

Sedlář, Jaroslav

Otázka imaginace v surrealismu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1970-1971, vol. 19-20, iss. F14-15, pp. [329]-341

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110814>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV SEDLÁŘ

Brno

OTÁZKA IMAGINACE V SURREALISMU

Člověk je dějinný, tj. historicky determinovaný. Zároveň však do tohoto dění tvořivě zasahuje. Je tedy průsečíkem historických vztahů. Nemůže překonat zařazení svého vědomí do spleti skutečností. Proto chápeme např. i umění a filosofii dějinně. Nicméně člověk hledá absolutnost, zákonitost, věčně platné kategorie. Nakonec však zjišťuje, že absolutní je jen jeho časové — dějinné určení, jemuž odpovídají různé formy hledání absolutna. Vše, co „vytváří“, je rovněž dějinné. Hotové je jen uchovávané, proti němuž nové obvykle vzniká jako odlišné, jež pracuje s vědomím pozadí a kontextu a zčásti je negujíc reaguje zároveň na dosavadní formy a systém. Jasným příkladem toho je tzv. moderní civilizace — věda a umění par excellence. Proto i k surrealismu je nutno přistupovat jako k historickému jevu, jež v jistém smyslu souvisí s psychoanalýzou z počátků tohoto století. Právě kritika psychoanalýzy, již „zjevné významy nezajímají, umělecký výtvar je rovnocenný s mimouměleckým a psychoanalytický determinismus není pro uměnovědu plodný“¹ je důkazem jeho dějinnosti. Podobným důkazem jako je objevování děl předchůdců surrealistů, děl, která jako „nová realita vyřazená z původního historického světa“² čekala na naplnění smyslu celá historická údobí.³ Ostatně je celá psychoanalýza beze zbytku zavržením hodná? Neznamenal ve své době historický pokrok? Byl surrealismus postojem? Zanikl sám — a zvláště jeho podněty — v propadlišti dějin? Šlo tu o návrat, nebo dokonce o nový úpadek do mysticismu nebo okultismu?

Vydeme-li z faktu, že umění 20. století se řídí imanentními historickými zákonitostmi, z nichž v nejobecnější rovině jde o racionálně formovou (konstruktivní) a výrazovou (expresivní) tendenci, pak surrealismus, jako část proudu výrazového, je jednou z možností. A tím, že ve své filosofii navázal na freudismus a přirozeně jej rozvíjel, je dokonce jednou z možností nejlépe fundovaných teoreticky. Stěžejním bodem jeho filosofie se stal experimentální průzkum *imaginace*, v níž je freudovské podvědomí pochopitelně obsaženo. Je to kardinální otázka surrealismu. Z ní vyplývá především otázka svobody, a v důsledku toho i naděje a lásky, interpretace symbolů, revolty a revoluce, vztahu k marxismu, otázka vztahu *imaginace* k realitě, kráse a nadrealitě.

Co se rozumí *imaginací* a jak ji chápe Freud, Breton a současná psychologie? Můžeme mluvit o nezávislých představách, nebo o vědomé představivosti? Je ima-

¹ Jindřich Pinkava (*K historii psychoanalytické estetiky*. Estetika II, 1965, č. 4, 345) cituje z díla Walter Muschg, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, 1930.

² Srovnej autorovu studii, *K problémům hermeneutiky moderního umění*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU) XV, F 10, 1966, 63—81.

³ Srov. např. K. W. Forster, *Jacopo Pontormo*. München 1966. Pontormovo dílo zůstalo, jak plyne z Porterova rozboru, ve své době zcela neznámé a zčásti zaniklo. Teprve naše doba, zvláště pod vlivem expresionismu a zejména surrealismu je patřičně docenuje. „Podle Navratila existuje také umění stojící mimo dějiny, totiž umění dětské, naivní a schizofrenní“ — cituje M. Nakonečný, *Zvláštnosti umělecké osobnosti*. Psychologie umění, Praha 1968.

ginace stav, nebo postoj? Je imaginace kontinuální, nebo jde o patologický jev? atd. Tu vyvstávají určité potíže psychologického rázu. Víme, že otázka imaginace zajímala např. již Giordana Bruna: „Je nepochopitelné, že naše imaginace a naše myšlení překračuje přírodu a že určitá realita neodpovídá této kontinuální možnosti nového nazírání.“ Descartovi působí imaginace potíže, protože v ní vidí základní překážku správného smyslového poznání. Rovněž Pascal v ní odhaluje spontánní schopnost syntézy. To ho vede k jejímu zatracení, zatímco např. Voltaire rozlišuje imaginaci reprodukcující a imaginaci vynalézající, což v základě odpovídá i dnešním názorům. Ostatně „funkce fantazie byla známa a zkoumána již dávno před psychoanalýzou. Tvrzení, že se umělecká tvorba podobá snu, najdeme třeba u Hebbela. Dilthey na nich budoval výklad vztahu umění k světu. Klád umělce také do blízkosti duševně chorých, jako ostatně již Aristoteles“.⁴ Francouzský psycholog z konce 19. století Théodule Ribot vidí tvořivou uměleckou sílu imaginace v její dynamice a ve snaze realizovat se přímo v životě. Tvrdí, že imaginace má v oblasti poznání obdobný význam jako vůle v oblasti pohybu. Představitosti přisuzuje stránku intelektuální, citovou a nevědomou. Je však přesvědčen, jako ostatní, že tvůrčí fantazie vyvěrá z nepředvídatelných a nekontrolovatelných hnutí duše.⁵ Taine a Bergson přičítali imaginaci zvláštní sílu, která může vyvolávat obrazy i ve dne. Zajímala je však otázka, proč se realizují stovky obrazů a proč se přitom nerealizují všechny. Taine se zde „dovolává redukční moci počítku, který se brání daleko intenzivněji než obraz (l'image), aby se uskutečnil.“ Bergson se odvolává na zvláštní aktivitu těla, na potřebu akce. Karteziáni tu odmítali zásah rozumu. Přitom však byli ochotni připustit eventuální identitu mezi počítkem a obrazem, uznat aktualizaci sílu imaginace.⁶ Ve skutečnosti je celý tento přístup k imaginaci charakterizován atomistickým myšlením, které zásadně odlučovalo počitek od představy. Dokonce ještě ve dvacátých letech našeho století, v době, kdy se rozvíjí surrealismus, který hledá, jak uvidíme, přirozený vztah představy a počítku, psychologie stále ještě popírala jejich dialektickou jednotu. Proti tomuto způsobu myšlení se staví pouze tvarová psychologie se svou zásadou: „při předběžném vnímání je předmět uchopen neurčitě, avšak ihned úplně“.

Zvláštní filosofický názor na tyto a podobné otázky vznikl v německé romantice. Filosofie romantiků bývá často srovnávána právě s filosofií surrealismu, proto je třeba alespoň letmo se o ní zmínit. Tak např. Werner Haftmann podotýká: „Vědomí o existenci bodu, kde se kryje vnitřní a vnější, vzniklo v německé romantice. Novalisovi z toho vyplynulo ono podivuhodné srovnání světa se zvířetem, v němž žijeme jako paraziti a jehož konstituce určuje náš život a obráceně.“⁷ Tato předtucha jednotného původu zesílila, když psychoanalýza prokázala ověřitelnou existenci kolektivního podvědomí, což umožňuje určit hnutí psyché v jejich pomíjivých, jakož i osobních projevech a fixovat je v poslední vrstvě zásoby obrazů, za pomoci kterých byla kdysi definována skutečnost. Dosažením této vrstvy, ležící ještě pod individuálními nevědomím, je možné opět nalézt spojení s věčným světem. Srovnáváme-li, stala se tato idea podkladem mystických projevů již v orfismu a u Blauen Reiter, zvláště u Marca.⁸ „Niternost, o níž mluví Bre-

⁴ Pinkava, l. c., 336.

⁵ Jan Fischer, *Umělecká fantazie*. Psychologie umění. Praha 1968, 90.

⁶ Srov. F. Alquié, *Philosophie du Surréalisme*. Paris 1955, 171.

⁷ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1962, 258.

⁸ Haftmann, *ibid.*, 258; srovnej dále Chr. Sénéchal, *Le romantisme allemand*. Courthion 1937.

ton, není jistě ta, které se dovolával Kandinskij. Nic není surrealismu vzdálenějšího než asketický spiritualismus Kandinského. Bretonovy výroky mají zato velmi blízko k Paulu Kleeovi, k jeho znovu stvořenému světu, ale jsou také příbuzné poetice mnohých expresionistů, kteří považovali malířství za bezprostřední promítnutí psychofyziologického proudu na plátno... Ale vedle toho surrealistické malířství usiluje ještě o něco jiného: o vytvoření světa, v němž člověk nalezne záračnost, království ducha, v němž se duch osvobodí od veškeré tíže a všech zákazů, od všech komplexů a dopne se k nesrovnatelné, ničím nepodmíněné svobodě.⁹ Pro romantiky je příroda také „eine verkörperte Traumwelt“, sen je tu množství stavů, kde lidská duše opět nachází ztracenou jednotu a v ní spojení s celou přírodou, tudíž s božstvím. Duše se stává tvůrkyní — podílí se proto na tvůrčí síle přírody. Tím se romantismus nepochybně podstatně odlišuje od psychoanalýzy a freudismu vůbec. Tak např. Schubert chápe přírodu jako „samostatný svět snů“, příroda podle něho „ztělesňuje svět snů“. Tento naturalismus se vysvětluje právě koncepcí imaginace karteziánského původu. Pro Descarta stejně jako pro romantiky je imaginace vskutku vyvolávána erupcí v našem vědomí. Karteziáni a také Spinoza, jejichž vliv na romantiky byl značný, vysvětlovali toto vtírání se přírody do myšlení jako zdroj omylů; naopak pro romantiky je imaginace *zjevením*. Rovněž u Schellinga je postavena tzv. intuice nad rozumové poznání (intellektuelle Anschauung). Podle něho v intuitivním procesu mizí rozdíl mezi poznáním a bytím. V bytí lze postřehnout „Weltseele“. A v umění vidí Schelling nejvyšší schopnost ducha, protože umění je *identitou* nevědomého s vědomím, což se projevuje v tvorbě. Umění nám odkrývá tajemství světa — jednotu rozporného.

Jak vidno karteziáni, romantici, Dilthey i Taine a Bergson považují shodně imaginaci za produkt neznámého původu. Teprve Sigmund Freud odděluje tuto „mystiku od čistého psychologismu“. Přes všechny nedostatky, odmyslíme-li si jeho matoucí terminologii, je Freudova psychoanalýza nesená duchem kritického racionalismu a souvisí se současným myšlením. Dospívá s fenomenologií k popření imaginace jako takové, aby ji nahradila svobodou a aktivitou, již označujeme termínem „obrazné vědomí“. Jean Paul Sartre, inspirovaný dílem Moreau de Tours a některými Alainovými analýzami, charakterizuje imaginaci v duchu tohoto myšlení. Popsal ji a vyčlenil čtyři základní typy lícící představu: 1. Představa je „vědomí“ (conscience) a nikoliv obsah představovaného, imaginace je tudíž postoj člověka. 2. Představa je charakterizována fenoménem „kvazi-pozorování“. Myslí se tím pozorování, ale to neprobíhá. Každý z nás si např. může představit Panteon; ale bude-li požádán, aby pozoroval svoji představu a aby spočítal sloupy, které obklopují fasádu, nikdo toho nebude schopen. Představa nám tedy nesdělí nic nového, není skutečným pozorováním. 3. „Obrazné vědomí“ pokládá svůj předmět za nicotný. Člověk, který si představuje, ví, že objekt jeho představy neexistuje. 4. Spontaneita představy, její nezávislost na vůli, je jejím posledním rysem: člověk si nepředstaví, co chce a kdy chce. Ve snu, který představuje příklad „imaginativního vědomí“ par excellence, zůstává subjekt absolutně pasivní: dostáváme představy bez jakéhokoliv zásahu vůle.¹⁰

⁹ Mario de Micheli, *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964, 157.

¹⁰ J. P. Sartre, *L'Imaginaire — Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris 1940; výňatek z tohoto díla je otištěn v překladu Oldřicha Kuby v *Estetice VI*, 1969, č. 2, 135—146; srovnej také J. Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, 139—140.

Novodobá psychologie staví na zásadě Johna Locka „Non est in intellectu, quod non erat in sensu“. Imaginaci chápe jako schopnost spontánního tvoření konkrétních imaginativních novotvarů na základě předchozí empirie. Zároveň však zdůrazňuje, že v imaginaci dochází k posunu této zkušenosti a že tu jde o schopnost přetvářet. Zdá se, že k takovému chápání imaginace podstatnou měrou přispěl vedle Freuda především surrealismus a jeho průzkum imaginace. Je třeba říci, že dnešní psychologie považuje imaginaci za funkci myšlení. A jelikož „stav bez myšlení neexistuje“,¹¹ je imaginace neoddělitelnou součástí člověka, jak na to myslel již Breton. Tedy vedle patického způsobu myšlení se uznává také způsob imaginační. Ovšem termín imaginace zahrnuje jak patické stavy, tak uměleckou tvorbu, technickou nebo vědeckou vynalézavost. Imaginace je schopnost představit si nepřítomný předmět. Rozlišuje se tu imaginace reprodukcující, která reprezentuje něco, co už známe, a imaginace tvůrčí, skrze kterou je člověk schopen produkovat umělecká díla, rozvíjet vědy a techniku. Psychologie a zčásti i psychiatrie studuje „poruchy“ imaginace — excese (halucinace, mytománii, hysterii atd.), ale též nedostatek představivosti (mentální zaostalost nebo patologické blbství). Mezi patologickou imaginací, která je brzdou v životě, a mezi tvůrčí imaginací, která kombinuje fakta nebo dané skutečnosti, existuje pouze nepatrný rozdíl, ale je základní: v druhém případě člověk jedná a svým činem se realizuje, kdežto v prvním případě nejsou jeho sny provázeny konkrétní realizací. Pokud jde o patologickou oblast psychosenzorických halucinací, pak nelze uznat za správné již nic, neboť se zdá, že jednoduchá představa tam silně zakořenila a prolíná se s aktuálním vnímáním.¹² Proti dynamismu normální představy, který provokuje k akci, je patologická představa obvykle „stálá, ustrnulá, zvláštní a cizí, zmizí až za přítomnosti léků; veškerá systematická činnost se zdá vyloučena; prostorovost je neurčitá, představa většinou nemá ani přesnost, ani plastičnost. Ještě více než přítomnost chybí jí vzdálenost. Je možno věřit tomu, že se objevuje u těch nemocných, kterým se ostatní lidé zdají více nemocni, než jsou oni sami — je to spíše svědectví o slabosti jejich reálné soudnosti než o síle jejich představ“.¹³ Zatímco představa je vědomí nepřítomného nebo neexistujícího objektu, je vjem reprezentací přítomného předmětu. Rozdíl mezi vjemem a představou je asi tento: Vjem má pro subjekt charakter objektivní, představa subjektivní. Vjem je promítán do vnějšího objektivního prostoru, představa je ve vnitřním, představovém prostoru. Vjem je velmi určitý, trvá, pokud působí podnět, představa je ne zcela určitá, někdy mlhavá, zanikající, někdy musí být udržována a budována s určitou námahou. To platí pro představu normální, nikoli pro představu patologickou, vtíravou.¹⁴ Ovšem „i když je nutné rozlišovat mezi myšlením civilizovaných lidí a primitivy či psychopaty, lze hovořit o jistých souvislostech. V obou případech se uplatňuje jednota subjektivního a objektivního osvojování si světa člověkem, připodobňování vnějšího a vnitřního, plynulé přechody od vjemu k fantazii, od empirické zkušenosti k racionální konstrukci, od poznávacích procesů k procesům emocionálním. Racionalita předpokládá ostré oddělování subjektivního a objek-

¹¹ Viz V. Vondráček, Fr. Holub, *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Praha 1968, 119.

¹² F. Alquié, l. c., 173.

¹³ F. Alquié, *ibid.*, 173d.

¹⁴ Vondráček, Holub, l. c., 119–120. Materiálem pro myšlení jsou engramy (vtisky). Engram je konzervovaný vjem, nebo již jednou vytvořená a zafixovaná představa.

tivního, stále jasnější odlišování mezi objektivním obsahem a subjektivními deformacemi, způsobovanými i zvláštní povahou naší duševní činnosti. Avšak rozpor mezi objektivním a subjektivním snáší člověk jen do určitého stupně.“¹⁵

* * *

Chceme-li hovořit o filosofii surrealismu, pak je třeba uvědomit si její odlišnost od psychoanalytické estetiky. S kritikou freudismu se oťrásá i estetika Otto Ranka, Hanse Sachse, Ch. Baudouina a dalších. Kritika surrealismu se totiž často odvolává právě na psychoanalytickou estetiku a Freudův výklad snů. Avšak „ukazuje se, že si surrealisté osvojili freudismus ve značně speciální podobě. Nedbají příliš na obskurní teorii a více exploatují metodu pro potřeby básnického experimentování“.¹⁶ V tomto smyslu patří surrealismus nepochybně k výrazovému proudu v dějinách umění, který zdůrazňuje vždy fantazii, tedy jiné zdroje umělecké činnosti, než je rozum; k tendenci v umění, která na základě vědomí pozadí a kontextu usiluje o vymanění ze strohé sevřenosti normami a předpisy. Umění řízené rozumem se tu pociťuje jako odporující přírodě a lidské přirozenosti. Ve jménu toho se vyžaduje tvůrčí svoboda. Výrazové umění se vždy opírá o člověka a jeho zkušenosti.¹⁷ Zároveň však s tím, že hledá nové postupy a metody umělecké práce, protože umělecké dílo se řídí vždy určitými zásadami záměrné organizace, dospívá surrealismus až k jakémusi racionalistickému průzkumu prostředků, jež jsou zaměřeny vždy k vyjádření obsahu, smyslu, významu. A v tomto duchu také zkoumá možnosti a schopnosti člověka.

Surrealismus, jak bylo již mnohokrát řečeno a jak vyplývá z jeho přístupu k imaginaci, je postoj. Uznáme-li ovšem, že umělecké dílo je také věcí, artefaktem, novou realitou vyřazenou z původního historického světa,¹⁸ pak předmětem uměleckohistorického zkoumání musí nutně být takové umělecké dílo, které nereprezentuje „jen“ postoj. Nyní nám však jde o porozumění filosofii surrealismu, jak vznikla především u André Bretona. Rozumíme-li uměním trojici skutečností umělec — dílo — divák, pak je na první pohled zřejmé, že teoretiky surrealismu nezajímalo ani tak dílo nebo divák jako umělec a jeho činnost. Do popředí tu tedy vystupuje určitá disparita mezi teoretickými postuláty tvorby a teoretickými postuláty percepcce, i když surrealismus usiloval o překonání i této disparity. Ocítáme se tu v poněkud zvláštní situaci. Zatímco vzhledem k staršímu umění vznikají posteriorní teorie a estetiky, vytvořil André Breton a Salvador Dali, řečeno s jistou licencí, opriorní teorii umělecké tvorby, teorii, kterou měla ověřit umělecká praxe. V této souvislosti existují dvě koncepce surrealistické tvorby — Salvadora Daliho, která je nejnověji označována jako „kosmologický naturalismus“;¹⁹ stává na teorii tzv. vizuální zhmotnění představ konkrétní iracionality, což Dali označuje jako

¹⁵ Jiří Cvekl, Předmluva k citované knize V. Vondráčka, Fr. Holuba, 23.

¹⁶ Srov. Studii J. Pinkavy, l. c., 341—345.

¹⁷ L. Svoboda, *Od Platóna k experimentu*. Psychologie umění. Praha 1968, 33.

¹⁸ Srov. autorovu již citovanou studii *K problémům hermeneutiky moderního umění*, 63—81. Srov. také doslov K. Chvatíka k Effenbergerově knize *Poezie a realita*, Praha 1969, 399: „Jedině v procesu prožívání, srovnávání, přijímání a odmítání, pořádání a hierarchizace, krátce v procesu aktuálního hodnocení, se mrtvé artefakty stávají estetickými objekty, jenom v něm mohou působit a realizovat se jako umělecká díla. Umění žije pouze jako proces, jako pohyb v konkrétním čase a postoru, jako komunikace konkrétních lidských individuí.“

¹⁹ Alquié, l. c., 178.

paranoicko-kritickou metodu,²⁰ a André Bretona, označovaná za humanistickou. Dnes je ovšem již „zřejmé, že interpretace mnohých kritiků, kteří chtějí surrealismus vymezit oblastí kopie snu nebo konkrétní iracionality, je interpretace nanejvýš dílčí a nedostatečná, která se může dobře hodit na Daliho nebo Magritta, ale jež se absolutně nehodí na Ernsta nebo Miróa.“²¹ Nicméně koncepce vizuálního zhmotňování představ konkrétní iracionality dosti silně ovlivnila v surrealistickém hnutí zvláště malířství, ale i literaturu.²²

Ze surrealistického „postoje ducha k realitě“ vyplývá také přístup k základnímu problému surrealismu — k imaginaci. Imaginace tu již není zjevením, a to ani u Daliho, i když jeho „představy konkrétní iracionality nejsou vysvětlitelné ani redukcí systémů logické intuice, ani rozumovými mechanismy. Představy konkrétní iracionality jsou tedy představy neznámé autentičnosti . . . , přesahují oblast fantastiky a působivého psychoanalytického výkladu.“²³ Eluard prohlašuje, že pro surrealismus „neexistuje model v kterém hledá, co nikdy neviděl. Imaginace nemá instinkt imitace. Je pramenem a bystřinou, proti jejímž proudů nelze plout.“²⁴ Jakmile člověk začne vymýšlet, neshoduje se již se světem ani se sebou samým. Surrealismus, historicky podmíněný hlubokou roztržkou mezi uměním a společností, racionalistickým oddělováním subjektivního od objektivního, „pocitem hluboké krize elementárních lidských vztahů a totálního rozvratu buržoazního světa,“²⁵ což vedlo v dadaismu k revoltnímu gestu, je nucen přihlásit se ke konvenční racionalistické antinomii, proti které však vyhlašuje naději v budoucí překonání všech těchto dezintegrujících protikladů. Tím chce obnovit víru v člověka. „Je to naděje nebo zoufalství,“ psal Eluard, „která bude určující pro vyvolání snu — pro básníka — pro akci jeho imaginace.“²⁶

Uvažovat o naději tudíž znamená pokusit se odhalit vztah reálného a imaginárního. I když surrealisté předběžně navrhovali „zrušit tyto protiklady neprávem považované za nepřekonatelné a během věků ještě žalostně prohlubované . . .“,²⁷ bylo by mylné domnívat se, že pokládali vztah reálného a imaginárního za ryzí identitu. Breton např. považuje dosažení této jednoty za ideální případ. A tomuto okamžiku přiznává nad-lidský charakter. V tomto případě také nutně dospívá k idealismu. Už pro Hegela je umění bezprostředním okamžikem absolutního ducha. Překonává jej pouze zjevené náboženství a filosofie. Breton však v náboženství nevěří a absolutní vědění považuje za nemožné. Obrací se proto k umění. Tu si však přes všechny protimluvy a nejistoty v otázce volby té či oné koncepce, obsažené v Bretonových teoretických spisech, musíme uvědomit jeho jasnozřivost. Breton velmi dobře ví, zcela v duchu novodobého myšlení, že „vztah umění ke skutečnosti a jejímu významu pro člověka není možno přervat, tím méně u umění

²⁰ Srov. Salvador Dali, *La conquête de l'irrationnel*. Editions surréalistes 1935, 12—15. Dali vlastně chce vizuálně zkoumat vnitřní vjemy ve smyslu zásadního odmítnutí psychoanalýzy a z ní vyplývající interpretaci snových syntéz. „Veškerá moje ctížádost v malířství,“ říká, „spočívá ve zhmotnění představ konkrétní iracionality, a to s nejběžší přesností . . . představ, které dočasně nejsou vysvětlitelné ani redukcí systémů logické intuice, ani rozumovými mechanismy. Představy konkrétní iracionality jsou představy neznámé autentičnosti . . . přesahují oblast fantastiky a působivého psychoanalytického výkladu.“

²¹ Micheli, l. c., 167; jako příklad uvádí H. Sedlmayra.

²² Podrobné rozvedení viz u V. Effenbergera, *Výtvarné projevy surrealismu*. Praha 1969, a zvláště v knize *Realita a poesie*, Praha 1969.

²³ Srovnej pozn. 20.

²⁴ P. Eluard, *Donner à voir*. Paris 1939, 81.

²⁵ Jiří Brabec, *Od poetismu k surrealistické tvorbě*. Orientace č. 6, 1968, 63.

²⁶ Eluard, l. c., 81.

²⁷ A. Breton, *La Clé de champs*. Paris 1953, 71.

zobrazujících.²⁸ Proto zkoumá imaginaci vždy jen ve vztahu ke skutečnosti.²⁹ Příznačné ostatně je, že surrealistické umění je převážně zobrazující. V uměleckém díle spíše než o iluzi či o extatickou vizi jde vždy o metaforu, o analogon³⁰ — tzn. že něco vyobrazeného je zároveň něčím jiným. Umělecké dílo jako artefakt má vždy nějaký smysl — význam. Zatímco dílo jako věc trvá, podléhá jeho význam historickým změnám — v přístupu, ve výkladu. Patrně tak se projevuje niterný stav díla.³¹ Tedy obraz předmětu je vždy také něčím jiným. Děj nebo předmět v uměleckém díle má také zvláštní rys — totiž není skutečný,³² i když je z objektivní skutečnosti nutně odvozený.³³ Pro dílo je totiž nutný tzv. estetický odstup. Dochází tu k rozdělení citů nebo k montáži nejrůznějších představ, což v životě možné není. Dílo je novou realitou, v protikladu k objektivní realitě vytvořenou člověkem, a to i ve smyslu významu díla. Ta má sílu zpřítomnění, v ní se znovu objevujeme. Divák „znovutvorbou“ staví dílo do života. Z tohoto hlediska je např. nutné chápat také Bretonovu ideu nadreality. „Surréal“ tu není „surnaturel“, jak se mnozí domnívají, nýbrž je to spíše korelativum uměleckého vědomí.³⁴ Hovoříme-li tedy o imaginárním a reálném, nesmíme ani na okamžik zapomenout na obezřetnost surrealistů, jejichž vědomí sleduje stále dialektický vztah protikladů, a to jak v teorii, tak v praxi. Ovšem teoretické potíže v jasném výkladu vztahu anitomií vedou nakonec i André Bretona k tomu, že mu stačí „položiti vodivý drát mezi tak rozlučované světy jako bdění a spánek, skutečnost vnější a vnitřní, rozum a šílenství, klid poznání a lásku, život pro život a revoluci atd.“³⁵ Breton si totiž uvědomuje, že neexistuje definitivní řešení nebo lépe řečeno takové řešení, které se zřiká naděje, tudíž imaginace, jež se stává měřítkem jeho života. Jevy se tu stávají „zpředmětněním jeho samého“, „potvrzují a uskutečňují jeho individuálnost“.³⁶ Imaginace bude v surrealismu vždy rozbíjet dané rámce

²⁸ Srov. M. Novák, *Od skutečnosti k umění*. Praha 1965, 59: „Nezapomínejme, že umění je specifickou reakcí člověka na skutečnost, specifickým způsobem poznání, pocítění, odhalení a zhodnocení světa a že umělec nedokáže z této vazby uniknout, i kdyby se skryl do nejlubšího já“. Každý jeho počín, každé jeho gesto bude reakcí na společenskou skutečnost, ať je to vzdor, výsměch, pohrdání, lež nebo póza. Bude reagovat na skutečnost za všech okolností, z toho prostého důvodu, máme-li zde užít agrumentace existencialistické, blízké těmto náladám, že je neodvratně „vržen do světa“. Řečeno střízlivě, neunikne své době, své společnosti a jejím zákonitostem, ať se k nim staví jakkoliv.“

²⁹ Srov. René Huyghe, *Les puissances de l'image*. Paris 1965; srovnej zde především kapitoly — *L'art et la réalité a L'art et la beauté*.

³⁰ Srov. J. P. Sartre, *Imaginace a imaginárno (Internacionální struktura obrazu)* v překladu O. Kuby, *Estetika VI*, 1969, č. 2, 144.

³¹ Srov. M. Heidegger, *Zrození uměleckého díla*, Orientace 1968, č. 6, 75—83.

³² Srov. V. Smetáček, *Dílo jako problém pro psychologa*. Psychologie umění, l. c., 112, který zde uvádí: „Již anglický badatel z přelomu století Bullough dokázal řadou pokusů, že pro dílo je naprosto nutný tzv. estetický odstup, kdy si plně uvědomujeme, že vstupujeme do hry, která má jistá pravidla, a že skutečnost představovaná v díle má jednu vlastnost: není skutečná.“

³³ Viz pozn. 28 — Novák, l. c., Praha 1965, 59.

³⁴ Alquié, l. c., 208.

³⁵ A. Breton, *Spojitě nádoby*. Praha 1934, 105.

³⁶ Srov. M. Nakonečný, *Od neurózy k mýtu*. Psychologie umění, l. c., 51: „Ostatně Leonardo nám ve výroku »člověk maluje vždy sebe sama« potvrzuje přijatelnost zásadního psychoanalytického východiska, totiž chápat dílo umělce jako projekci jeho osobnosti a tedy i komplexů, které ji utvářejí.“ S tím srov. Jiří Brabec, *Od poetismu k surrealistické tvorbě*, *Orientace* č. 6 (1968), str. 63: „Nezal je básník vyhraněný materialistický, senzualistický, zmocňující se skutečnosti agresivitou svých smyslů; všechny jevy se pro něho stávají — užijeme-li Marxových formulací z Ekonomicko-filosofických rukopisů — »zpředmětněním jeho samého«, »potvrzují a uskutečňují jeho individuálnost«, tj. stávají se vlastně jím samým.“

a konvence, převracet vztahy věcí. Bude je překračovat a od nynějška bude vždy usilovat o vyrovnání s realitou jako takovou.

Jak je zřejmé, otázka imaginace zajímá surrealisty jen ve vztahu k realitě. Surrealismus tu uznává v podstatě dvě možnosti postupu: od reality k imaginaci — „imaginace je to, co jest, ale co jest neznámé“, a od imaginace k realitě — „imaginace je to, co usiluje stát se reálným“. Bretonova myšlenka vychází z ideje touhy — přání. Zvláštností dynamiky představ je totiž nutkání k činu. A přání usiluje o realizaci. Tím Breton navazuje přímo na Freudovu teorii snu, v níž se tvrdí, že každý sen je realizované přání. A tu patrně Breton navázal na Tainovu a Bergsonovu myšlenku, že imaginace má zvláštní schopnost vyvolávat obrazy i ve dne. Ve Spojitých nádobách obměňuje a — dá se říci — rozvíjí psychoanalýzu exploatováním tzv. bdělých snů, které pod tlakem zoufalství mohou trvat i několik dnů. Pro svůj výklad používá dnes již poněkud zdiskreditovaných freudovsly znějících pojmů jako kondenzace, substitute, sublimace apod. Nicméně svým pojetím výzkumu bdělých snů v podstatě oponuje základním záměrům psychoanalýzy. Dosazuje-li na místo vůle snové nebo dokonce delirantní myšlení s ohledem na myšlení racionální, nechce tak odstranit bariéru, která tyto dvě oblasti odděluje, a ukázat, že sen a bdění jsou vlastně dvě spojitě nádoby?³⁷ Ovšem nesmíme zapomínat, že také Freud dokazoval, jak náš bdělý život nese známky našich nevědomých přání. Breton ve Spojitých nádobách usiluje vlastně o objasnění normálního a snového vnímání obdobným způsobem. Ostatně zpočátku, než připadl na myšlenku realizace přání, odvolával se Breton na Baudelaira a psal, že surrealistické obrazy, podobné opiu, se člověku nabízejí „spontánně a despoticky“.³⁸ Převzal Tainovu zásadu automatismu a „naslouchal větám, které klepaly na okno“.³⁹ Ve Spojitých nádobách neopomíná dokonce ani struktury psychických syntéz postavených na principu fluida a reality, v nichž vládne přímo princip slasti. Pro Freuda má sen strukturu a partikulární bohatství, má smysl a vyústění. Spánek brání pronikání počitků, které jsou eliminovány, jako kdyby ohrožovaly spícího, a spojují se ve snu. Spánek takto chrání spícího před probuzením. Jeho nesouvislost je podle Freuda jen zdánlivá. Víme, že Freud sny rekonstruoval v jejich manifestační náplni, která latentně trvá v psychice. Omezoval se tu na odhalení jejich původu, vycházející z principu přání. Počítal s tím, že jde o dílčí fakt potlačeného přání, které má dosti síly k tomu, aby se nedostalo do vědomí. Složený sen v sobě samém kompletně uvědomělý se tedy liší od bdělého vědomí; vědomí se řídí principy reálného původu, sen zásadami slasti. Zpočátku také Breton hledá realizační sílu imaginace v syntéze, do níž je představa zapojena, a neodmítá výklad symbolů, avšak jeho výzkum bdělých snů pak směřuje k objasňování „přání života v plném obsahu skutečnosti, prostředkované uměleckým dílem“.⁴⁰ Prohlašuje, že „existuje touha . . . , která aby dosáhla svých cílů (v bdělém životě), podniká zde věci, jež se málo liší od těch, které vynakládá, aby se uskutěčnila v době, kdy člověk spí. A materiály, jichž používá, jsou skutečné materiály, věci vzaté z života“.⁴¹ Breton tu tedy nemyslí jen na touhu sexuální, jak tvrdí jeho odpůrci. Z toho je také zřejmé, že Breton ani na chvíli nepochybuje o tom, že existuje vnější svět, nepřestává mu důvěřovat. V okamžiku, kdy se domnívá, že skutečnost byla opomenuta,

³⁷ Alquié, l. c., 175.

³⁸ Alquié, *ibid.*, 170.

³⁹ Viz Micheli, l. c., 286. — První manifest surrealismu.

⁴⁰ A. Breton, *Spojité nádoby*. Praha 1934, 134—135.

⁴¹ *Ibid.*, 128.

žádá aspoň „zmocnit se prostředků, které vyloučí vše zbytečné“,⁴² což má sloužit k rekonstrukci jeho sama.⁴³ Ostatně Breton vykládá snovou rekonstrukci světa, když píše: „Vskutku, nakonec připustíme, že všechno vytváří obraz a že i sebe-menší předmět, který sám nehraje zvláštní symbolickou roli, je schopen představovat cokoliv. Duch má tu zázračnou schopnost, že uchopí i nejjemnější myslitelný vztah, jenž může být mezi dvěma náhodnými předměty, a básníci vědí, že mohou vždycky, bez obavy, že by se zmýlili, napsati: něco je jako něco jiného“.⁴⁴

Breton chce, aby se „jednou provždy imaginativní a smyslové“ vysvětlovalo tak, aby „vnímání a zobrazení — které se dospělým zdá tak radikálně rozdílné — nebylo považováno za disociativní produkty, ale za produkty jedné a téže originální oblasti, v níž vznikají tzv. eidetické představy, jejichž stopy nacházíme u primitivů a u dětí“.⁴⁵ Konečně soudobá psychologie hovoří o této oblasti jako o psychické realitě. Člověk „myslí v představách, v obrazech. Představy jsou (hlavně) evokace — optické, akustické (u něhoho zvlášť význačné), chuťové, čichové, hmatové, kinetické, tělové nebo kombinované — něčeho nebo celého děje bez jeho skutečné přítomnosti“.⁴⁶ Němečtí autoři rozlišují dvojí stránku obrazů: jsou buď „bildhaft“, nebo „leibhaft“, což lze těžko přeložit, snad by se dalo říci, že jevy mají buď charakter obrazu, nebo charakter ztělesnění. Představy jsou „bildhaft“, kdežto halucinace jsou „leibhaft“, eidetické zážitky jsou uprostřed. Jiní autoři mluví o senzorialitě. Představy nemají senzorialitu, typické halucinace jí mají, ale spektrum senzoriality je i mezi halucinacemi . . . Některé eidetické vize jsou podle některých autorů podobné snovým obrazům.⁴⁷ Breton ve svém kritickém přístupu k freudismu zjišťuje, že psychoanalýza nemůže zcela proniknout do smyslu automatických improvizací, musela prý by to však dokázat, kdyby její závěry byly platné. Z této nejistoty vychází Salvador Dali se svou teorií konkrétní iracionality, již se blíží romantismu, aby odmítl psychoanalýzu, zvláště její zásadu interpretace snových syntéz. Breton, i když uznával Daliho tezi, že paranoicko-kritická metoda zkoumá představy „v souhlasném celku systematických vztahů a významů“, nikdy nepřipustil iracionalitu představ. Naopak nezříkal se objasnění významu automatického výtvoru, aby mohl spojit nevědomí s poznáním vědomí. Proto preferuje freudovskou koncepci, která nachází sílu realizace představ v odhaleném přání.⁴⁸ Tedy v tom, jak Breton uvádí ve shodu realitu s představou, je tato teorie ucelenější a racionálnější než všechny ty teorie, které považují imaginaci za produkt neznámého původu. Jestliže představa usiluje o realizaci, lze říci, že člověk je jí proniknut. V přítomnosti se neustále objevujeme. To znamená, že „člověk se myslí“.

Breton se nemohl spokojit rovněž s naturalismem romantismu, protože celá jeho teorie směřuje k hledání humanistické (lidské) svobody, pro niž v romantismu není místo. Dokoce i ideu osudovosti zredukoval, podobně jako Freud, na výsledek lidských hlubinných snah, které jsou v člověku dobré. Breton také ví — a celým

⁴² *Ibid.*, 128.

⁴³ *Alquié*, 175.

⁴⁴ A. Breton, *Spojité nádoby*, 134.

⁴⁵ A. Breton, *Point du jour*, Paris 1934, 250.

⁴⁶ *Vondráček, Holub*, I. c., 119; již Malebranche rozlišoval imaginaci příslušející duši (duchu) a imaginaci příslušející tělu.

⁴⁷ *Ibid.*, 119: „Autoři, kteří jsou pod vlivem Junga a orientováni směrem k jeho psychologii, mluví a tom, že do popředí vystupují archetypické mytické horizonty (Müller — Sauer).“

⁴⁸ *Alquié*, I. c., 173.

svým dílem to dokazuje, zvláště Spojitými nádobami —, že představy, které jako by se nám vnucovaly zvnějšku, nevynořují se jen z faktu mého přání, ale že „tato představa“, která je „mým životem“, vyjadřuje hloubku mé osobnosti a mé individuální spontaneity.⁴⁹

Tím, že surrealismus v Bretonově pojetí participuje na freudismu a dokonce jej, jak jsme v náznu mohli vidět, rozvíjí, ocitá se nesporně na úrovni moderního racionalistického myšlení. Do středu svého zájmu staví člověka a jeho myšlení, které odmítá kosmologické a panteistické vize. Imaginace dostává v jeho pojetí realizační schopnost. Je odvozována od lidského vědomí. Tak se zde subjektem vysvětluje to, co dříve bylo jednoznačně považováno za pouhý plod přírody. To nesporně přispělo k novému chápání slova imaginace v dnešním smyslu. V umění pak surrealismus nahradil představu srovnáváním a skládáním. Jak bylo vzpomenu, věří tu v onu zázračnou schopnost ducha, který je s to uchopit i ten nejméně myslitelný vztah, jenž může být mezi dvěma náhodnými předměty.

Ocitáme se zde ve filosofii ducha, která nese všechny znaky lidského myšlení. Myšlení blízkého reflexi, která nám dovoluje, abychom se osvobodili od daností. V něm získáváme odstup, který je znakem naší autonomie. Je to myšlení, které si vybírá, rozumí, vynalézá. Není cestou od představy k realitě, slepou silou. Je spíše osvobozující mocí, která nám dovoluje, abychom přestoupili realitu v ní samé právě představou.⁵⁰

* * *

Uplatnit princip automatismu nebo vizuálně zhmotňovat představy konkrétní iracionality v malířství nebo sochařství, to byl pro surrealisty velký problém. V 3. čísle časopisu *Révolution surréaliste* (duben 1925) vysvětloval Pierre Naville: „Je všeobecně známo, že neexistuje žádné surrealistické malířství. Nárok na toto označení by si nemohla činit ani čára tužky, která by byla ponechána náhodě gesta, ani obraz, který by napodoboval snové výtvary, ani domnělá představa.“⁵¹ Tehdy, po vydání prvního surrealistického manifestu, Naville patrně považoval za surrealistické takové dílo, které vzniklo v procesu automatického záznamu. Pravda, malba ani socha nenabízejí takovou možnost rychlého automatického záznamu jako např. slovo.⁵² Kopie představy přenesená na papír nebo plátno či do dřeva nebo kamene je rovněž patrně nemožná. Ovšem četní surrealističtí umělci a teoretici v tyto možnosti věřili a dodnes asi věří. Svědčí o tom např. dosud nejrozumnější teoretiky užívaná terminologie odvozená z fotografické praxe. Teoretici používají technologických termínů — v analogickém smyslu — nejčastěji je to termín tzv. ustalování představ v obraze, ale dokonce i v básni nebo v soše! Odtud se snadno sklouzne k tvrzení, že umělecké dílo je kopií snu, představy nebo vnitřního modelu. Přísně vzato, pracuje každý umělec více nebo méně s imaginací. Surrealisté na ni pouze kladou větší nebo hlavní důraz. Je však možná kopie představy, která je neurčitá, mlhavá a neustále se mění? Víme již, že ji charakterizuje spontaneita — tedy dynamismus. Obrazná umění naproti tomu jsou bohužel statická. Vyjadřuje tedy dílo jako artefakt dynamičnost obrazů (představ) plynoucích v čase? I když je známo, že problém času je v imaginaci zcela zanedbatelný (Sartre)? Zdá se, že umělecké dílo — obraz, socha — které může být

⁴⁹ Srovn. A. Breton, *Nadja*. Praha 1935.

⁵⁰ Alquié, l. c., 182.

⁵¹ Marcel Jean, *Geschichte des Surrealismus*. Köln 1961, 121

⁵² Micheli, l. c., 156.

„nanejvýše objektivizací“ představy, tedy analogon (Sartre), nahrazuje tuto dynamičnost představy skládáním z jednotlivých obrazů či útržků představ, podobně jako i sen ve Freudově pojetí je „složený“. Dochází tu tedy k jakési „montáži představ“. Nepovažoval A. Breton zpočátku Picassa za surrealistu právě pro obdobný postup v analytickém kubismu? Umělecké dílo však nutně vzniká v procesu, který můžeme schematicky charakterizovat hegelovskou trojčlenkou: imaginace (teze), tvůrčí proces — práce s látkou (antiteze), umělecké dílo (syntéza). Konečně sám Breton to potvrzuje citátem z E. A. Poea: „Podivnou obdobou mezi přírodními chemickými jevy a jevy chemie inteligence často se stane, že ze spojení dvou prvků vznikne nový produkt, který už v ničem nepřipomíná vlastnosti jedné z obou, nebo dokonce obou složek.“⁵³ Dynamičnost imaginačních procesů má svůj analogon teprve v celku surrealistického hnutí. Teprve neustálé rozbíjení daných rámců, převrácení vztahů mezi věcmi, stálé narušování konvencí, experimentování, hledání nových možností výrazu, nových metod, a to vše na základě vědomí pozadí a kontextu, což je ovšem charakteristické pro celé moderní umění, je analogií k dynamice představ. Tedy surrealismus odpovídá Bretonovým teoriím teprve jako celek. Není v tom ostatně vlastní záměr surrealismu? Jeho vyústění? Tedy postoj? Konečně např. happening je nesporně výsledkem právě kolektivní surrealistické aktivity a jejích podnětů.

Výtvarné umění v jednotlivých projevech je dosti různorodé, i když se dnes vymezují zhruba dva proudy — absolutní a veristický. Oba vynalezly „řadu postupů, jež byly s to vypracování díla zbavit nadvlády vědomých schopností“.⁵⁴ Nejvýraznější s Bretonovou teorií imaginativní tvorby souvisí patrně dílo Maxe Ernsta.⁵⁵ Max Ernst ve svých frotážích, které byly poprvé zveřejněny v roce 1926 pod titulem *Histoire naturelle* a které jsou považovány za zrození surrealistického malířství, dospívá až k jakési ilustraci Bretonovy surrealistické filosofie. Obraz vzniklý mechanickou cestou — frotáží, později také „kratáží“, tj. škrabáním — není na počátku svého vzniku obrazem. Jsou to pouhé otisky např. prkna, jeho let a suků. Nejde tu nikterak o automatismus. Teprve potom, při pohledu na takto vzniklý „obraz“, se malíři začínají objevovat nejrůznější obrazce. Tehdy začíná pracovat jeho imaginace. Obrazce se vynořují zcela spontánně, zřetězují se a do- stávají nejpodivuhodnější a zvláštní podoby. Není sporu o tom, že jde o eidetickou schopnost Ernstovu a že jsou to tzv. eidetické představy, které vznikají při pohledu na skvrny, čmouhy a rýhy. Na to myslel již Paolo Ucello a na jejich inspirativní moc upozorňoval Leonardo da Vinci. Ernst ve skvrnách, shlucích čar, rýhách zanechaných hřebenem v husté vrstvě barvy začíná objevovat s intenzitou vjemů podivné a záračné ptáky, stromy, skály, lesy, města. Aby je zpřítomnil a přiblížil divákovi, dokresluje je, koloruje — dává jim tvar. Mechanické postupy se mu stávají „prostředky, které vynucují inspiraci“, jak sám říká. Dá se říci, že tu začíná skutečně pracovat podvědomí, psychický proces „automatického“ nebo spontánního vznikání představ — objevují se eidetické představy, které jsou, jak bylo výše vzpomenuto, něčím mezi halucinacemi a normálními vjemy. Musí tedy mít vztah k realitě. Jsou pochopitelně subjektivně deformovány, jsou neurčité a zvláštní stejně jako Ernstem dotvořená umělecká díla. Nicméně umělcův zásah do mechanicky vzniklého otisku je nakonec rozhodující. Ať vědomě, nebo nevě-

⁵³ V. Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu*, l. c., 24.

⁵⁴ *Micheli*, l. c., 158.

⁵⁵ Srovn. knihu vydanou za redakce Pierra Waleffe, *La vie des grands peintres modernes*. Paris 1964, kapitolu, kterou napsal Michel Ragon, *Max Ernst, visionnaire*, 322–340.

domě, je malíř veden určitými pravidly a normami, které nutí jeho oko, ducha, ruku k uspořádání zdánlivě neuspořádaného systému uměleckého díla. Ne zbytečně nalézá, vybírá a třídí. Smyslem této činnosti je ozvlášťňovat skutečnost, což je kardinálním úkolem umění. Je-li tedy slovo eidetický odvozeno z řeckého slova eidos = obraz,⁵⁶ pak může právě Ernstovo dílo dobře posloužit k pochopení Aristotelovy teorie, podle níž látka jest pouhou možností formy. Idea tu však není dána předem, ale vzniká v samotném tvůrčím aktu a nereprezentuje nic jiného než tvůrčí subjekt sám. Opět tedy „vyjadřuje hloubku mé osobnosti a mé individuální spontaneity“. Tak i Ernstovo dílo ukazuje, že největším přínosem surrealismu je to, že experimentálně prokázal existenci podvědomí. To z hlediska noetického. Z hlediska estetického vytvořil mnoho pozoruhodných uměleckých děl, která nově obohatila lidskou senzibilitu. Inspirativní síla surrealismu byla nesmírná. Nesmíme zapomínat na to, že surrealismus ovlivnil téměř celé světové umění druhé poloviny tohoto století, vyjma racionálně formový (konstruktivní) proud tzv. bezpředmětného malířství. Ostatně surrealismus se nikdy nechtěl vázat přísnými omezeními uzavřeného systému. V tom byla také jeho síla a aktuálnost, vyhovující rychle se měnícímu životu moderního člověka.

Surrealismus ovšem nelze jednoznačně pochopit ani vysvětlit jen Bretonovou teorií. Salvador Dalí a další četní malíři i sochaři úzce souvisí s manýrismem, romantismem a symbolismem. Jak podotkl W. Haftmann, vycházejí některá jejich díla z romantických idejí parazitismu — u Joana Miróa, Yves Tanguyho, Hanse Arpa⁵⁷ — z mystiky a z ideje splnutí s přírodou, což ovšem není divné, neboť výrazové umění směřuje ke sblížení s přírodou vždy. Nicméně i tato díla je možné vysvětlit právě teorií Bretonovou, jak se také v surrealistickém hnutí často dělo.

Surrealismus byl různorodý, protiřechl si, často nevěděl, ke které filosofické nebo psychologické koncepci se přiklonit. Čerpal z romantiky, z myšlenek Tainových, Freudových, z marxismu a z díla markýze de Sade, z Lautreamonta, jehož idea „cílem poezie musí být praktická pravda“⁵⁸ podstatně podpořila Bretonovu filosofii, atd. To je ovšem přirozené, neboť surrealismus vstoupil na vratkou a neprozkoumanou půdu, byl postaven do historického světa.

LE PROBLÈME DE L'IMAGINATION DANS LE SURRÉALISME

L'auteur de la présente étude aborde le problème de l'imagination du point de vue historique. Il résume les idées des philosophes des siècles passés sur l'imagination: celle de Giordano Bruno, de René Descartes, de Blaise Pascal, d'Hippolyte Taine, d'Henri Bergson et des romantiques dont la philosophie est en ce sens souvent comparée avec la philosophie du surréalisme. Toutes ces réflexions sur l'imagination dont l'origine est, d'après ces philosophes, inconnue, sont considérées par l'auteur comme manifestations de la pensée atomiste. S. Freud remplace, par sa théorie du rêve, cette „mystique“ par un psychologisme pur. L'auteur souligne le fait que la psychologie contemporaine tient l'imagination pour la capacité de créer de nouvelles formes imaginaires et

⁵⁶ *Der Große Brockhaus V.* Leipzig 1930: *Eidetiker* (aus grch. eidos, Bild), ein Mensch, der „ein Bild oder ein anderes anschauliches Objekt nicht nur als Vorstellung, sondern anschaulich mit dem Charakter der Empfindung (Jaenssch) reproduziert. Derartige Vorstellungen nennt man Anschauungsbilder, sie machen auf den E. denselben Eindruck wie Wahrnehmungen; Besitzer solcher starker Anschauungsbilder verwechseln daher unter Umständen diese mit den wirklichen Objekten...“

⁵⁷ Srovn. příslušné kapitoly v cit díle M. Jeana, *Geschichte des Surrealismus*.

⁵⁸ Micheli, 152.

concrètes sur la base empirique et elle l'envisage comme une fonction de la pensée. L'auteur la désigne comme la „conscience imaginative“. Cette conception de l'imagination a sans doute été élaborée sous l'influence des analyses du rêve et des recherches expérimentales de l'imagination chez les surréalistes, entreprises par Freud. Prenant pour point de départ certaines idées de Freud, André Breton examine dans *Les Vases communicants* ce qu'on appelle des rêves éveillés (probablement sous l'influence de Taine et de Bergson) et, par conséquent, prend une position critique vis-à-vis de la psychoanalyse. Il aboutit à la conclusion suivante: l'imagination est dirigée par le principe du désir ou du désespoir et se sert des objets réels, pris dans la vie. L'idée de Breton se manifeste le plus clairement dans sa théorie de l'existence „d'une faculté unique, originelle, dont l'image eidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant.“

L'imagination dans la conception de Breton est pourvue des qualités réalisatrices et devient, dans le sens de la pensée moderne, une „conscience imaginative“. Ce qui domine chez Breton, c'est la pensée qui est très proche de la réflexion, une pensée qui permet de transcender la réalité justement à travers l'imagination.

Parmi les peintres, Max Ernst se rapproche le plus de cette théorie. Dans ses frottages et grattages, il emploie des techniques mécaniques. Ce n'est qu'au cours du triage et du choix que les idées et les images se dégagent, c'est-à-dire que son imagination ou même, on peut le dire, sa „qualité eidétique“ entrent en jeu. Et à ce moment Ernst complète ces frottages et ces grattages. Ses toiles peintes par ces techniques, ainsi que ses idées elles-mêmes, ont des formes indéfinies, particulières et subjectivement déformées, mais la réalité est toujours leur point de départ.

Les intentions du surréalisme ne furent jamais homogènes et on y trouve évidemment aussi des échos romantiques comme le démontre p. ex. Werner Haftmann: l'idée du parasitisme ou l'idée de l'identification avec la nature. Mais ce fait est facile à comprendre: le surréalisme est né dans un moment historique, dans un monde où ces idées correspondaient avec certaines dispositions de l'époque.

Traduit par Jaroslav Fryčer

