov.²⁴ Podobně na tom s prostředky byl i zbytek surrealistické skupiny formované kolem prvního *Manifestu surrealismu*.

Po těchto incidentech následoval příklon k politice. Odsuzování společenské situace a touha po její změně dovedly surrealisty až k rozhodnutí vstoupit roku 1927 do komunistické strany a ztotožnit se s marxistickou filozofií. Ani jedno nebylo tak úplně jednoduché. Posun k marxismu znamenal převrácení jednoho z jejich základních východisek - přiměl surrealisty uznat primát hmoty nad duchem.²⁵ Zdá se, že zde někteří členové poprvé přistoupili na vnější podmínku, se kterou možná zcela nesouhlasili, diktovanou myšlením, jež nebylo původně jejich. Protože se ale jevila jako nezbytná, vedoucí k vyššímu dobru, byla přijata. Aby se člověk mohl začít skutečně zabývat svým údělem, bylo třeba nejprve vyřešit úděl společenský. Nejprve vyřešit otázku hospodářskou a třídní, a až pak se zabývat duchem. Nicméně toto odhodlání a zápal, který surrealisty provázel, komunistická strana tak úplně nesdílela. Dá se říct, že vůči nim byla přinejmenším silně podezíravá. Hnutí, které v posledních letech nadělalo tolik rozruchu, mohlo nepříjemně narušit i komunistický program. Ačkoli cílem obou skupin byla revoluce, komunisté jako by se stále obávali, že má surrealismus v plánu revoluci odlišnou od té jejich. Breton často podstupoval různé výsledky ohledně své činnosti a měl vysvětlovat obsahy článků publikovaných v časopisu *La Révolution surréaliste*, který řídil.²⁶

Roku 1930 také vychází *Druhý manifest surrealismu*, ve kterém se Breton stále ještě s nadějí v komunisty vypořádává se členy hnutí, kteří pro politickou dráhu příliš nezahořeli, a mimo jiné jim v několika případech ostře vytýká bažení po slávě. „*Bezvýhradná věrnost závazkům surrealismu předpokládá nezištnost, pohrdání rizikem,*

²³ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 91

²⁴ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 90-93

²⁵ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 115

²⁶ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 117

odmítání kompromisů, a toho je dlouhodobě schopen jen málokdo.“²⁷ Tak začíná část věnovaná pranýřování Antonina Artauda, který po rozchodu se surrealismem založil vlastní divadlo. Breton se k tomu vyjadřuje: „*Nijak zvlášť by mi nevadilo, že herec uvede pro zisk a slávu s velkou pompou hru vágního Strindberga, které ani on nepřikládá žádnou důležitost, kdyby se ten herec čas od času nevydával za člověka přemýšlivého, rozhněvaného a ušlechtilého (...). (...), uvedl‘ Strindbergův Sen, protože se doslechl, že to švédské vyslanectví zaplatí...*“²⁸ Druhý manifest, nebo alespoň jeho podstatná část, bývá často chápán jako vyřizování účtů s bývalými členy, kteří byli vyloučeni, a ani poté se nevyhnuli jedovatým šípům surrealistů. Ačkoli někteří autoři mluví o „procesech“ a až „sektářském lynčování“ odpadlíků,²⁹ je nutno říci, že v mnoha případech jim k tomu tito bývalí členové dali pádnou záminku, ať už v podobě falešných pomluv nebo jako v případě Artauda toho, že je chtěl nechat zatknout. Nicméně pokud se v surrealistických řadách objevil a byl odhalen kariérista, neměl tam co dělat. „*Ti ostatní pak, po vzoru pana Navilla, v jehož případě trpělivě vyčkáme, až ho pohltí jeho neutuchající dychtění po slávě*“ - následuje výčet časopisů, kterých byl Naville vydavatelem nebo v jejich řízení figuroval – „*tedy ti ostatní by vzali zavděk, kdyby jim nějaká věc, ale opravdu jakákoli, vynesla alespoň drobné protekční pozdravení (...). Jak je vidět, chce-li někdo vnutit svůj názor v kruzích, které by v tomto ohledu měly být přísnější, není ani tak důležité, jestli je jeho názor přijatelný, jako to, že je člověk synem bankéře.*“³⁰

Protože se nedůvěra vůči hnutí v komunistické straně stále nesnižovala, byl rozkol dvou skupin, které se nikdy skutečně nespojily, nevyhnutelný. Nezval k tomu píše: „*Je-li zoufalá materiální situace surrealistů, kteří trvají na čistotě svého úsilí i za cenu naprostého vyhladovění, ještě komplikována vážným nepochopením ze strany revolučního hnutí, není divu, že jsou, trvajíce na svých správných zásadách, které se profesionální revolucionáři, až na čestné výjimky, nesnaží vůbec pochopiti, bez své viny sektou, jak se to posměšně říká.*“³¹ Třebaže se po opuštění strany surrealisté pořád snažili s komunisty spolupracovat a doufali, že jednoho dne nedorozumění ustoupí

²⁷ BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 84

²⁸ BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 85

²⁹ K tomu viz např. CLAIR, Jean: *O surrealismu*. Barrister & Principal, Brno 2010, s. 8

³⁰ BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 102 a 104

³¹ NEZVAL, Vítězslav: *Ulice Gît-le-Coeur*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 42

porozumění (v marxismus a jeho možnost osvobození stále pevně věřili),³² další incident tomuto vysněnému smíření definitivně zabránil. Když totiž Breton potkal a zřekl jistého Erenburga kvůli tomu, že o surrealistech ve své knize napsal údajně lživé informace týkající se jejich nechuti pracovat a projídání věn a dědictví, zřekl tak člena sovětské delegace, ruského spisovatele a publicistu Ilju G. Erenburga, který měl za několik dní vystoupit na pařížském Kongresu spisovatelů na obranu kultury. Problém byl v tom, že na tomto kongresu bylo slíbeno slovo také Bretonovi, který však podle vlastních slov netušil, že se na něm měl objevit i Erenburg, což ale pro jeho chování nebyla žádná omluva, a možnost promluvit na kongresu nedostal. Rovněž tato událost znamenala konec jakékoli šance pro surrealismus dostat slovo v kulturních organizacích zaštitěných komunistickou stranou.³³ Nezvalovo líčení této události, které byl přítomen, ale vyznívá tak, že si byl Breton skutečnosti, že políčkuje člena kongresu, vědom.³⁴ Těžko říct, či paměť nebo záměry by se dali s určitostí zpochybnit, faktem nicméně je, že si Nezval v tomto prvním vydání *Ulice Gît-le-Coeur* Bretona poněkud idealizuje a bezmezně ho obdivuje a v tomto duchu si mohl některé okolnosti domyslet

Ani v této době, tedy kolem let 1936-37, Breton bohatstvím neoplýval. Vzhledem k tomu, že ho za podvratný živel považovala už i politická strana, které chtěl plně pomoci k uskutečnění jejích plánů, byly pracovní nabídky mizivé. A jako na nežádoucí se samozřejmě pohlíželo na celé hnutí, na každého člena, který se k surrealismu hlásil absolutně, proto ani ostatní nejvěrnější surrealisté nežili v lehkých podmínkách. Bretonovi se v té době navíc narodila dcera, a tak doopravdy musel začít shánět a nejlépe pravidelně vydělávat peníze. Minimální publikační prostor a nedůvěra oficiálních míst této nutnosti nijak nepřály. Nakonec se pro Bretona našlo místo v malé galerii *Gradiva*, kterou několik měsíců provozoval.³⁵ Pokud se ještě vrátíme k Erenburgově falešnému nařčení z lenosti, dá se alespoň pochopit, proč se mu surrealisté zdáli jako zahálčiví pseudointelektuálové, kteří hodně mluví, ale nic nedělají. Jednou z tradičních hodnot, na které útočili, byla, kromě rodiny, vlastenectví, náboženství nebo racionalismu, také práce.³⁶ Ať už to znamenalo cokoli, možná nesouhlas s tím, že chudí pracující proletáři jsou vykořisťováni nečinnými boháči, nebo že duševní práce nemá stejný význam jako práce fyzická, nebo zkrátka popření

³² BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 123

³³ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 158-159

³⁴ NEZVAL, Vítězslav: *Ulice Gît-le-Coeur*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 14

³⁵ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 164

³⁶ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 87

materialismu ve smyslu hromadění hmotného bohatství, které nevede ke spokojenosti a ke štěstí, určitá nechuť k práci jakožto měšťácké instituci v rimbaudovském duchu tu byla.

Surrealisty tedy zpeněžitelnost děl nezajímala, a pokud se v jejich řadách objevil autor, který příliš lpěl na finančním ocenění či prestiži, dlouho mezi nimi nezůstal. Komerce pro ně představovala rys západního myšlení, které chtěli potlačit. V době nadvlády měšťáka a jeho zálib to byl další aspekt revolučního smýšlení, jenž měl s touto formou společnosti skoncovat.

3. Jarmark umění

Pojďme se blíže podívat na situaci umění a uměleckého trhu 20. století ve Francii.

Teige o této situaci píše ve své knize *Jarmark umění* z pohledu člověka, který podporoval avantgardu a který byl sám členem Surrealistické skupiny v ČSR; jeho pohled tudíž nemusí být zcela nezaujatý, ale může přinést zajímavé postřehy a vhled do této záležitosti z perspektivy levicově a revolučně smýšlejících intelektuálů.

O klasickém buržoazním umění Teige tvrdí, že se již vyčerpalo. Přineslo sice nové formy, ale na těchto formách ustrnulo. I když jsou díla dadaismu, kubismu či surrealismu povětšinou výtvoři lidí, kteří pocházejí z buržoazní třídy, není to už autentické buržoazní umění. Je to krok vpřed, který se často proti buržoazii obrací. Kdysi čerstvá buržoazní kultura se v 19. a 20. století smrškla na oficiální „neumění“, akademismus a kýč.³⁷ A pokud jde o skutečné, progresivní a dosavadní pravidla rušící umění, je vykázano na okraj společnosti: „*Dělba práce v podmínkách kapitalismu rozevívá propast mezi duchovní a materiální produkcí a vykazuje umělecké tvorbě velmi zvláštní místo, které pro některé umělecké skupiny a proudy stane se místem „in extremis“ a činí z umění oblast velice vzdálenou výrobnímu procesu a veřejnému, společenskému životu.*“³⁸ Díky tomu se může raná surrealistická tvorba zdát do určité míry netknutá probíhajícím třídním sporem, neboť byla svou netradiční formou a také

³⁷ TEIGE, Karel: Jarmark umění, in: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 10

³⁸ TEIGE, Karel: Jarmark umění, in: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 11-12

tím, že byla jednoduše duchovní produkcí, odsunuta stranou od ekonomického procesu. Pak, jak víme, se surrealisté zorientovali levicově, čímž možná chtěli vykompenzovat nedostatek společenského zájmu o jejich umění.

Buržoazie přinesla umění jednu velikou výhodu, a to volnost. Osvobodila ho od povinnosti být vytvářeno jen pro určité lidi a podle určitých zásad. Darovala mu svobodu vyjádření, ale zároveň mu tím darovala svobodu hladovět, protože mu vymezila místo na okraji ekonomiky.³⁹ Také Theodor W. Adorno píše o tomto liberalismu trhu, jehož svoboda v oblasti umění i jinde spočívala pro ty, kteří nepochopili jeho komerční pravidla nebo je nehodlali následovat, v hladovění.⁴⁰ Ti, kdo měli uměleckou činnost jako životní nezbytnost, a svobodu tvorby skutečně, jako surrealisté, využili, často strádali. Jejich díla neomezující se pravidly dobového vkusu a konvencí jim totiž na buržoazním trhu bažícím po jednoduchém zalíbení a nekomplikovaném umění žádný výtěžek nepřinesla. „*Co se nestane konformním, to je postiženo ekonomickou bezmocí (...)*.“⁴¹ Trh jednoduše nebyl na tak pokrokové umění připraven, pokud byl vůbec připraven na umění. S ohledem na příjmy charakterizuje Teige avantgardní umělce takto: „*Sociologický bod rozhraní mezi maloburžoazií a proletariátem vystihuje asi hmotnou situaci, která je dnes životní normou pro moderní spisovatele a umělce. A přece není to proces jejich hmotné degradace, který je sblížuje s revolučním proletariátem, nýbrž proces vývoje moderního umění v rozporu s vývojem oficiální kultury a vládnoucí třídy (...)*.“⁴² Surrealisté měli samozřejmě jistou výhodu v tom, že jim cestu skrze bariéry realismu již předtím částečně vyšlapal impresionismus a symbolismus v 19. století, a fauvismus, kubismus, futurismus a dadaismus na začátku 20. století, takže ho „módní“ oblíbenost mohla potkat o něco dříve než ostatní směry, které publikum na nové formy umění do určité míry teprve připravily. Byl to osud mnoha směrů, že tvorba zprvu revoltující a stavící se proti překonaným pravidlům umění i společnosti, byla poté z jakéhosi pokryteckého intelektualismu (Teige píše „snobismu“) buržoazií přijata a chválena. Pochopitelně bez snahy reprezentované změny skutečně pochopit nebo uvést v praxi. K této problematice se vyjadřuje i Hannah Arendtová: „*(...) i když zná Amerika až příliš dobře barbarské šosáctví zbohatlíků, zná*

³⁹ TEIGE, Karel: Jarmark umění, in: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 14-15

⁴⁰ ADORNO, Theodor W. a Max HORKHEIMER: Kulturní průmysl. Osvícenství jako masový podvod, in: *Dialektika osvícenství*. Oikoymenth, Praha 2009, s. 133

⁴¹ ADORNO, Theodor W. a Max HORKHEIMER: Kulturní průmysl. Osvícenství jako masový podvod, in: *Dialektika osvícenství*. Oikoymenth, Praha 2009, s. 134

⁴² TEIGE, Karel: Intelektuálové a revoluce, in: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 74

*pouze zběžně neméně odpudivé kulturní a vzdělanecké filistrovství*⁴³ evropské společnosti, kde se kultura stala hodnotou pro snoby, kde je věcí společenského postavení být dostatečně vzdělaný a cenit si kultury (...).“⁴⁴ Takováto situace se naplno rozvinula po druhé světové válce. Tím, že měšťanstvo shromažďovalo a obchodovalo s díly, která původně vznikla *proti* němu, je sice dokázalo nahromadit a ze zjištěných důvodů uchovat, ale zároveň tím umrtvilo jejich primární, revoluční obsah.

Clement Greenberg nicméně již v roce 1939 píše, že se od avantgardní kultury postupně odvrací i buržoazie: „*Žádná kultura se nedokáže rozvinout bez sociální základny, bez zdroje stálých příjmů. Ty byly v případě avantgardy poskytnuty elitou vládnoucí společenské třídy, od které se považovaly být odtrženy, ale s níž byly stále propojeny zlatou pupeční šňůrou. Skutečný paradox. Nyní se tato elita rychle zmenšuje.*“⁴⁵ Její odcizení přičítá tomu, že už ani měšťanská elita nedokázala nahlédnout kvality a hodnoty umění pro umění, které tvořili umělci pro umělce.

Buržoazie degradovala umělecká díla na pouhé položky trhu. Pokud chtěl umělec na trhu uspět, musel produkovat díla, která se budou buržoaznímu kupci líbit. A pokud chtěl, aby jeho díla buržoazního kupce zaujala, byl nucen pracovat podle zásad akademismu nebo jednoduše tvořit kýč. Veškerá duchovní hodnota umění byla vyškrtána. Kýč však, jak ukazuje Greenberg, sloužil především k nasycení kulturní potřeby proletariátu, který již neměl kontakt s původním lidovým uměním, ale nebyl ani dostatečně vybaven na posuzování děl vysoké kultury. Pro svou schopnost být, na rozdíl od skutečné kultury, mechanicky vyráběn, se kýč stal nekolísavou součástí systému produkce: „*Je zpeněžován a jsou do něj vkládány obrovské investice, musí také vykazat přiměřený zisk. Je přinucen rozšiřovat se a udržovat svůj trh. Třebaže sám sebe v podstatě prodává, byl i tak vytvořen obrovský prodejní mechanismus, který vytváří tlak na každého člena společnosti.*“⁴⁶

Surrealistická tvorba byla od počátku nezávislá na buržoazním diktátu, protože se proti němu stavěla. Na trhu neměla své pevné místo, jelikož netvořila pro něj, ale z vnitřní potřeby poznávat a osvobozovat, a to nejen od nejrůznějších dogmat, ale také

⁴³ Pojem filistrovství, tedy šosáctví, u Arendtové odkazuje k střední vrstvě, která se, jakmile dosáhla dostatku bohatství a volného času, snažila vyrovnat aristokracii mimo jiné na kulturní úrovni tím, že začala „vzdělání“ v rámci umění zneužívat k vlastnímu postavení ve společnosti.

⁴⁴ ARENDOVÁ, Hannah: *Krise kultury*, in: *Krise kultury*. Mladá fronta, Praha 1994, s. 122

⁴⁵ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*. Revue Labyrint, 2000, č. 7-8, s. 70

⁴⁶ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*. Revue Labyrint, 2000, č. 7-8, s. 71

od komercializace. Nicméně, jak ale píše Teige, rozměry trhu byly nepředvídatelné: „*Umělecká tvorba je vydána napospas náladám burzy, spekuluje se na neznámé génie, na to, že úmrtí mladého autora nebo jen jeho vážné onemocnění vyvolá haussu (růst) cen jeho obrazů. Pracuje se s rafinovanou a rozvětvenou propagandou a reklamou, korumpuje se tisk a kritika.*“⁴⁷ Pokud měl někdo štěstí na správné rozpoložení trhu nebo byl jeho dobrým pozorovatelem a odhadcem, mohl jako Dalí čerpat z jeho uznání. Zatímco obrazy prodávané malířem přímo amatérskému milovníkovi umění, které mu sloužily k estetickému potěšení, stály několik desítek či stovek franků, obrazy, ze kterých se stalo zboží složitě nabízené, propagované, posuzované kritiky a tržně spekulované, měly cenu desetitisíců, někdy i statisíců franků.⁴⁸ A takto zhodnocená díla se proměnila v pouhou součást buržoazního luxusu, aspekt prestiže a ukázkou bohatství. Arendtová navíc přidává kulturním dílům jakožto směnným hodnotám nový rozměr, kdy si jejich prostřednictvím člen střední třídy kupuje vyšší postavení ve společnosti.⁴⁹ „*Před zrodem moderního umění – a vlastně ten proces pokračoval do jisté míry i po něm -, došlo ke skutečnému rozkladu kultury (...). V této desintegraci se kultura – dokonce více než co jiného – stala tím, co lidé od té doby počali nazývat ‚hodnotou‘, tj. společenským zbožím, které může obíhat a být předmětem obchodu jako ostatní hodnoty, společenské i individuální.*“⁵⁰ Úspěch avantgardních děl revoltujících proti bohaté vrstvě společnosti mohl díky štědrému přijetí trhu zkorumpovat mnohé, původně proti komerci ostře vymezené, umělce. Mohli také propadnout jistému zisku, který slibovala produkce kýče. Greenberg se zmiňuje o tom, že někteří příslušníci avantgardy pod tímto tlakem měnili svá díla nebo mu dokonce podlehl.⁵¹

Teige má za to, že v té době existovala jen velice úzká skupina lidí, kteří avantgardní umění dokázali skutečně ocenit v jeho inovaci a kvalitách, a to kulturní vrstva pracující inteligence, která však byla po světové válce zchudlá a mohla si dovolit maximálně navštěvovat výstavy nebo kupovat knihy či alba reprodukcí.⁵² U nich se umělec mohl dočkat upřímného nadšení a porozumění pro svou produkci, ale ne závratné kupní částky. Co se týče proletariátu, běžný jedinec z jeho řad neměl k posuzování takového umění předpoklady, neboť byl buržoazií blahosklonně krměn

⁴⁷ TEIGE, Karel: Jarmark umění, in: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 27

⁴⁸ TEIGE, Karel: Jarmark umění, in: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 30

⁴⁹ ARENDOVÁ, Hannah: Krize kultury, in: *Krize kultury*. Mladá fronta, Praha 1994, s. 128

⁵⁰ Tamtéž

⁵¹ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*. Revue Labyrint, 2000, č. 7-8, s. 71

⁵² TEIGE, Karel: Jarmark umění, in: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 59

tím nejprimitivnějším a nejstupidnějším lidovým kýčem.⁵³ Sám Teige se toto proletářské pseudoumění pokusil změnit v něco přijatelnějšího spoluzaložením Devětsilu, který vydával literaturu pro dělníky, a kam patřil také například Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval nebo Jindřich Štýrský. Proletariát, kdysi žijící na venkově a plodící lidové umění, nebyl podle Teiga díky změně prostředí schopný své vlastní, originální umění vytvářet. Práce v továrnách a život v šedivých městech, které je obklopovaly, je odtrhly od jejich hlavní inspirace – přírody.⁵⁴ Tak tato třída přišla o možnost přístupu ke skutečnému umění, i o jeho produkci.

Surrealisté určitě pro dělníky netvořili. Breton navíc jakékoli pokusy o proletářskou literaturu odsuzoval jako předem nemožné, protože nevěřil, že umělci s buržoazní výchovou jsou už jen svým vymezením schopni aspirace proletariátu vyjádřit.⁵⁵ Z hlediska zajištění peněz pro ně cílovou skupinou musela být buďto vrtošivá buržoazie a měnící se nálady jejího trhu nebo nepočtená vrstva vzdělaného měšťanstva, o které jsme však už řekli, že nebyla příliš majetná. Potýkáme se tu ale samozřejmě s rozparem. Surrealistická tvorba se chtěla chránit před masovým zájmem, nebyla určena buržoazii ani proletariátu, a přesto měla být revoluční, tedy podporovat a pomoci dosáhnout revoluce. Ke komu měla ona revoluce směřovat a kde měla vzklíčit? I když surrealisté zaujali jednoznačně opoziční postoj vůči všem zastaralým a vyčerpaným formám umění, jako byl realismus, naturalismus nebo klasicistní akademismus, nemůžeme jim upřít zaujetí, které měli pro původní lidové umění nebo primitivní artefakty exotických národů. Kromě toho, že je západní svět vyvoláním první světové války zklamal a svým „civilizačním posláním“ znechutil, se zdá, že v těchto objektech spatřovali určité výtvořivé automatismy, který podle surrealistů sídlí a projevuje se spíše v kolektivní činnosti oproti individuální,⁵⁶ jež nabyla při tvorbě umění s příchodem buržoazie vrchu.

⁵³ TEIGE, Karel: Jarmark umění, in: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 50-51

⁵⁴ TEIGE, Karel: Jarmark umění, in: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 44

⁵⁵ Viz BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 110

⁵⁶ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 17

4. Surrealismus a populární kultura

Po tom, co jsme až dosud probrali, by se spojení surrealismu s populární kulturou mohlo zdát jako protimluv. Nesmíme však zapomínat, že pojem populární kultury, který vznikl v průběhu 19. století, měl v první polovině 20. století jiný význam a konotace, než má dnes.

Dnešní definici populární kultury není nijak snadné určit. Existuje mnoho jejích podob a mnohdy se překrývá s pojmy, jako jsou masová kultura nebo lidová kultura. Pokud bychom se pokusili vystihnout alespoň její nejzákladnější rysy, našli bychom nevyvratitelnou spojitost s médií, především masmédií, a obsah či formu, která zaujme co nejširší spektrum lidí. Dalším společným prvkem definic je to, že její vznik byl pravděpodobně umožněn průmyslovou revolucí, která nejen že rozvinula nové možnosti médií, ale také způsobila hromadné přesouvání lidí z venkova do měst za prací. Nejprůvodnější populární kultura byla kulturou určenou právě dělníkům. V době mezi první a druhou světovou válkou, tedy v době nejpodstatnějšího působení surrealismu, se její význam v anglicky mluvících zemích ustálil na opaku vysoké a oficiální kultury vládnoucí třídy, zkrátka na kultuře lidu a pro lid, která nemusela být vždy nutně primitivní nebo nízká.⁵⁷

Již jsme ukázali, že surrealisté neměli žádné větší ambice tvořit umění pro proletariát. Spatřovali však v populární kultuře významnou oblast svého zájmu, čímž se zabývá i Michael Richardson v knize *Surrealism and Cinema*. Jedním z pochopitelných důvodů byl jejich odmítavý postoj k buržoazní představě kultury, kdy se pozornost věnovaná kultuře určené lidu stala součástí revolty a ideového přechodu na stranu dělnictva. Kořeny tohoto postoje nachází Richardson v německém romantismu, ve kterém se „hledáním génia lidu v kultuře obyčejných lidí pokoušeli romantici nalézt stopy lidových tradic v legendách, mýtech a pohádkách,“⁵⁸ což byla jejich vlastní vzpoura vůči klasicismu a elitářství osvícenství.⁵⁹ Není nijak neobvyklé chápat surrealismus jako poslední odnož romantismu, sami surrealisté s tímto označením zřejmě žádný problém neměli, o čemž se můžeme přesvědčit ve *Druhém manifestu*

⁵⁷ STOREY, John: *Cultural Theory and Popular Culture*. Pearson Education, 2009, s. 5-13. Dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/36058283/Cultural-Theory-and-Popular-Culture>

⁵⁸ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 15

⁵⁹ tamtéž

surrealismu.⁶⁰ Jde ale pochopitelně o odnož značně odlišnou od zlaté éry romantismu. U surrealistů za zájmem o populární nebo lidovou kulturu netkví žádná vlastenecká snaha zachovat staré poklady země v podobě tradic. I když tradice byla jedním z hlavních témat jejich programu, bylo to konkrétně její přehodnocování. Surrealismus se sice postavil proti mnohým vyčpělým tradicím v podobě třeba právě vlastenectví, ale na rozdíl od dadaismu, který chtěl vše minulé bořit, chtěl surrealismus navázat na hodnotné tradice nejen Francie, které by pomohly vybudovat lepší společnost. Populární kultura v té době nicméně byla „*součástí komerčního aparátu moderní společnosti*“,“⁶¹ a to znamená, že už tehdy se snažila postihnout co největší okruh lidí, takže ji surrealisté nemuseli pracně hledat v tradovaných příbězích či artefaktech. Stačilo na ni zaměřit pozornost. A cílem tohoto surrealistického zaměření bylo především probádání jejich nevědomých složek. Díky tomu, že vycházeli z Freuda a že na jeho teorii psychoanalýzy, kromě jiných, vypracovali svou doktrínu, pro ně bylo takovéto hledání podvědomých motivací v okolním světě přirozené.⁶²

Jak píše Richardson, populární kultura se do hledáčku surrealismu nedostala ani tak díky tomu, že byla populární kulturou, jako spíše tím, že byla v opozici vůči oficiální kultuře. Minimálně svým obsahem a zaměřením byla v rozporu s kulturou, kterou zavrhovali, to ale automaticky neznamená, že si nebyli více než dobře vědomi vlivu, jaký mohou masmédia mít, pokud se chopí šíření takovéto kultury, začnou ji banalizovat a vyloučí z ní jakýkoli pokrokový či revoluční aspekt. Jestliže se však určité složky populární kultury vyhnuly komerčnímu zneužití a uchovaly v sobě náznaky onoho rozporu s buržoazií, byla to oblast, která mohla sloužit jako odrazový můstek kultury nové společnosti, něco, na čem se při přehodnocení tradic, intelektuálním pozvednutí proletariátu a svržení buržoazie dalo stavět. Do této oblasti patřil například film, komiksový strip, triviální literatura, pod kterou spadaly krváky, šestákový román, atd.⁶³ Z jistého úhlu pohledu se dá říct, že by surrealistům populární kultura posloužila jako manipulační prostředek, což je úvaha, která by se pravděpodobně líbila autorům, jako je Jean Clair⁶⁴, osobně se mi ale víc zamlouvá Richardsonovo označení „nástroj“. Surrealisté nechtěli zfanatizovat masy, chtěli pro ně především lepší životní podmínky,

⁶⁰ Viz BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 108

⁶¹ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 15

⁶² RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 15-16

⁶³ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 16

⁶⁴ Clair tvrdí, že umělecké dílo začíná u surrealistů sloužit revoluci k manipulacím. Viz CLAIR, Jean: *O surrealismu*. Barrister & Principal, Brno 2010, s. 39 nebo s. 87-91

přičemž se řídili premisou marxistického učení a zasazovali se o primární vyřešení třídního nesouladu, a až pak o duchovní obrození. Populární kultura tak byla jedním z nástrojů, který spolu s jejich úsilím mohl napomoci této přeměně. Neměla se stát přivlastněným prostředkem při vzdorování buržoazii, nýbrž samostatnou linií při tomto střetu, paralelní se surrealismem.⁶⁵

Podle surrealistů každý, kdo opustil svět pevně zakotvených racionálních pravidel, mohl v realitě nalézt zázračno, a každý, kdo byl ochotný naslouchat podvědomí, měl přístup k nevysychajícímu prameni poezie. V lidové kultuře tak spatřovali potvrzení tohoto svého názoru, že i obyčejní lidé mohou kreativně (otázka je nakolik kvalitně) tvořit.⁶⁶ Faktem však zůstává, že komerční tlak, jak už ukázal Teige, doléhal se všemi svými důsledky jak na vysokou, tak na nízkou kulturu, a místo opozice, která by se tomuto znehodnocování měla vzepřít, viděli surrealisté spíše v populární kultuře. Richardson k tomu říká, že: „*občas si mohli dokonce myslet, že populární kultura má více možností k podvratné činnosti, než měli oni sami jakožto buržoazní intelektuálové, kteří byli proti své vůli omezeni jen na úzkou oblast působení.*“⁶⁷ To nemusela být vždy nevýhoda. Proletariát viděl buržoazii ze své vlastní perspektivy těch, kteří byli utlačováni a museli snášet následky třídní nerovnováhy. Byli vlastně samotným „následkem“, který měl být v nové společnosti zrušen a pozvednut na jedinou, totožnou úroveň. Surrealisté znali buržoazii zevnitř, protože se v ní od narození pohybovali, a třebaže se nikdy nemohli zcela odpoutat od svého původu, mohli jí zasadit rafinovanější rány a odhalit pravé důvody, kvůli kterým dochází k nespravedlivému chodu společnosti. Nicméně jejich vlastní tvorba nemohla na proletariát působit tak, jak přímo působila populární kultura. A i když byla již z větší části ovládána komerčními postupy, měla větší šanci na vědomé či spíš nevědomé proniknutí revolučním duchem nespokojenosti, který mohl působit v širším měřítku.

Surrealisté tedy pojem populární kultury s masovou kulturou rozhodně neslučovali. Populární kultura, lépe řečeno její dosud plně nezkomercializovaná část, pro ně představovala možnost spontánního vyjádření nesouhlasu s tehdejšími podmínkami. Masovou kulturu viděli jako produkt komerce a nepochybovali o jejím

⁶⁵ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 16

⁶⁶ tamtéž

⁶⁷ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 16-17. Překlad: T. Šachlová

infantilizačnímvlivu na umění i její konzumenty, což striktně odmítali,⁶⁸ ale zároveň chápali zmasovění kultury jako nový prostor, který může obsahovat příležitost k revoluci.⁶⁹

Napětí, které vytvářel komerční diktát, dovoľovalo, aby se v populární kultuře objevily, i kdyby jen podvědomě, opoziční prvky vůči těmto požadavkům. Proto Richardson píše, že naplnění populární kultury, kterou surrealisté oslavovali, leželo především v mezerách procesů technologického rozvoje. Bylo vedlejším produktem kulturního průmyslu. Určité chyby nebo obtíže při výrobě mohly vést k jakési neúmyslné, bezděčné poezii, která byla dílem náhody nebo fungovala podobně jako nalezené objekty,⁷⁰ tzv. *objets trouvés*, tedy předměty s původně odlišnou funkcí, která byla vyjmutím z obvyklého rámce, někdy i s drobnou modifikací předmětu či jeho přemístěním, změněna na estetickou.

4.1 Surrealismus a film

Z hlediska různých podob populární kultury, které nabízely příležitost k šíření ducha revoluce, se surrealistům zdál vhodný zejména film. Jeho počátky, které již sice byly ovlivněny požadavky trhu, ale neměly ještě jednoznačný hollywoodský ráz, byly charakteristické tím, že se dílo snažilo s diváky komunikovat. V tom byl raný film „populární“ – snažil se navázat kontakt s publikem. Filmaři se nepokoušeli formovat vkus návštěvníků kin, ale spíše s ním splynout, dát lidem, co chtějí, ne ve smyslu pasivního přijímání obrazů, ale určité spolupráce. Technické nedokonalosti a omezení, které ranou filmovou tvorbu provázely, měly za následek, že se režisér snažil svým dílem diváky k této spolupráci pomocí imaginace jim vlastní přimět.⁷¹ Proto surrealisté často oceňovali špatné filmy. Nebyl to blahosklonný postoj, který by se bavil kýčem pro kýč nebo tím, že byly špatné. Jejich zájem spočíval v tom, že technické nedostatky mohly vyvolat onu bezděčnou poezii nebo přimět diváky k aktivnímu zapojení

⁶⁸ Viz BRETON, André: Druhý manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005, s. 84

⁶⁹ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 17-18

⁷⁰ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 18

⁷¹ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 24-26

představivosti. Navíc tak také soustředili pozornost na obsah, který mohl být i přes slabou formu nápaditý a přínosný.⁷²

To, že měl film svým uzpůsobením od počátku vliv na masy, vzbuzovalo kritiku znalců umění. Jak uvádí Walter Benjamin, například Georges Duhamel chápal film jako „zábavu hélótů, umění, kterým si krátí čas ubohá, nevzdělaná stvoření, sedřená a ustaraná prací ... podívanou, která nevyžaduje nejmenšího úsilí a nepředpokládá jakoukoliv myšlenkovou kapacitu ... nerozněcuje srdce a neprobouzí jinou naději než onu směšnou: stát se jednou hvězdou v Los Angeles.“⁷³ Co bylo takto opovrhováno, nepochybně vzbudilo surrealistickou zvědavost. Film, jak mu rozumí Walter Benjamin, především narušil tradici, což je další evidentní pojitko se surrealistickými postoji. „Jedinečnost uměleckého díla je totožná s jeho zakotvením v tradici.“⁷⁴ A právě tuto jedinečnost, ono „zde a nyní“, neopakovatelnou existenci uměleckého díla na určitém místě, tedy auru, jak ji nazývá Benjamin, filmová schopnost nekonečné reprodukce ničí, a tím dílo vyvléká z tradice kulturního dědictví. Na místo jedinečného výskytu nastupuje výskyt masový a spolu s ním masový konzum, který si reprodukovatelnost žádá. Pokud jde tedy o revoluční hodnotu filmu, spatřuje ji Benjamin v narušení tradičních představ o umění. Jak se u něj můžeme dočíst, nepopírá, že ve zvláštních případech může film podporovat také revoluční kritiku společenských vztahů, nebo dokonce i vlastnického řádu, ale podle něj zde neleží těžiště současného bádání právě tak, jako v tomto místě netkví váha západoevropské filmové produkce, dokud bude udávat tón filmový kapitál.⁷⁵

Jednou ze zásadních změn provázející tento přerod tradice byl způsob, jakým se masy začaly stavět k umění. Příliš komplikovaná, třebaže revoluční, díla inteligence nebo klasické výtvořky oficiálních buržoazních umělců byly pro proletariát dříve duchovně (či materiálně) nedostupné, nyní se však jeho participace v sále promítajícím například Chaplina změnila v porozumění. Estetický prožitek se tak mísí s postojem odborného pozorovatele, s kritickým posuzováním.⁷⁶ Populární umělecké dílo, jakým je

⁷² RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 18

⁷³ BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 37

⁷⁴ BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 21

⁷⁵ BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 30

⁷⁶ BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 33

kupříkladu film, se snaží oslovit masu, dosáhnout k nim, a pokud se mu to podaří i třeba s neúmyslným surrealistickým podtextem v podobě groteskního boření konvencí, nemůže být zcela myšlenkově mělké a primitivní, a má tak možnost ovlivnit dělnictvo k revolučnímu smýšlení a směřování.

Jedním z populárních aspektů, který film převzal, byla burleskní tradice zábavy, na kterou navazoval režisér Georges Méliès v podobě fantastična, až určitého zázračna. Tento rys mohli surrealisté v jeho filmech nalézt díky Mélièsově přístupu, jenž se zrodil z jeho záliby v divadle a iluzionismu, a jenž považoval film ne za pouhé dokumentování reality, ale za výtvor mající vlastní realitu.⁷⁷ Nadpřirozeno se v rámci uměleckých děl stalo díky filmu bližší a bezprostřednější, působivější a uvěřitelnější, takže návštěva kina mohla mnohdy připomínat pohroužení se do imaginace. *Cesta na měsíc* (1902) nebo *Ďáblův hrad* (1896) jsou skvělé příklady, kterými nás Méliès zve do jiných světů nebo alespoň na cesty, jež v té době ještě nebyly možné. Byl tak mezi prvními, kteří prošli cestu filmu k populárnímu přijetí, a to nejen připojením příběhu.⁷⁸ Nicméně režisér, který proměnil surrealistické náznaky ve skutečně podvědomý nesouhlas mířený proti společnosti, byl až Louis Feuillade.

Svémi politickými či náboženskými stanovisky by se Feuillade se surrealisty shodl jen stěží, avšak co se týče filmů, uplatnil v nich prvky, které surrealisty přitahovaly nejvíce: burleskní humor v komediích a zločin, který byl v jeho podání určitou předzvěstí hororů.⁷⁹ Zejména zločin a jeho protispolečenské pojetí je významným pojítkem se surrealismem. Ve svých filmech a seriálech neodsuzoval, ale ani neoslavoval zločince. Šlo mu o samotný čin zločinu, který prezentoval jako spontánní, nevázaný a radostný a většinou bez motivace.⁸⁰ Ukázkou tohoto podvědomého anarchismu jsou například seriály *Fantomas* (1913-14), *Upíři* (1915-16) a *Judex* (1916). „*Také jeho pracovní metody byly něčím, co surrealisté schvalovali: pracoval rychle, nebál se improvizovat a byl z velké části lhostejný vůči logice ve svých dějových liniích; to byly kvality, které surrealisté chápali jako blízké automatickému psaní, což může také zčásti vysvětlit, proč by filmy mohly obsahovat podvratnou*

⁷⁷ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 20

⁷⁸ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 21

⁷⁹ tamtéž

⁸⁰ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 22

*zprávu bez vědomí režiséra.*⁸¹ A také zázračno navozované snovou atmosférou reálných míst bylo něčím, co muselo surrealisty upoutat.⁸² Jeho filmy byly v období první světové války velmi populární, což může být vysvětleno právě podvědomými revolučními tendencemi vloženými do obsahu i formy díla, které souzněly v myslích mnoha obyčejných lidí zklamaných tehdejší dobou.

Poté, co se z filmu stal velký průmyslový a obchodní podnik a začal sloužit kapitalistickým požadavkům produkce, bylo mnohem těžší „propašovat“ do něj bezděčnou poezii nebo opoziční myšlenky. Každopádně ne všechny filmy se naplno začlenily do tohoto standardizujícího procesu, třebaže již patřily k produktům zlatého věku Hollywoodu.⁸³ Je třeba také rozlišovat období před a po Produkčním kodexu, který byl prosazen roku 1934 a který znamenal zavedení určitých cenzurních opatření, jež měla zabránit nevhodným scénám. Před tímto kodexem byly hollywoodské filmy překvapivě odvážné, co se týče například zobrazování erotiky nebo podsvětí společnosti. Na americkou morálku byly nicméně odvážné až moc.

Ačkoli byla celá produkční a distribuční síť přísně řízena a nezbývalo již mnoho místa pro surrealistickou spontánnost nebo morálně kontroverzní postoje, producenti si často vybírali režiséry, kteří se tomuto omezování vždy zcela nepoddali, a to zkrátka proto, že byli nejlepší.⁸⁴ Rostoucí popularita filmu také znamenala, že nevyhnutelně ovlivní a bude ovlivněn společenským podvědomím.⁸⁵ Stejně tak ono redukování tvůrčí svobody mohlo bezprostředně zapříčinit vzdor, který se vědomě či nevědomě promítl do filmů a měl poté vliv na širokou veřejnost. Zejména žánrové filmy, které v té době prožívaly rozmach, nabízely příležitost k surrealistickému prozkoumání: komedie, muzikály, horory, gangsterské filmy nebo film noir.⁸⁶ Jak už jsem ukázala výše, surrealisté oceňovali komedie, jejich burleskní či groteskní podobu, která svým humorem často bortila konvence a neposlušností vyvolávala v přínosném smyslu komickou anarchii. Mimo Charlieho Chaplina patřili k surrealistickým oblíbencům například Buster Keaton, Harry Langdon nebo bratři Marxové.⁸⁷

⁸¹ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 23. Překlad: T. Šachlová

⁸² tamtéž

⁸³ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 61

⁸⁴ tamtéž

⁸⁵ tamtéž

⁸⁶ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 62

⁸⁷ tamtéž

Pokud jde o hororové filmy, zalíbení, které v nich surrealisté našli, není nijak nečekané. Tento žánr jako by přímo zobrazoval potlačované či nevědomé touhy, nebo obnovoval pocity strachu a vzpomínky na násilí doprovázející dobu dvou světových válek.⁸⁸ Horor odhaluje věci, které bychom raději neviděli, a přesto se na něj díváme, možná právě proto, že nám znovu připomene, co se odehrává ve světě i v nás samotných, a když film skončí, dosáhneme určité katarze jako při probuzení z noční můry a lépe pak na nějakou dobu znovu potlačíme potlačované. Podobný názor obecně na film má i Benjamin, který vychází z toho, že „(...) pomocí [kamery] jsme zasvěcováni do optického podvědomí právě tak, jako nás psychoanalýza poučuje o našich podvědomých hnutích.“⁸⁹ Díky filmovým technikám a trikům bylo našemu oku odhaleno mnoho vizuálních detailů či procesů, které běžně nejsme schopni pomocí našeho smyslového vybavení vědomě vnímat. A mezi vizuálním a psychickým podvědomím nachází Benjamin spojitost: „Řada vzruchů a stereotypů, proměn a katastrof, jimiž svět ve filmu prochází, se vskutku objevuje při psychózách, v halucinacích a snech. Deformace prováděné kamerou jsou druhem postupů, jejichž prostřednictvím se kolektivní vnímání může zmocňovat vnímání psychopata nebo lidské činnosti ve snu.“⁹⁰ Až potud film zřetelně nahrává zájmu surrealistů. Benjamin však pokračuje: „Protože [některé filmy] představují sadistické halucinace a masochistické třeštění se strojenou nepřírozeností, předcházejí tomu, aby v masách tyto zmatky přirozeně narůstaly, jsou vyvolávány aktuálními ekonomickými formami. Kolektivní veselost je spásným ventilem, který předchází podobným kolektivním psychózám. Nadměrné množství groteskních nehod, vršených ve filmu, nápadně ukazuje nebezpečí, která ohrožují lidstvo z hlubin pudů, potlačovaných aktuální civilizací.“⁹¹ Společnost dokázala vytvořit díla, která fungují jako určité dočasné uvolnění jejích potlačovaných pnutí, jež bránilo šíření davových psychóz, které v neuspokojivé životní situaci proletariátu hrozily. I když se zdá, že v tomto pojetí má horor nebo komedie v rámci revoluce spíše umrtvující účinek, museli bychom se nejdříve ptát, zda si surrealisté revoluční masu představovali tak, jak tvrdí například Jean Clair – tj. dav stržený a pohlcený sám sebou, jdoucí za jednoduchým, třebaže působivým impulsem řečníka, dalo by se říct neuvažující a podléhající kolektivnímu pudu (pak by nejspíš umrtvující

⁸⁸ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 63

⁸⁹ BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 35

⁹⁰ tamtéž

⁹¹ BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 36

účinek skutečně měl) – nebo jako dav lidí, kteří jsou si vědomi proč a za jakým cílem jdou.

Ačkoli mohl filmový horor do určité míry omezit intenzitu napětí, které hororová literatura ušije každému individuálně na míru díky značnému zapojení představivosti, vykompenzoval to působivými složkami, jakými jsou hudba nebo obecně zvukové efekty a také vizuální efekty, které působí na diváka přímo. Jedním z velikých hororových režisérů pozdní hollywoodské kinematografie byl Alfred Hitchcock. V jeho filmografii stejně jako u spousty dalších autorů můžeme nalézt prvky, které bychom nazvali surrealistickými, i prvky, které k nim mají daleko. Je to věc perspektivy. Tak jako je podle Adonise Kyrroua každá návštěva kina esenciálně surrealistická, protože svým prostředím připomíná návštěvu reálného snu, a tím pádem všechny filmy zhlédnuté při určitých podmínkách promítání jsou surrealistické,⁹² můžeme při zaujetí surrealistického postoje, nalézt surrealistické prvky téměř ve všech filmech, a nejen v nich. Hitchcock nesdílel revoluční představu morálky a kontrola, s jakou točil své filmy, téměř vylučovala aspekt náhody, a přesto u něj najdeme témata surrealismu blízka – sny, psychoanalýzu, smrt, hru s realitou atd.⁹³ Pokud bychom chtěli mluvit o autorovi hororů, který toho má s tímto hnutím na první pohled společného více, byl by to bezpochyby Tod Browning, který ve svých filmech, jako jsou *The Unholy Three* (1925), *The Unknown* (1927) nebo *Freaks* (1932), zachycuje vpád jinakosti do obyčejného života mnohdy s černým humorem, který ve spojení se ztvárněním, jež si volil, vyvolávalo nařčení ze zvrácenosti.⁹⁴

Další stránkou, kterou se Hollywood přiblížil surrealismu, byla reprezentace lásky. Její chápání v podání surrealistů jakožto osudového setkání dvou lidí, kteří skrze lásku zažívají přeměnu vědomí a onen stav surreálna, kdy jsou smazány všechny protiklady diktované rozumem, byl vyjádřen v mnoha filmech první poloviny 20. století. Patří k nim snímky autorů, jako jsou Frank Borzage nebo Josef von Sternberg.⁹⁵

Když se podíváme na současné filmy obecně označované jako surrealistické, vidíme, že většina bezděčné poezie nebo intuitivního surrealismu, který si do zlatého věku Hollywoodu dokázal najít cestu mnohdy bez autorova vědomí, co to surrealismus

⁹² RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 6

⁹³ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 70-71

⁹⁴ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 67

⁹⁵ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 64-66

je, už se do nich promítnout nedokáže. Doba se samozřejmě změnila, a pokud si ještě zachovala nějaký revoluční zápal, jistě není směřován na stejné složky společnosti. Také se změnila technologická úroveň, natáčení i distribuce, a pokud bychom chtěli označit nějaké období za pasivně konzumní vzhledem k přijímání děl, to, ve kterém žijeme nyní, by se takovému nařčení ubránilo těžko. To, že je teď surrealismus v obecném povědomí, mu nijak nenahrává, neboť je v něm většinou jako soubor podivných, snových a vedle sebe poskládaných věcí, které jsou na první pohled nesourodé. Jak tvrdí i Richardson, dnešní film, označený jako surrealistický, svůj surrealismus proto nejčastěji omezuje na vizuální stránku, na svou stylovou složku.⁹⁶

4.2 Kýč

Přímá spojitost surrealismu s kýčem zní sice jako něco nesmyslného, když si ale přečteme Benjaminův krátký esej s názvem *Snový kýč*, nalezneme nové souvislosti.

Benjamin hned na začátku upozorňuje, že sen se vztahuje k historické době, ve které se spícímu zdá, je jí vázán a je v ní zakotven. Vyvrací názor, že bychom se jeho prostřednictvím vraceli zpět k přírodě, k původnímu souladu s jevy okolo i v nás.⁹⁷ Říká, že: „*I snění je věcí historickou.*“⁹⁸ A jako takové reaguje na aktuální dění, které člověk v bdělém stavu prožívá.

Oním aktuálním děním má Benjamin na mysli svět, kterého se zmocňuje technika. Ta přetváří přírodu i vnější podobu objektů okolo nás a sen na to reaguje tím způsobem, že nám v té nejobyčejnější podobě připomíná, jak věci vypadají. „*Sny jsou teď poslední cestou k všednosti.*“⁹⁹ Zobrazují nám ztracené formy věcí z té nejpotřebovanější a nejohmatanější perspektivy, kterou jsme vůči nim kdy zaujali, a to z perspektivy kýče.¹⁰⁰ Aby se člověk vyrovnal s novým, přetechnizovaným světem, který se rychle mění, aby byl schopen zůstat v kontaktu s každodenní realitou, předkládá mu sen kýč a banalitu. Kýč je tou nejsnáze uchopitelnou a vybavitelnou stránkou věcí, se kterou má každý bohatou zkušenost.

⁹⁶ RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006, s. 72

⁹⁷ BENJAMIN, Walter: *Snový kýč*, in: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 79

⁹⁸ tamtéž

⁹⁹ tamtéž

¹⁰⁰ tamtéž

Potom se Benjamin obrací k dětství a k řeči. Mezery dialogu, nedorozumění, ke kterým při něm dochází, jsou podle něj živá místa, „*neboť, nedorozumění představuje rytmiku, s níž se do rozhovoru dere jediná pravá skutečnost.*“¹⁰¹ Ať už jde o rozhovor mezi dvěma lidmi nebo o určitou spolupráci mezi autorem a čtenářem při čtení textu, právě ona neúmyslná místa dialektického nedorozumění a střetu hledisek vytváří prostor, kde se věci zjevují ve své pravé skutečnosti. Jako děti přijímáme a zmocňujeme se reality kolem nás bez pochybností a otázek, skrze banalitu uchopujeme svět, který je tak pro nás přirozenou a snadno přijatelnou zkušeností. Když jsme však konfrontováni s řečmi našich rodičů, máme tendenci se vůči nim vymezovat, stát v opozici, protože je to svět odlišný od našeho. Přesto jejich sentimentalita, kterou snášíme s nevolí, podává obraz o našem vlastním cítění, o lásce a kýči.¹⁰² Jako malé děti tento sentimentální a banální způsob prožívání světa vidíme a vnímáme, jsme mu vystaveni, a neseme ho v sobě, abychom podle něj později mohli hodnotit. Proto se k nám věci ve snech obrací stranou kýče, proto je to to nejohmatanější místo. Je to sice určitý návrat, nikoli však k přírodě, ale k banálnímu uchopování věcí, k jejich nahlédnutí prostřednictvím sentimentality.

Surrealisté zastávali návrat k dětskému prožívání zkušenosti. A ať chtěli pravou skutečnost či podstatu věcí nahlédnout pomocí vyvolávání úmyslných nedorozumění vložených do svých děl nebo pomocí zkoumání snů, byl to jeden z hlavních cílů jejich působení. Když oslavovali spojení obrazů na první pohled nesourodých, jako je třeba šicí stroj a deštník na pitevním stole, chtěli tím upozornit na to, že to, co zakoušíme jako všední realitu, je ve své podstatě jiné. Problém je však v tom, že podle Benjaminova tato všední realita začala ztrácet své pevné kontury, a tak se nám zrcadlí alespoň ve snech v oné kýčovitě podobě. Surrealisté skrze snění tedy ani tolik nezkoumají tajná zákoutí duše, ale věci. A kýč je „*poslední maska banality, kterou na sebe bereme ve snu a v rozhovoru, abychom do sebe pojali sílu vymřelého světa věcí.*“¹⁰³ Je poslední možností, jak tyto věci uchopit.

Pokud bychom brali Benjaminův *Snový kýč* do důsledků, znamenalo by to, že surrealistická díla, která vzešla z podvědomých obrazů nebo byla inspirována sny svých autorů, kteří je nijak dodatečně neupravovali, jsou reprezentací kýče. Jsou jí však

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter: *Snový kýč*, in: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 80

¹⁰² BENJAMIN, Walter: *Snový kýč*, in: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 80

¹⁰³ tamtéž

doopravdy? Nabývá vyjádření podstaty věcí u surrealistů banální podoby? Není pochyb o tom, že metody vytváření děl byly v tomto hnutí různé a řekla bych, že i v rámci automatismu se každý umělec nenacházel ve zcela totožném duševním rozpoložení. Někteří z nich mohli možnost kýčovitého ztvárnění zavrhnout, ať už pro odlišení od oficiálního umění buržoazie nebo kvůli nekomplikovanému podání reprezentovaného, které nevytvářelo žádné „nedorozumění“ a nepřimělo by vnímatele ke spoluvytváření smyslu. Když se však zaměříme na členy, kteří praktikovali automatismus poctivě a bez estetizujících či jiných zásahů, nemusíme spojitost s kýčem hledat nijak pracně. Jeho prvky totiž nachází Petr Král přímo v Bretonově automatické poezii: *„Typické mísení lidských a vesmírných dějů, městských scén - a ženských zjevení - s ‚prací‘ přírody a žvlů může právě tak - vedle hlubinně erotických vizí - ústit do obrazů, které patří spíš do bájně říše pohádek. Básně v takových polohách nejenom příliš ‚hezknou‘, ocitají se někdy i na pomezí kýče; ten ohrožuje také to slovní a obrazné zdobení jejich ženských ‚hrdinek‘, občas málem operetní, za jehož básnický manifest lze považovat známý, sem nezařazený Volný svazek: ‚Má žena s vlasy lesního ohně / (...) / S pasem přesýpacích hodin / (...) / S ústy kokardy a kytice hvězd první velikosti / (...) / S kyčlemi brk z per bílého páva‘, atd.“*¹⁰⁴

Pokud se jedná o takovéto obraty a chceme je nazývat kýčovitými, pak to jistě není druh kýče totožný s tím, který produkoval oficiální proud buržoazního umění za účelem zisku a k uspokojení kulturních potřeb proletariátu. Nenamítám nic proti Benjaminovu stanovisku, je docela dobře možné, že se nám pravda a skutečnost jeví (možná nejen) ve snech v banální formě kýče. Pak by ale toto označení u surrealistických děl, která nehleděla na estetickou stránku, postrádalo smysl, neboť v první řadě zkoumala vztah vědomí a podvědomí a podstatu zakoušených věcí, a nikoli možnosti mechanického sycení trhu nebo zalíbení. Jestliže jim jejich podvědomí podalo náhled na určitý jev ve formě kýče, pak ho tak také zaznamenali bez ohledu na následné zpeněžení, neboť tento náhled znamenal především zprávu o vlastním fungování imaginace. K čistému automatismu, jak ho předložili surrealisté, zkrátka občas kýčovitost patří, objevují se při něm dětsky jednoduché verše, stejně jako slova jdoucí po sobě na základě zvukové asociace, to však nijak nesnižuje jejich hodnotu. Když si připomeneme surrealistické oceňování špatných nebo kýčovitých filmů, je teď už snazší

¹⁰⁴ KRÁL, Petr: Neklidné sondy Andrého Bretona, in: *Otevřte, to jsem já*. Sdružení Analogonu, Praha 2009, s. 222-223

pochopit, proč nevzývali jejich formu, jak to později začal dělat pop art, ale že se zaměřovali na sdělení, které takové podání může přinést.

Clement Greenberg ve svém článku *Avantgarda a kýč* vidí tyto dva pojmy jako naprosté opaky. Avantgardu chápe jako hybnou sílu, která měla v době sociálních a ideologických zmatků udržet naživu vysokou kulturní úroveň.¹⁰⁵ Kýč, který se s nástupem průmyslové revoluce objevil zároveň s ní, podle něj zaplnil prázdné místo po lidové kultuře, ke které zemědělci zabydlující se ve městech ztratili vztah, avšak stále pociťovali potřebu kulturního vyžití. Požadavek nových městských mas tak byl uspokojen náhražkovou, zvlugarizovanou kulturou, která čerpá z blízkosti plně rozvinuté kulturní tradice, aby se na ní mohla přiživovat jako pijavice a využívat její objevy, témata či prostředky v triviální podobě k pokrytí poptávky trhu.¹⁰⁶ Původní umělecké či duchovní hodnoty při tom pochopitelně mizí.

Greenberg názorně předvádí, jak by asi reagoval nevzdělaný ruský venkovan před obrazem Repina a Picassa. Repinova realistická scéna vyprávějící příběh ho okamžitě strhne, neboť mu estetický prožitek servíruje přímo a bez prodlení. Kdežto skrze Picassovu hru linií a ploch by musel nejprve proniknout a reflektovat výtvarné kvality, které nejsou ihned rozpoznatelné. To stojí námahu, která se mu po celodenní těžké práci nechce vynakládat.¹⁰⁷ U surrealistů o žádné bezprostřední rozpoznatelnosti samozřejmě nemůže být řeč. Ačkoli na plátně zřetelně vidíme dýmku, sám malíř nás upozorňuje, že to dýmka není. Jak už bylo řečeno, mělo dojít k nedorozumění, které vnímatele donutí k zamyšlení.

Na rozdíl od Greenberga, nechápe Umberto Eco kýč jako produkt masové kultury, ale jako výsledek snobství střední vrstvy, takzvaného midcultu. Masová kultura, tedy masscult, je z této problematiky vyřazen, neboť mu podle Eca nejde o simulování hlubokých estetických prožitků, jeho pozornost je zaměřena především na konzum a nečiní si nárok na titul vysokého umění.¹⁰⁸ Midcult a jeho výtvořiny naproti tomu člověku vnucují myšlenku, že má před sebou skutečně nové, objevné umělecké dílo, že prohlubuje svou estetickou zkušenost, a tak mu v podstatě servíruje lež. Ve skutečnosti tato díla parazitují na avantgardě a prodávají již hotové efekty

¹⁰⁵ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*. Revue Labyrinth, 2000, č. 7-8, s. 70

¹⁰⁶ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*. Revue Labyrinth, 2000, č. 7-8, s. 71

¹⁰⁷ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*. Revue Labyrinth, 2000, č. 7-8, s. 72

¹⁰⁸ ECO, Umberto: *Struktura nevkusů*, in: *Skeptikové a těšitelé*. Argo, Praha 2007, s. 75

avantgardního bortění norem.¹⁰⁹ Eco také zdůrazňuje provázanost vzniku kýče s avantgardou. Jelikož se umělci chtěli vymezit vůči průmyslu, který trh zaplavoval nekomplikovanými, snadno proniknutelnými díly, začali se soustředit více na postup, který k dílu vede, na svá média.¹¹⁰ „(...) *avantgarda vzniká jako reakce na šíření kýče, ale i kýč se obnovuje a daří se mu díky tomu, že neustále těží z objevů avantgardy.*“¹¹¹ Ecova definice kýče jakožto lživého tvrzení o vysoké umělecké hodnotě děl midcultu, který ve skutečnosti jen čeká na materiál vyšší kultury oceněný jako hodnotný, aby ho mohl přežvýkat měšťanstvu do snadněji stravitelné formy, nemůže ohrozit surrealismus z toho samého důvodu, jako ho nemůže ohrozit Greenbergova úvaha – surrealisté nám svými díly nic neulehčují. Navíc se opravdu jednalo o hnutí s objevnými myšlenkami a postupy, které svou tvorbu stavělo mimo jiné na Freudovi a psychoanalýze, což ve své době bylo přelomové.

I když se toto pojetí umění může zdát revoluční, mezi avantgardními směry byl podle Greenberga surrealismus v oblasti malířství ve skutečnosti reakční. Surrealistický malíř se při své práci soustředí na zobrazení procesů a konceptů vlastního vědomí, kdežto převážná většina avantgardy byla zcela zaujata procesy uměleckého média, které zrovna používala.¹¹² Malířství samo se stávalo svým obsahem, což nejdokonaleji ilustruje abstrakce.¹¹³ Surrealismus stále ještě ve většině případů setrval u figurativního zobrazování. „*Obsah se natolik dokonale rozpustil ve formu, až výtvarné nebo literární dílo nemůže být celkově ani částečně redukováno na nic jiného než jen na sama sebe.*“¹¹⁴ Obsah automatických textů přece jen hrál roli, alespoň v rámci zkoumání podvědomí. Můžeme i tak říct, že pokud byly určité surrealistické metody tvorby reakční a některými rysy se přibližovaly akademismu, nikdy neklesly na úroveň laciného kýče, který sloužil jako náhražka.

¹⁰⁹ ECO, Umberto: *Struktura nevkusů*, in: *Skeptikové a těšitelé*. Argo, Praha 2007, s. 78

¹¹⁰ ECO, Umberto: *Struktura nevkusů*, in: *Skeptikové a těšitelé*. Argo, Praha 2007, s. 72

¹¹¹ ECO, Umberto: *Struktura nevkusů*, in: *Skeptikové a těšitelé*. Argo, Praha 2007, s. 74

¹¹² GREENBERG, Clement: *Avant-garde and Kitsch*. Viz poznámka pod čarou 2. Dostupné z: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>

¹¹³ GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*. *Revue Labyrinth*, 2000, č. 7-8, s. 70

¹¹⁴ tamtéž

4.3 Salvador Dalí

Jedním z nejpopulárnějších surrealistů byl a nejspíš stále je Salvador Dalí. Dalí byl osobnost a tvořil přitažlivé umění. Je známý především svými obrazy, které byly divákům přístupné díky percepčně nenáročné technice. Nezval se k ní vyjádřil: „*Salvador Dalí se odvážil, veden čirou intuicí, odhoditi nekompromisně techniku moderního malířství a vybral si nejopovrženější malířskou techniku, techniku akademiků, aby na jejím pozadí dal průchod své subjektivní imaginaci, vedené systematicky jeho paranoicko-kritickou metodou.*“¹¹⁵ Vizuální umění ztvárněné klasickou metodou mohlo pochopitelně oslovit širší masy, v jejichž obecném povědomí se dodnes surrealismus často rovná roztékajícím se hodinám či hořícím žirafám. Ne všichni však byli touto do jisté míry líbivou technikou nadšeni. Konkrétně Breton k ní měl určité výhrady, které ale na čas zřejmě umlčel přínos Dalího paranoicko-kritické metody: „*Dalí poskytl surrealismu nástroj prvořadého významu - (...) - totiž paranoicko-kritickou metodu, která se projevila být rázem schopnou k použití, lhostejno zda v malířství, v básnictví, při sestavě typických surrealistických objektů, v oděvu, v sochařství, v dějinách umění a dokonce, v případě potřeby, při všech druzích výkladu.*“¹¹⁶ Iluzivní realismus jeho děl, který nevylučoval deformaci anatomie či objektů, se stal velmi atraktivním. Ve své paranoicko-kritické metodě se nespoléhal jen na čistý automatismus, ale také na asociace, které delirantní či snové obrazy vyvolávaly. Možná že právě všestranná využitelnost této metody mohla za popularitu, které se mu dostalo především v USA a které se nijak nebránil, což byl jeden z důvodů jeho vyloučení ze surrealistické skupiny. Breton ho v *Rozhovorech* označuje za „produkt kultury“ v tom smyslu, že se do hnutí zapojil již v době, kdy minuly počáteční nesnáze zrodu surrealistické skupiny (kolem roku 1930), kterých se nemusel účastnit a špinit tak své jméno,¹¹⁷ takže se mohl plně soustředit na rozvíjení své tvorby. Surrealistou přestal být a, jak říká Breton, sám sebe ze surrealismu vyloučil kolem roku 1935.¹¹⁸ Během té doby, a i poté, však využil veškeré pozornosti, které se mu dostávalo, aby ji svou excentričností a provokativní povahou ještě více přizívoval.

¹¹⁵ NEZVAL, Vítězslav: *Ulice Gît-le-Coeur*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 91

¹¹⁶ BRETON, André: *Co je surrealismus?* Nakladatelství Joža Jícha, Brno 1937, s. 53-54

¹¹⁷ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 145

¹¹⁸ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 254

Dalí, zdá se, nikdy nesdílel materiální skromnost ostatních členů surrealismu. Ostatně sám Breton ho později začal nazývat anagramem složeným z jeho jména - Avida Dollars – tedy „chtivý dolarů“. Po jistou dobu mu surrealisté patrně díky vynikajícím dílům a celkovému přínosu surrealismu jeho výstřednost a horečnou honbu za bohatstvím, ze které udělal veškerý svůj program,¹¹⁹ tolerovali. Když se však objevily ideologické rozpory, které naznačovaly Dalího určité tíhnutí k fašismu, byla jejich spolupráce ukončena.¹²⁰ Dalí nebyl pouze malíř, věnoval se také fotografii, sochařství, vytváření surrealistických objektů a filmu. Podílel se s Luisem Buñuelem na natočení surrealistických snímků *Andaluský pes* (1929) a *Zlatý věk* (1930), spolupracoval s Waltem Disney na krátkém animovaném filmu *Destino*, který byl dokončen a uveden až v roce 2003, a navrhnul snovou sekvenci v Hitchcockově *Rozdvojené duši* (1945). Dalí miloval luxus a nijak se tím netajil. „*Popularita, byť ta nejprůměrnější, mě okouzluje.*“¹²¹ Navrhoval série šperků, parfémy, baletní dekorace, koberce, nábytek, oděvy atd.¹²² Dá se říci, že do jisté míry daroval surrealismu styl. Svůj styl měl pochopitelně každý surrealistický malíř, ale ne každý se jím proslavil tak jako Dalí. Pokud mluvíme o surrealistickém či daliiovském stylu, jen stěží může být řeč o prezentování surrealistických myšlenek a stanovisek, jde o čistou vizualitu vyvolanou asociacemi a také vyvolávající asociace. Pravý surrealismus je postoj, zaujetí určité perspektivy při nahlížení světa, a Dalího díla jsou výsledkem tohoto postoje, ne jím samotným. Sám Dalí říká: „*Věřím, že moje klasicistní pečlivost obsahuje v skrytu víc svobody, než tzv. svobodné umění. Je to klasicismus, jenž v sobě má nejsilnější výbušnou nálož, protože nejvíc skrývá. Ti, kdo zas a zas opakují surrealismus nebo spontánní tvorbu, jsou odsouzeni k nicotě, k nedostatku stylu.*“¹²³ Surrealismus jako inspirace, avšak klasicismus jako jeho vyjádření; tak by se dala stručně charakterizovat Dalího osobitá tvorba.

¹¹⁹ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 145

¹²⁰ BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003, s. 163

¹²¹ DALÍ, Salvador: *Mé vášně*. Nakladatelství Petrov, Brno 1994, s. 81

¹²² DALÍ, Salvador: *Mé vášně*. Nakladatelství Petrov, Brno 1994, s. 98

¹²³ DALÍ, Salvador: *Mé vášně*. Nakladatelství Petrov, Brno 1994, s. 92

5. Závěr

Byl surrealismus komerční? Dosáhl surrealistického stylu? Obsahují jeho díla nezáměrný kýč? Ačkoli na tyto otázky, kterými jsem se zabývala, podle mě neexistují jednoznačné odpovědi, pokusila jsem se na ně podat náhled z několika hledisek a nabídnout k nim moji osobní úvahu. Ať už šlo o hledisko zakladatele hnutí Andrého Bretona, který jakoukoli ziskuchtivost vylučoval a skutečně se řídil tím, co hlásal, nebo o Salvadora Dalího, který naopak své slávy využíval k veškerému materiálnímu obohacení, nijak nám tato fakta konečnou odpověď neusnadňují. Surrealismus jako takový, tedy jako avantgardní směr, za svůj primární cíl pochopitelně popularitu ani peníze neměl, a pokud jich dosáhl, pak to bylo především díky provokativním manifestacím a snobskému oceňování jejich děl měšťáky. To, že však umělecké působení tohoto hnutí proniklo i do reklamy, způsobů odívání, fotografie, dokonce i o scéně, která se před námi odehrává, můžeme říct, že je surrealistická, svědčí podle mého názoru o určitém stylu. Tento styl není jednotný, ačkoli je nejčastěji zastupován Dalího obrazností, a nemůže ani sám plně definovat, čím surrealismus byl a stále je, mohl ale nicméně vést ke komerci. A zdá se, že v případě Dalího stylu, jak uvádím v poslední kapitole, se můj předpoklad potvrdil.

Zabývala jsem se zde také tím, zda někdo mohl pod značkou surrealismu tvořit nezáměrný kýč, a docházím spolu s Walterem Benjaminem k závěru, že ano. Ne však ve smyslu kýče sloužícího k zpeněžení a nahrazení skutečného umění, ale jako výsledek automatismu či zachycení snu, kam kýčovitě rysy můžou proniknout díky snaze naší mysli uchovat všední podobu věcí. Toto podle mě zajímavé téma by jistě nebylo špatné rozebrat dále s ohledem na úmyslný kýč, který se v dílech některých surrealistů nachází. Je to další z mnoha rozporů, jež surrealismus provázely, včetně odmítání oficiální kultury, avšak oceňování kultury populární, do které se však surrealisté svými díly nesnažili proniknout nebo ji měnit. Chtěli ji spíše probídat díky skrytým možnostem revolučního vyjádření. Tyto revoluční aspekty se do populární kultury promítly často nevědomým způsobem, což pro surrealisty obeznámené s Freudem neznamenovalo žádnou překážku, a mohly zasáhnout místa, kam se jejich vlastní působení nemuselo dostat. V této skutečnosti nacházím další typický konflikt, tentokrát mezi tím, že se ve své marxistické orientaci zasazovali o zlepšení podmínek a duchovní pozvednutí

proletariátu, a tím, že tato vrstva k jejich tvorbě ale neměla přístup, a i kdyby měla, neporozuměla by jí.

Má práce snad podala dostatečnou představu o stavu uměleckého trhu a doby, ve které francouzský surrealismus vznikl a působil, o historických a společenských okolnostech, které ho formovaly, a o tom, jak byla jeho díla přijímána publikem. Vztah surrealismu a komerce není jednoznačný, proto jsem se z tohoto hlediska zaměřila na dva protipóly v podobě Bretona a Dalího, ale bylo by nepochybně zajímavé zabývat se i ostatními členy „uprostřed“ těchto extrémů, například Man Rayem nebo René Magrittem.

Ačkoli je surrealismus stále živým uměleckým směrem (a je otázkou, zda někdy může dojít k jeho skutečné smrti), bezesporu prošel změnami stejně jako politická situace, kterou vždy reflektoval a vůči které se původně vymezoval, a v obecném povědomí často bohužel došel i k vyprázdňení po myšlenkové stránce. Ono označení kupříkladu scény za „surrealistickou“ dnes obecně míří většinou k jejím viditelným aspektům, které působí bizarně, snově či nesourodě, a přitom si její divák neuvědomuje, že ve skutečnosti jakákoli scéna může být surrealistická, pokud k ní zaujmeme surrealistický postoj, který je základní náplní tohoto hnutí.

SEZNAM LITERATURY A ZDROJŮ

Literatura:

- ADORNO, Theodor W. a Max HORKHEIMER: *Dialektika osvícenství*. Oikoymenh, Praha 2009. ISBN 978-80-7298-267-7.
- ARENDOVÁ, Hannah: *Krize kultury*. Mladá fronta, Praha 1994. ISBN 80-204-0424-4.
- BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979.
- BRETON, André: *Co je surrealismus?* Nakladatelství Joža Jícha, Brno 1937.
- BRETON, André: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha 2005.
- BRETON, André: *Otevřte, to jsem já*. Sdružení Analogonu, Praha 2009. ISBN 978-80-904419-0-3.
- BRETON, André: *Rozhovory*. Concordia, Praha 2003. ISBN 80-85997-07-X.
- CLAIR, Jean: *O surrealismu*. Barrister & Principal, Brno 2010. ISBN 978-80-87474-07-5.
- DALI, Salvador: *Mé vášně*. Nakladatelství Petrov, Brno 1994. ISBN 80-85247-50-X.
- ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Argo, Praha 2007.
- GREENBERG, Clement: *Avantgarda a kýč*. Revue Labyrint, 2000, č. 7-8. ISSN 1210-6887.
- NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Votobia, Olomouc 1994. ISBN 80-85619-63-6
- NEZVAL, Vítězslav: *Ulice Gît-le-Coeur*. Fr. Borový, Praha 1936.
- RICHARDSON, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006. ISBN 978-1-84520-226-2.
- TEIGE, Karel: *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964.

Internetové zdroje:

- GREENBERG, Clement: *Avant-garde and Kitsch*. Dostupné z: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>
- STOREY, John: *Cultural Theory and Popular Culture*. Pearson Education, 2009. Dostupné z: <http://www.scribd.com/doc/36058283/Cultural-Theory-and-Popular-Culture>