

surrealismus

v diskusi

sborník

redigovali k. teige a i. štoll

k. teige: 10 let surrealismu

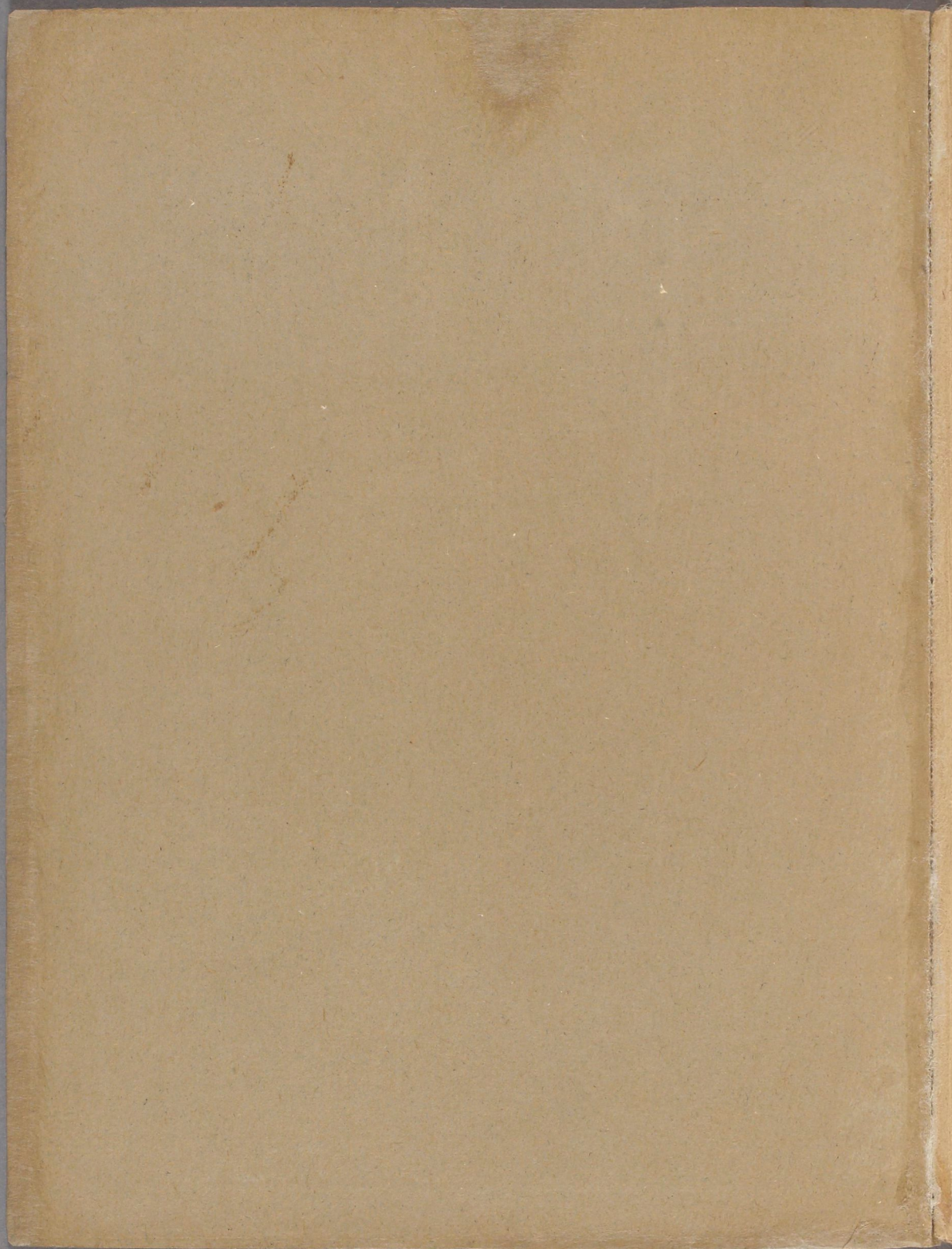
**ladislav štoll: k sociologii
romantismu**

**vítězslav nezval:
o surrealismu**

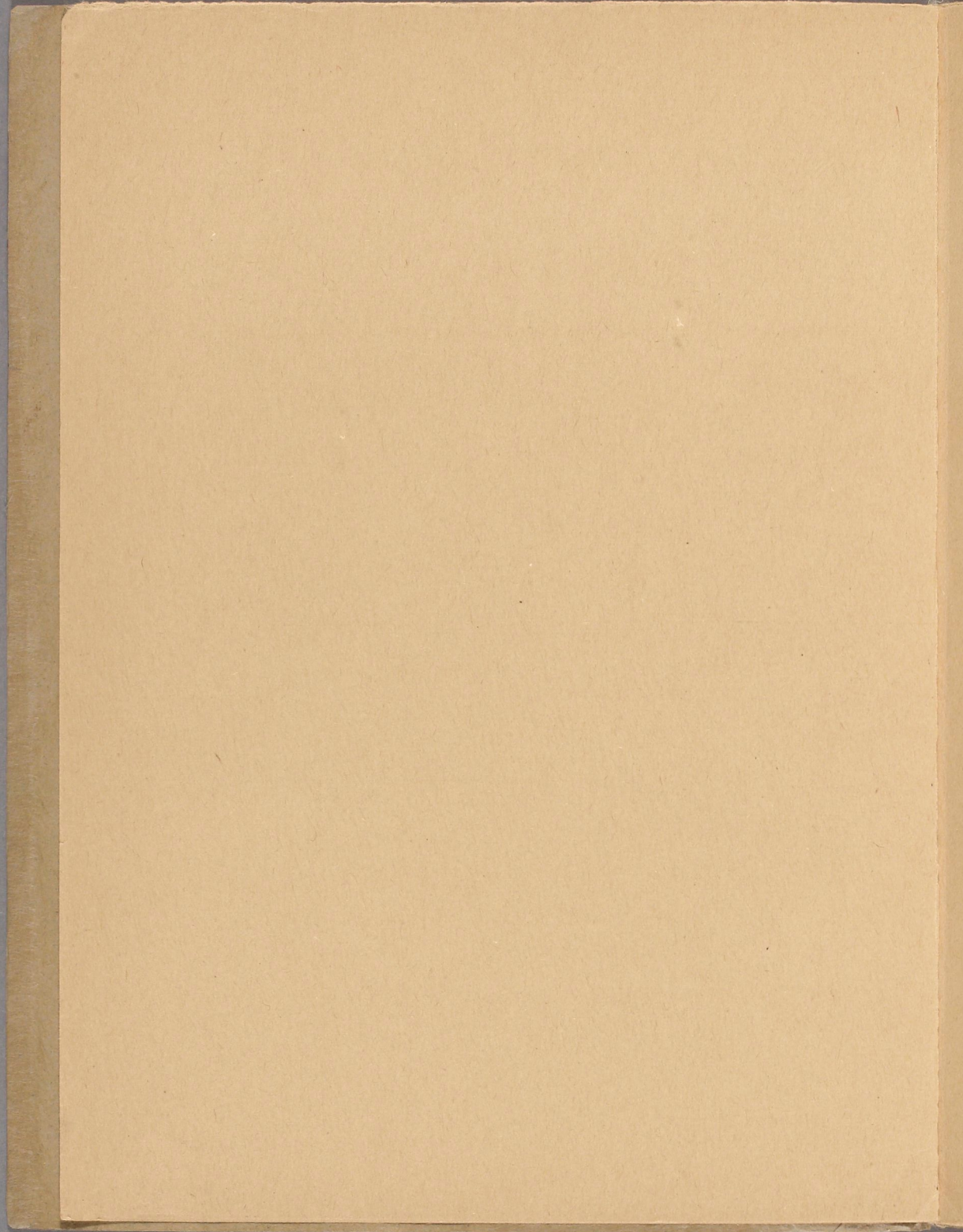
**záviš kalandra: nadskutečno
v surrealismu**

**jindřich honzl: okultnost
surrealismu**

**jan krejčí: surrealismus
v revoluční frontě**



knihovna levé fronty



surrealismus v diskusi

sborník

redigovali karel teige a ladislav štoll

spolupracovníci:

**jindřich honzl, záviš kalandra, jan krejčí,
vítězslav nezval, ladislav štoll, karel teige**

knihovna levé fronty sv. 8



surrealismus v diskusi

sborník

redigovali karel teige a ladislav štoll

vyšlo na podzim 1934

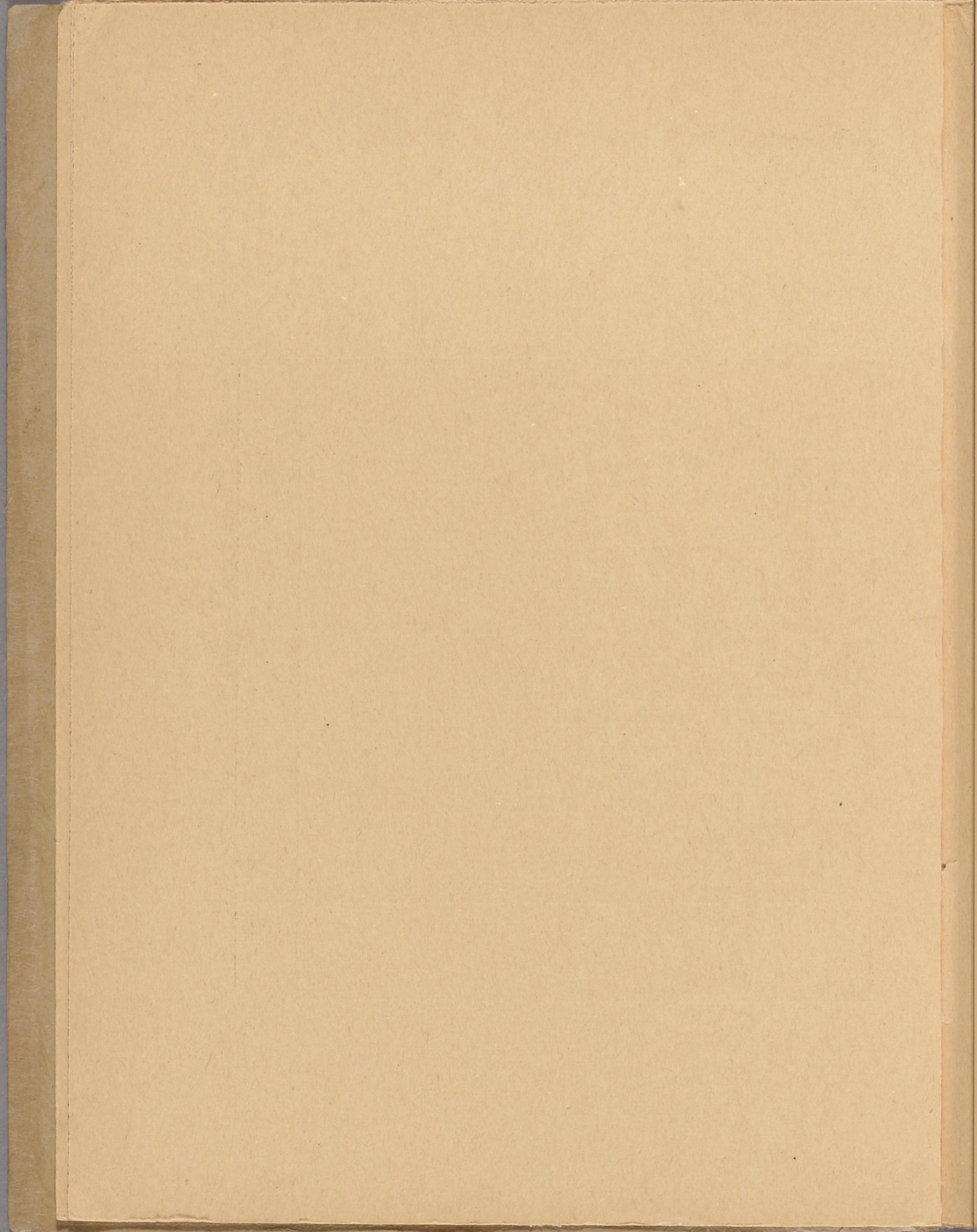
jako osmý svazek knihovny levé fronty, kterou rediguje
a vydává jarmila prokopová, vytiskla knihtiskárna
v. palána, král. vinohrady

stran 112

cena Kč 12.—

obsah

1	<i>karel teige:</i> deset let surrealismu	str. 7
2	<i>ladislav šloll:</i> k sociologii romantismu	57
3	<i>vítězslav nezval:</i> o surrealismu	77
4	<i>záviš kalandra:</i> nadskutečno v surrealismu	84
5	<i>jindřich honzl:</i> „okultnost“ surrealismu	94
6	<i>jan krejčí:</i> surrealisté na revoluční frontě	99
7	závěr a bibliografie	102



deset let surrealismu

karel teige

Deset let po tom, co André Breton publikoval v Paříži první „Manifest“, ustavuje se v Praze skupina československých surrealistů. Okolnost, že Nezvaletem koncipovaný první projev této skupiny, leták „Surrealismus v ČSR“ vychází 10 let po prvním manifestu surrealismu francouzského, mohla vzbudit klamné zdání, že tu máme co dělat s opožděným „doháněním Evropy“, což dříve vyznačovalo historii českého umění, které na příklad impresionisticky rozkvetlo ve chvíli, kdy ve Francii impresionismus už dávno uvadl. Ve skutečnosti nejde dnes o to, importovati z Francie surrealismus, o němž nepřátelská kritika a hlavně jeho desertéři tvrdí, že je už dávno překonán a odbyt. Pamatujeme se ostatně příliš dobře, jak často prohlašovala kritika kubismu nebo poetismu za překonané etapy v době, kdy tato hnutí teprve dávala dozrát nejzávažnějším dílům, a nemůžeme proto, nedávno po vydání Bretonových „Vases Communicants“ či Crevelových „Les pieds dans le plat“, dnes, kdy v revuei „Mino-taure“ sledujeme nové závažné práce a pokusy surrealistů, a kdy se konstituuje v Praze surrealistická skupina, pokládati surrealismus za ukončenou kapitolu.*) Čeští surrealisté

*) Surrealistické skupiny existují ve Francii, v Belgii a Jugoslávii; zdá se, že teprve dnes, v důsledku svého vnitřního dozrání, stává se surrealismus mezinárodním uměleckým hnutím a probouzí odezvu v Anglii, v Americe, ve Španělsku a ve skandinávských zemích. Žvasty o tom, že dnes „surrealismus již dávno v celém světě odumřel“ (p. SA v „Útoku“), jsou projevem zbožného přání filistrů a reakcionářů, které se neshoduje s pravdou a skutečností.

ovšem nehodlají rekapitulovati to, co dosavadním desítiletým vývojem surrealismu bylo překonáno, nýbrž navazují na dnešní vývojovou etapu surrealismu. Jakkoliv se surrealismus bral jiným vývojem k cílům, které byly rovněž úběžníkem perspektivy poetismu, bylo možno pozorovati postupné sblížení surrealistického pojetí lyrismu s koncepcí poetismu; surrealismus, ještě včera, byl mezi všemi skupinami umělecké avantgardy mezinárodní nejbliže příbuzným hnutím českému poetismu: dnes se cesty obou hnutí spojily, a poetisté, na nynější vývojové etapě, prohlašují se surrealisty. Český surrealismus je prvním pohledem nové tváře české poesie, znamením, že vstupujeme na novou etapu cesty a do nových básnických dobrodružství, že jaro poetismu se dovršuje a proměňuje se v surrealismus, že jsme tu o krok blíže k životu objektivní i subjektivní, zevní i vnitřní, sociologické i psychologické reality.

Leták „Surrealismus v ČSR“ byl signálem k mnohým polemikám a diskusím, které poskytly namnoze podívanou podobnou rozruchu, jaký před 10 lety vyprovokoval prvý manifest poetismu. Devětsil a poetismus byl tehdy terčem nenávisťi a výsměchu všelijakých kodičků, a jestliže zatím oni kodičkové upadli v zapomenutí, setkáváme se dnes na jejich místech s kodičky sice mladšího věku, ale právě tak zakrslého ducha. Dnešní polemiky a diskuse jsou však ostřejší tím, oč se zostřila krise kapitalistického světa a stoupla intenzita třídního boje i na kulturní frontě. Není náhodou, že první vystoupení československých surrealistů (leták a přednáškový večer 11. 5. 34.) byly uvítány se sympatiemi, *byť nikoliv bez kritických výhrad*, jen v tisku levice, a že oficiální kritika (od časopisů Stříbrného, přes „Národní Listy“, „České Slovo“, „Národní Osvobození“ až po soc. dem. „Útok“) s podivuhodnou zběsilostí začla proti surrealistům štěkat. Je ovšem jisto, že by surrealismus sám o sobě, jako umělecký názor, jako metoda, jako směr, nemohl míti ani zdaleka tak veliký ohlas; ale surrealismus není jen umělecký názor, metoda a směr, nýbrž revoluční poetické

hnutí, které se ztotožňuje s marxleninským světonázorem a na kulturní frontě chce zasahovati do širokých sociálních a politických otázek otevřeným bojem proti válce, proti fašismu, proti náboženství, proti buržoasní rodině a oficiální ideologii.

Pro kulturní levici, pro revoluční intelektuály a vůbec pro revoluční hnutí vzniká nástupem skupiny surrealistů nutnost seriosně a kriticky zkoumati, do jaké míry teorie a praxe surrealismu odpovídá revolučnímu světonázoru dialektického materialismu a do jaké míry jsou síly, které má surrealismus k dispozici, schopny rozvinouti se v účinnou složku revolučního souručenství a antifašistické fronty. Není pochyby, že Levá Fronta nemůže viděti svůj úkol v tom, aby k uměleckým problémům a principům surrealismu, k surrealismu jakožto určité tvůrčí básnické metodě, zaujímala jednomyslně kladné či záporné stanovisko, a tyto otázky, mezi přívrženci různých estetických a uměleckých směrů sporné, mohou pro ni býti nadále *otázkami otevřenými*; diskuse o nich nemůže býti pokládána za ukončenou. Konstatujeme-li však, že surrealisté se hlásí k dialekticko - materialistickému světonázoru a projevují upřímnou vůli důsledně si jej osvojiti, že se řadí nesmlouvavě do levé kulturní fronty — (členové československé surrealistické skupiny jsou zároveň členy Levé Fronty) — musíme odmítnouti jako nesprávný a nevěcný názor, že by surrealisté byli levě maskovanou reakční skupinou, kdyžte objektivně a subjektivně jde o skupinu spojenců revolučního hnutí. Tento fakt nutí i ty, kdož v uměleckých otázkách a sporech jsou odpůrci surrealistické tvorby, i ty, jimž oblast básnického zájmu surrealismu je vzdálená a cizí, aby svou kritiku surrealistického hnutí — která, bude-li opravdu věcnou kritikou marxistickou, přinese prospěch jak revoluční uměnovědě, tak i samotnému surrealismu — řídili zájmem solidarity levé intelektuální fronty, aby, kritisující, činili tak způsobem soudružským a nezapomínali, že existuje společná platforma, totiž právě: *Levá Fronta!* Jestliže z nauky dialektického ma-

terialismu vyplývají (ovšem při správné aplikaci a specifikaci) určitá kritéria k posouzení sociální a politické povahy ideové náplně (t. zv. obsahu) uměleckého hnutí či díla, nejsou to nicméně odpovědi, dotýkající se formy: o vlastním rozvoji umění, o jeho tvůrčích metodách, o jeho slohu, o jeho struktuře, faktuře, technice etc., nemáme a nemůžeme mítí hotových, jednoznačných, z klasické marxistické literatury přímo vyplývajících závěrů: třídní podstata umění a zvláště literatury projevuje se v nesmírně rozmanitějších formách, než s jakými se setkáváme v politickém životě, a proto bylo by obzvláště škodlivě přenášeti do teorie umění mechanicky a schematicky kritéria a kategorie politické. (Viz usnesení VKP (b) z r. 1925). Nelze proto očekávat, že takové otázky by mohly být zodpověděny jednou diskusí a uzavřeny odhlasovanou resolucí, nelze připustit předčasné a nedočkavé závěry; diskuse plní svůj úkol tím, že postupně upřesňuje formulaci těchto problémů a vytyčuje hlavní sporné body. Domníváme se, že je dnes povinností intelektuální levice sledovati s pozorností a se sympatiemi aktivitu uměleckých a vědeckých skupin, schopných dalšího a pokrokového vývoje, a musíme v tomto ohledu plně souhlasiti s tím, co bylo řečeno v článku „Úkol získání spojenců a literární spory“, jenž byl v květnu 1934, u příležitosti polemik o surrealismu, otištěn v „Rudém Právu“.

Jestliže úkol, podati úplný obraz vývoje surrealismu, by nutně přesahoval rozměry článku, dovolte, abych odkázal čtenáře, kteří se o thema podrobněji interesují, na některé statě, které jsem před léty publikoval o surrealismu v rozmanitých časopisech a při rozmanitých příležitostech (ReD, Volné Směry, Kmen, Rozpravy Aventina, Zvěrokruh a j.) a zejména kapitolu „surrealistická revoluce“ (psanou r. 1926 a 1930) z knihy „Svět, který voní“. Tím upozorňuji zároveň, že i dnes stojím celkem za úsudky, které jsem tam o surrealismu formuloval; námitky, které tam byly vysloveny, týkaly se ovšem tehdejší etapy surrealismu a zakládaly se na zorném úhlu tehdejšího stavu poetismu, respektive na tehdejším stavu

myšlenkového vývoje autora oněch článků; ovšem, některé z výtek staly se dalším vývojem surrealismu bezpředmětné. — Předejdu snad nedorozumění, podotknu-li také, že stanoviska a názory, které jsou tímto článkem tlumočeny, nejsou ani projevem „Levé Fronty“, ani projevem surrealistické skupiny, nýbrž jen osobním stanoviskem, názorem a smyšlením autorovým, jenž ostatně svůj úsudek o československé surrealistické skupině vyjádřil v časopise „Doba“ (r. 1. č. 6. str. 94) v článku „Surrealisté v Československu“.

Bylo to na jaře 1924, kdy byl v Praze publikován první manifest poetismu, (totiž můj stručný článek, který byl brán za manifest tohoto nového směru). Téhož roku, skoro současně, o několik měsíců později, vychází v Paříži André Bretona „Manifeste du surréalisme“.*) Poetismus a surrealismus jsou tedy vrstevnická hnutí, až na to, že počátky poetismu, které ostatně můžeme klásti už do r. 1922, jenž je rokem almanachu „Devětsil“ a Nezvalova „Podivuhodného kouzelníka“, jsou tedy poněkud rannějšího data. Ostatně ani Bretonův manifest není, přesně vzato, nejprvnějším projevem surrealismu. Iniciálou surrealistické poesie je vlastně kniha „Magnetická pole“ (Les Champs magnétiques), kterou napsali společně André Breton a Philippe Soupault (r. 1919—20) — je to tedy surrealistická kniha avant la lettre — a kde zaznamenávali kusé věty a nespojitá slova tak, jak se ve stavěch polosnu objevují náhle a nepředvídaně na hladině vědomí. Básnická tvorba byla tu redukována na pasivní a

*) Není snad třeba zvláště vyvraceti hloupou insinuaci, kterou otiskla „Přítomnost“ v článku, nadepsaném „Nadrealisté a spol.“, jehož autor se zbaběle skrývá za pseudonym. Ve zmíněném sprostém a prolhaném insultu se totiž tvrdí, že na základě nějaké důvěrné informace o chystaném manifestu surrealismu pospíšili jsme si proklamovati už na jaře 1924 poetismus a tím se nám prý podařilo o půl roku předstihnouti Bretonův a Aragonův surrealismus!

poslušné zapisování toho, co je diktováno polovědomým a podvědomým vlněním myšlenky. Louis Aragon poznamenal, že princip „automatických zápisů diktátu myšlení“ byl objeven René Crevelem r. 1919. André Breton pak formuloval ve svém prvním manifestu tento princip.

Dobu před r. 1924, před publikací „Prvého manifestu“ a před vydáním prvního čísla „La Révolution Surréaliste“, je možno označit jako předsurrealistickou, jako epochu *zrání surrealismu v lůně rozmanitých tehdejších avantgardních uměleckých ismů*, především pak *dadaismu*, k němuž se tehdy hlásili všichni hlavní představitelé ranného surrealismu: Breton, Aragon, Eluard, Ernst, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Crevel, Arp, Man Ray, Desnos, Péret a j.

Dada připravilo pro surrealismus terén: bylo to anarchické, destruktivní, nihilistické hnutí, které v Německu mělo vysloveně komunistický politický charakter (George Grosz, John Heartfield, Raul Hausmann a j.); v každém případě bylo to hnutí radikálně nonkonformistické, plné odporu proti válce a proti buržoasní společnosti. Časopis Bretonovy skupiny „La Littérature“ se už r. 1922 separoval od dadaismu, zabýval se otázkami „automatického psaní“ (viz Bretonův článek: „L'Entrée des Médiams“) a tak připravoval cesty k surrealismu. Už od počátku, snad pod vlivem dědictví revoltního dadaismu, projevuje surrealismus tendenci k sociální a politické akci. První číslo „Surrealistické Revoluce“ je uvedeno heslem: „Je třeba dospěti k nové deklaraci lidských práv“ a r. 1925 publikují surrealisté svůj první politický leták, proti francouzské válce v Maroku: „Revoluce především a vždycky!“ Tehdejší politické zabarvení surrealistů bylo by lze charakterisovat jako anarchismus.

Bretonovým manifestem r. 1924 začíná se *první epocha* surrealistického hnutí, jehož orgánem byl časopis „La Révolution Surréaliste“. První číslo „Surrealistické revoluce“ vyšlo v prosinci 1924, dvanácté číslo, vydané 1930, obsahuje pak „Druhý manifest surrealismu“, který napsal rovněž Breton,

a jímž se končí první epocha surrealismu, „jeden mentální rok hnutí, trvající pět let“.

Jaký je vzájemný poměr surrealismu a poetismu, dvou uměleckých názorů, jejichž první formulace jsou datovány tímž letopočtem? Nesporným patronem českého poetismu byl *Guillaume Apollinaire*, jehož „Pásmo“, „Alkoholy“ a „Kalligramy“ rozhodly tehdy o osudu české poesie, Apollinaire, který je autorem divadelní hry „Prsy Tiresiový“ (1916—18), jež nese podtitul: *surrealistické* drama. Apollinaire razil r. 1918 slovo „nadrealismus“, aby tím manifestoval neodvislost básníkovy fantazie a imaginace nikoliv od reality, ale od „realismu“, od napodobení skutečnosti: „když chtěl člověk napodobit chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze; tak dospěl bezděčně k nadrealismu“. Apollinairův nadrealismus, toť koncepce umění, odpoutaného od imitativních, popisných a kronikářských funkcí: „až po naše dny bylo umění parazitem skutečnosti, ale nová báseň musí býti sama sobě sujetem“. Mimochodem poznamenejme, že Apollinaire mohl pro svou koncepci použití i názvu, který razil v době praeromantismu Gérard de Nerval: „surnaturalisme“; domníval se však, že analogický novotvar „surrealisme“ je vhodnějším označením, poněvadž slova „surnaturalisme“, supranaturalismus, užívala již, v jiném smyslu, romantická idealistická filosofie. Apollinairovský surrealismus je vlastně *synonymem* *kubismu*, je organickým pokračováním básnického fantaisismu a orfismu. V apollinairovském smyslu je surrealistické všecko postkubistické a z kubismu vzešlé umění: surrealistický je v tomto smyslu i futurismus, orfismus i poetismus a konstruktivismus. Apollinairovský surrealismus znamená: povýšení reality do sféry básně, tedy skutečnost zintensivnělá, lyrickou elektřinou nabitá, povýšená na druhou či na x-tou; čili, jak řekl Ivan Goll: „surréalisme, c'est la poésie tout court“ (surrealismus, toť — slovem — poesie). Mluvíme-li tedy o nadskutečnosti, o povýšení skutečnosti do sféry básně, je třeba zde rozuměti onou realitou, kterou je třeba „povyšovat“, realitu takovou, jakou chápal positivistic-

ký realismus: nuže, nadrealismu je tu třeba rozuměti jako nejradikálnější opozici proti popisnému realismu, jako koncepci umění, autonomně vytvářeného a nezávislého od zpodobování skutečností předlohy.

Estetika kubismu a Apollinaireova nadrealismu byla idealistická, ovšem spíše svou metodou než gnoseologií. Jakkoliv poetismus znamená u nás první kroky a pokusy k dialekticko-materialistické estetice, nevystupuje přece z rámce esteticko-idealistického názoru na umění, třebas že jsme noeticky byli od počátku materialisty (viz almanach Devětsil); nebylo ostatně tehdy ani jinak možno. Upozornujeme na tyto skutečnosti proto, abychom uvedli na paměť, že v době, kdy nejsou vypracovány ani základy dialekticko-materialistické uměnovědy, nemohlo se avantgardní umění opíratí ve své teorii než o vyspělou estetiku a uměnovědu idealistickou, která ostatně tam, kde měla dialektickou povahu, byla vhodnější přípravou k dialektickomaterialistické uměnovědě, než nedialektické umělecko-teoretické studie Plechanovovy či Mehringovy, jakož vůbec je, podle Leninových slov, chytrý (t. j. dialektický) idealismus lepší než hloupý (t. j. nedialektický) materialismus.

Jestliže poetismus, vzniklý v české umělecké avantgardě, která od svých počátků, od prvních let po světové válce, byla ve spojení s revolučním dělnickým hnutím, prohlašoval marxismus za svůj světový názor, nemohlo to znamenat, že byl schopen, už ve svých počátcích, aplikovati materialistickou dialektiku do své teorie umění. Znamenalo to jenom tolik, že jsme nikdy neviděli v poetismu světový názor, že jsme se varovali rozšiřovati poetismus za meze jeho skutečného působení, že jsme viděli dvě koleje tvorby současně: konstruktivismus jako metodiku práce a tvorby ve sféře materiální kultury, ve světě „stavby“, a poetismus jako „svět básně“.

Francouzský surrealismus vznikl v prostředí, kde trvalo zvláštní nedorozumění mezi avantgardou politiky a avant-

gardou umění. Kulturní časopisy politické levice, na př. „Clarté“ byly tehdy zamořeny sentimentálním maloměšťáckým, konvenčním a výrazově konservativním pauměním; listy umělecké avantgardy byly politicky indiferentní. Ono apriorní spojení, které existovalo v Čechách mezi uměleckou avantgardou a avantgardou revolučního proletariátu, bylo v Paříži, až na několik vyjimečných a hodně neurčitých případů, neznámou věcí. A tak surrealisté, kteří dali svému časopisu název „Surrealistická revoluce“, byli zprvu izolováni od reálného a praktického revolučního hnutí, což je zcela pochopitelné právě ve Francii, kde sice v intelektuálních a uměleckých kruzích bylo možno shledávat zbytky starých revolučních tradic, většinou v anarchistické nebo proudhonistické podobě, ale kde marxistická nauka nezapustila kořeny.

Bylo třeba dosti dlouhého času, několika let, než západní, zejména francouzští intelektuálové, dovedli správně a plně pochopit dosah a význam Říjnové Revoluce, na jejíž ozvěnu mezinárodní proletariát tak prudce, mocně a bezprostředně reagoval. Zdá se, že západní intelektuálové byli zprvu velmi špatně informováni a připraveni k tomu, aby se dovedli vyrovnat s problémem nadcházející proletářské revoluce. Přesto že rozmanité avantgardní umělecké ismy ve Francii měly v poválečné době jasný nonkonformistický charakter, zůstává zásluhou surrealismu, že je prvním básnickým a uměleckým hnutím ve vrstevnické Francii, které se otevřeně staví na stranu proletářské revoluce a uvědomuje si sociální aspekt svých problémů. V celém vývoji surrealismu od idealismu k dialektickému materialismu v oblasti filosofie a od blanquismu a anarchismu k vědeckému, marxleninskému socialismu co do politické orientace, pozorujeme, jak krok za krokem sesiluje se antiburžoasní, antioficiální, podvratný, útočný a revoluční postoj. Surrealisté byli v poválečné Francii prvními intelektuály, kteří se k otázce komunismu a proletářské revoluce vyslovili kladně a svou aktivitou přispěli vydatně k vytvoření té atmosféry, která dnes dovoluje snad-

no sjednotit intelektuální levici; díky energii surrealistů přivykli i mnozí jiní spisovatelé myšlenky revoluce a snad i v tom, že se André Gide přihlásil do revolučního tábora, lze spatřovati určitý vliv surrealistických činů.

Filosoficky vycházel ranný surrealismus z *hegeliánského idealismu*, nikoliv bez prvků mysticismu. Spříznění surrealismu s hegeliánskou dialektikou je patrné na všech základních tézích a principech, formulovaných Bretonem v prvním období hnutí. Hegel měl na myšlenkový svět surrealismu patrně podstatnější vliv než Freud, přesto, že surrealisté věnovali mnoho zájmů aplikaci Freudovy psychoanalýzy do teorie a tvorby umění. Čteme-li v jednom ze surrealistických článků z prvních let, že „L' Esprit est un principe absolument irréductible et qui ne peut trouver à se fixer ni dans la vie, ni au délà.“ (= Duch je principem naprosto neodvoditelným, jež nelze fixovati ani v životě, ani za mezí života) — vidíme, že tu mluví hegeliánská „Filosofie Ducha“, kde před stoletím se vyslovil Hegel: „Duch, toť nekonečná myšlenka, a její konečnost pozůstává v disproporci pojmu skutečna s tímto určením, že je toliko jevem, který se tvoří uvnitř jeho, jevem, který klade virtuální duch sobě samému jako mez, aby si přivlastnil a aby poznal svobodu, kterou ruší, totiž, aby se manifestoval úplně.“ A dále:

„Myšlenka je tak důvěrně spojena s lidskou povahou, že člověk myslí ustavičně, i ve spánku. Chápání a rozum jsou činné jenom ve bdění, leč tam, kde naše já dosáhlo svobody, totiž ve spánku, činí předměty nezávislými od své subjektivní formy.“ (Hegel.)

Hegelovy filosofické sešity jsou datovány 1817—1820: v nich bychom bezmála našli úplný výklad ranného surrealismu a jeho intencí; skoro všechny názory a tendence, které surrealisté v oblasti filosofie a estetiky tehdy projevovali, jsou obsaženy v Hegelově dialektice:

„Disproporce mezi ideou a realitou —“

„Osvobození ducha, jenž se odpoutává od chápání a od rozumu, omezujících jeho volnost —“

„a jenž snem a soustavným vytěžováním snu dospívá k osvobození našeho já, které se zbavuje všech sociálních pout —“

— to nalézáme, dokonce v podobné formulaci, jak u Hegela, tak v „La Révolution Surréaliste“. Význam surrealismu ve francouzském myšlenkovém světě, tolik prosáklém racionalismem a měšťáckým přírodovědeckým materialismem, a nebo, ještě hůře, positivismem a módním bergsonismem, je v tom, že surrealisté, opírajíce se o Hegela, obohatili se o objevy vrcholné klasické filosofie německé, přecházejíce odtud k levé mladohegeliánské škole, k Feuerbachovi a dále k Marxovi a Engelsovi, dovedli postupně zbhavovati své revoluční myšlenky a touhu po „osvobození ducha“ od reakčních aspektů Hegelova idealismu. Jestliže se vyslovují, že „cíl je svoboda, a věci surrealismu jest usilí po integrální svobodě člověka, získané integrálním rozvojem jeho schopností“ — dosaďte tu za slovo surrealismus slovo filosofie, a čtete tuto větu jako výrok Hegelův nebo jako výrok mladého Marxe v hegeliánském rouše.

Konstatujeme-li, že ranné období surrealismu, přes svůj politicky revoltní charakter, vyznačuje se idealistickou vírou ve všemohoucnost ideje, v prvenství myšlenky nad hmotou, konstatujeme-li, že definice, obsažené v „Prvním Manifestu“ jsou většinou idealistické, musíme ihned zdůraznit, že surrealismus ve svém vývoji reprodukoval historický pochod moderní filosofie od Humea a Berkeleye k Hegelovi a odtud k Marxovi, Engelsovi a Leninovi. První definice „nadreálna“ měly rovněž idealistický charakter, a to charakter subjektivně idealistický. Není divu, že tehdy byly teoretické články surrealistů na pokraji mystiky, metafysiky a spiritismu. Postup vývoje postavil surrealismus mimo všechn idealismus, mimo náboženské narkosy a mystická opia, a přivedl surrealisty k jasnému pochopení, že „osvobození du-

cha“, jež jest výslovným cílem surrealismu, má za první podmínku „osvobození člověka“, které může být vybojováno jen proletářskou revolucí.

Surrealisté se obrátili k francouzské filosofické tradici zády a navázali na vrcholné období filosofie německé, na období přeměny dialektického idealismu v dialektický materialismus, přeměny, která, jak podotkl Lenin, dovršena Marxem a Engelsem, začíná se už v Hegelově filosofii, jež někdy střeňhlav, někdy oklikou, vplývá do materialismu; v psychologii se orientovali surrealisté rovněž mimo rámec francouzské vědy; Freudova psychoanalýza, která ovšem má ve Francii své předchůdce, je seznámila s ději podvědomého života, se sférou nevědoma. Obracejíce svou pozornost k životu snu, spatřujíce ve snu „vlastní báseň našeho života“ — „co je literatura vedle tohoto obra, jehož svaly jsou oblaka?“ — chtěli surrealisté „otevřít brány snu všem, jejichž noci jsou skoupé“. Ve shodě s Freudem spatřovali surrealisté ve snu nejuplněnější projev podvědomého života, velebili sen jako úkoj nejskrytějších tužeb, jako nápoj básnivých sil, vyštvaných z pouště všedního světa: vše nejosobnější a nejlidštější, co společnost nemůže strpěti, všechny morálně a sociálně nepřípustné myšlenky a vzruchy, vše, co tvoří „hlubinu osobnosti“, co bylo útlakem společnosti, která nás zbavuje našeho lidství, zahnáno do podvědomí, jiskří se v obrazech a dějích snů, anebo i v podobných psychologických stavech, charakterizovaných neúčastí vůle a rozumové kontroly, tedy v polosnu či v opojení, nebo v duševním životě dětství. Spatřujíce ve snech obrazy svobodného života lidského ducha, básnický svět „nadsutečna“, popírali surrealisté šaleb-nou, „posivistickou“, pragmatickou a utilitární skutečnost zotročujícího společenského života: jménem snu a svobody ducha revoltovali proti všemu, co okrádá člověka o jeho vnitřní bohatství, o jeho lidství, proti svěřacím kazajkám morálek a zákonů, a útočili bezohledně na ty posvátné zásady, které měšťácká ideologie usadila jako hnusný škraloup okolo racionalistické a autoritářské civilisace; revoltovali

jménem života, který má právo rozvíjeti se svobodně ve své integritě, bez ohledu na překážky zákoníků a konvencí.

Surrealistická revoluce, ve jménu svobody ducha? R. 1926 vydal (někdejší surrealista a nyní trockista) Pierre Naville brožuru „*La Révolution et les intellectuels - Que peuvent faire les surréalistes?*“ (Revoluce a intelektuálové - Co mohou dělat surrealisté?), v níž položil včasné otázky: „Je revoluce, o níž mluví surrealisté, revolucí ve světě skutečnosti, nebo revolucí ducha? Jde o marxismus, nebo o kontemplativní teorie a očistu vnitřního života? Sociální revoluce — ano nebo ne?“ — Na tyto otázky musili si surrealisté dáti odpověď, třebaže tato odpověď znamenala první větší roztržku v jejich skupině. Breton, Aragon, Max Ernst, Paul Eluard a většina ostatních zodpověděli otázky pro sociální revoluci *kladně*. Prohlásili, že *jen vítězství proletářské revoluce, vítězný svět komunismu, může zjednat předpoklady pro osvobození člověka: pochopili, že jen komunismus je, jak pravil Marx „reálným humanismem.“* —

Odpovědi na Navilleovu brožuru byla Bretonova studie „*Légitime défense*“ (oprávněná obrana), vydaná 1926 a nyní znovu přetištěná v knize teoretických statí „*Point du jour*“. Rovněž surrealistická brožura „*Au grand jour*“ (Na denní světlo) zabývá se otázkou poměru surrealistů ke komunismu. Zde jest vysloven a zdůrazněn nadšený souhlas surrealistů s komunismem; oproti Navilleovi namítá však Breton, že jeho otázky jsou stavěny zlomyslně tak, aby uvedly v naprostý protiklad „*vnitřní i zevní skutečnost*“, a v důsledku toho Naville vidí v surrealismu základní rozpor, jehož v pravdě není, poněvadž surrealisté jsou si vědomi toho, že literární aktivita surrealismu nemůže býti sepárována od jeho aktivity politické a sociální, avšak také nelze připustit, aby speciální aktivita literární byla obětována aktivitě politické, jakožto aktuálnější, a aby básníci se omezovali na roli pro-

pagandistů. Navilleovo tvrzení, které lze dnes charakterisovat jako „ultralevičácké“, (totiž, že tváří v tvář faktu vykořisťování proletariátu buržoasií jsou všechny literární spory marné a nicotné) by znamenalo, že „mají zmlknout Musy“ dokud není dobojován třídní boj, a že až do vítězství mezinárodního proletariátu je speciální vědecká a básnická tvorba neaktuální. To ovšem je ultraradikální a sektářský militantismus.

Roztržkou ve skupině surrealistů, odkud odcházejí Soupault, Vitrac, Artaud, později i Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos a j., a přechodem surrealistů s André Bretonem v čele do tábora revolučního hnutí, manifestací kladného poměru k SSSR a k III. Internacionále, končí se z hruba první perioda surrealismu. —

Na prahu nové periody stojí Bretonův „Druhý manifest“, významnější a vyhraněnější než první; znamená začátek nové epochy, která se obráží na stranách časopisu, „Surrealisme au service de la Révolution.“ (Surrealismus ve službách Revoluce) 1930—1933: v této epoše není surrealismus už ideologicky totožný se svým prvotním programem; zejména ve věci otázky *revoluce* (jak je ostatně vidět i ze změny nápisu časopisu) nastalo určité a značné vyjasnění. —

Jestliže jsme dnes zvyklí uváděti v uvozovkách slovo „revoluce“ tam, kde mluvíme o revoluci v umění nebo ve vědě, totiž o převratné změně názorů a metod, je to proto, že chceme odlišit pojem této „revoluce v umění“ od pojmu kulturní revoluce, jejíž rozmach provází výstavbu socialismu, a chceme tím naznačit, že převrat v určitých estetických nebo vědeckých názorech je nesouměřitelný s gigantickým hnutím sociální revoluce. „Surrealistická revoluce“ byla výrazem převratu v koncepci poesie. „Surrealismus ve službách Revoluce“ je výrazem aktivní bojovné vůle surrealistů, vůle spolubojovníků za nejvyšší věci lidstva. Podotýkáme však, že

ony „revoluce“ v umění a vědě, i když je uvádíme v uvo-
zovkách, nemohou tím býti bagatelisovány, a nelze prostoduše
se domnívat, že nemají naprosto žádné souvislosti s revo-
lucemi a evolucionem historie společnosti. Takové „revoluce“
v umění mohou znamenati mezníky uměleckého vývoje,
úžasné salto-vitální skoky z iluze do reality a od napodobení
k uskutečňování, jako na př. v kubismu, poetismu, konstruktivismu
či surrealismu.

Pro srovnání uvedme, že „druhý manifest poetismu“ (1928)
byl otištěn z části v „ReDu“ (r. I. č. 9, červen 1928) a z další
části pod názvem „Báseň, svět, člověk“ v prvním čísle
„Zvěrokruhu“, v listopadu 1930. (Souborně vyšel v knize
„Svět, který voní“, r. 1930—31). — První manifest sur-
realismu byl, možno-li tak říci, freudo-hegeliánským pro-
jevem antiracionalistické, antipositivistické filosofie, která ne-
byla bez prvků mysticismu. První manifest poetismu již
konstatoval, že „poetismus není světovým názorem — tím je
nám marxismus, — ale životní atmosférou, uměním žítí“, a
naznačil, že „říše poesie“ jest věncem nad říší konstrukce,
tak jako, mluveno slovy Marxovými, říše svobody jest nad
říší nutnosti: dvojjednota konstruktivismu a poetismu.

Jestliže v 2. manifestu poetismu lze najíti větu o tom, že
„poetismus byl myšlen jako nový estetický a filosofický ná-
zor,“ nutno v souvislosti s ostatním obsahem prvního i dru-
hého manifestu, v souvislosti s citovanou již větou: „poetismus
není světový názor — tím je nám marxismus“ a se zdůraz-
něním našeho materialistického stanoviska ve sborníku
„Devětsil“ (úvodní stať) rozuměti tomu tak, že ona slova
znamenají jen tolik, že „poetismus byl myšlen jako nová
estetika a filosofie umění“ a že tato teorie umění, po meto-
dologické stránce, nebyla bez idealismu na jedné, a biologic-
kého materialismu či přepjatého technologismu na druhé
straně, tedy že nebyla, celkem, bez jistého eklektismu.

Oba *druhé* manifesty — i rannější manifest poetismu, i po-
zdější manifest surrealismu — znamenají krok k apli-

kaci dialektického materialismu do oblasti vědy o umění. Je třeba upozorniti na letopočty oněch manifestů, v případě druhého manifestu poetismu je datem květen r. 1928 (a dodatky říjen 1930); druhý manifest surrealismu je z podzimu r. 1930. Zdůrazňuji tato data, protože v té době probíhala v Sovětském Svazu na filosofické frontě známá a významná diskuse mezi mechanisty a dialektiky (o níž není možno se na tomto místě šířiti), která tím, že skončila vítězstvím dialektiků, znamenala veliký pokrok v oboru marxistické filosofie; definitivní překonání mechanismu bylo, v oblasti filosofie, důležitým předpokladem pro práci v oboru marxistické estetiky a uměnovědy. Lze říci, že teprve od této diskuse (a pak od Stalinova odmítnutí tendence řaditi Plechanova mezi klasiky marxismu) je možno datovati počátky systematické práce o dialektikomaterialistické teorii umění.

Bretonův „Druhý manifest“ (v českém překladu vyšel v 2. č. „Zvěrokruhu“) prohlašuje na počátku, že surrealismus chtěl vyvolati „crise de conscience“ (krisi vědomí), a definuje surrealismus nikoliv jen jako literární, uměleckou, estetickou školu či skupinu, nýbrž jako projev revolty, projev nepodrobení se řádu buržoasního světa, sabotáž jeho svátostí, morálních pravidel a rozvrácení jeho zkamenělých ideologií. Nejde mu o básnické hry, ale o integrální revoltu. Otázka akceptujeme-li či neakceptujeme-li dnešní řád je mu otázkou zásadní, a surrealisté se postavili ostře proti těm, kdož v jejich skupině se hodlali konformovati měšťáckému literárnímu a ideologickému světu. Surrealismus je bojem za svobodný rozvoj ducha a svobodný výraz ve všech formách: sociálně revoluční akce je ovšem hlavní předpokladem tohoto boje, jehož konečným cílem je to, co zval Marx *pravou říší svobody*. S hlediska surrealismu, jehož perspektivou je říše svobody, zdůrazňuje Breton, že surrealismus odmítá formalismus (který ostatně je heslem, jež ve skutečnosti se neuplatňuje) a praví, že otázka básnictví nesmí býti nazírána jen se stanoviska formového. Ostatně Hegel ve své „Filosofii dějin“ řekl velmi vystižně:

„Nic platno, jestliže povýšená estetika žádá, aby naši zálibu neurčovala látka, t. j. podstatovost obsahu, nýbrž že krásná forma jako taková, velikost fantasmie a pod. jsou to, za čím jdou krásná umění, a že musí býti vnímána duchem liberálním a vzdělaným. Zdravý smysl lidský přece takové abstrakce nedovoluje a nepřisvojuje si díla tohoto druhu. Není pouze klasická forma, nýbrž je také klasický obsah, a potom jsou forma a obsah v uměleckém díle tak spojeny, že forma může býti jen potud klasická, pokud je klasický obsah“. — Bretonovi nejde ovšem o to, rozlišovat nedialekticky formu od obsahu, nýbrž o to, definitivně zlomit se symbolickou tradicí „věže ze slonové kosti“ a s představou básníka, létajícího nad oblaky, vznášejícího se nad třídami. L'art-pour-l'artisme, kdysi heslo poetického pokroku a poetické revolty, banalisovalo v našich časech páterskou a modlitební brémondovskou „čistou poesí“, sluší dnes jen desertérům od surrealismu, — saloním surrealismům ve službách buržoasie.

Breton načrtává v „Druhém manifestu“ velmi bystře revisi hodnot, přinesených poesí 19. století, počínaje romantismem, a situuje surrealismus do linie té „prokleté poesie“, která se počíná na revolučním křídle romantismu. Prováděje významný náčrt kritického přehodnocení historického dědictví, zdůrazňuje Breton nikoliv formové objevy a obnovy, ale to, co zve „podvratnou silou a hodnotou“ jednotlivých básníků a děl. Vyzdvihuje „vlkodlaka“ Petrusa Borela, Nervalu „Aurelie“, Baudelairea, jenž proklínal boha, jenž bojoval na barikádách osmačtyřicátého roku a v jehož „Květech Zla“, v knize odsouzené prokuraturou druhého císařství, je celý oddíl, nadepsaný „La Révolte“, Rimbauda, básníka „Iluminací“, „Alchymie slova“ a komunarda, Lautréamonta, raného Huysmanse, Apollinairea a Tristana Tzaru. Proklíná zároveň E. A. Poe jakožto učitele tajné policie, Baudelaire jest, podle Bretona, vinen, že neunikl zcela religiosnosti, že se modlil k Satanovi, Rimbaud je vinen, že neznemožnil hanebné a podlé výklady, à la Paterne Berrichon a Claudel, o svém domnělém návratu ke katolictví, Huysmans byl bás-

níkem jen pokud se neutopil v mystické imbecilitě katolicismu, Apollinaire za války 1914—1918 podléhal šovinistickým náladám, — a tak jediným vůdcem surrealistického hledání může prý býti tvůrce nového básnického vesmíru: Lautréamont.

V tomto momentu, kdy Breton druhým manifestem uzavírá první a zahajuje druhé období surrealismu, je distance mezi surrealismem a poetismem již podstatně menší, než byla r. 1924. Všimněte si, že druhý manifest poetismu z dědictví české básnické minulosti vyzdvihuje jediné básníka „Máje“, a že řadí poetismus do linie téhož revoltního romantismu a prokleté poesie, k níž se hlásí surrealismus. Bylo nám jasno, že v 19. století existuje vedle sebe a proti sobě dvojí umění a dvojí poesie: linii avantgardní a revoltní poesie jsme označovali jmény: Borel, Nerval, Bertrand, Mácha, Baudelaire, Cros, Corbière, Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire, Tzara, Eluard a Breton; k této linii se hlásil i poetismus i surrealismus jako ke svému rodokmenu, a stavěli jsme tuto linii do oposice proti oficiálnímu klasicismu, parnasismu, akademismu, realismu a naturalismu; v malířství sledovali jsme linii, jdoucí od romantismu k impresionismu, fauvismu, ke kubismu a různým -ismům poválečné avantgardy, kterou jsme zdůrazňovali jako linii progresivní, oproti reakčnímu akademismu, realismu, naturalismu, novorealismu a novoklasicismu. —

Druhý manifest surrealismu je signálem nové epochy a svědectvím, že v otázce revoluce a v otázce aplikace dialektického materialismu do teorie umění nastalo zatím určité vyjasnění. Tak jako nazítří po literárních bojích, které se kolem romantismu rozpoutaly, revoluční frakce romantiků nesložila zbraně a spojila se v třicátém a v osmačtyřicátém roce s revolucionáři barikád, tak i dnes zprvu neurčité, individualistické a idealistické revoltní nálady dada a prvotního surrealismu vústily do hnutí proletářské revoluce, k zařazení avantgardních umělců do tábora avantgardy revoluce.

Vývoj surrealistů od dialektického idealismu k marxleninismu a k příslušenství k revoluční frontě nebyl zajisté přímočarý, měl a má ještě své krise, okliky a omyly, avšak v celku, přes četné, zejména taktické chyby, jichž se surrealisté při svých jednotlivých akcích politického rázu dopustili, je to vývoj zcela zákonoměrný, logický, poctivý a pozitivní.

Je třeba uvést dva zajímavé úsudky o surrealismu, které byly vysloveny v této době, v době rozhraní mezi první a druhou fází surrealismu. A. V. Lunačarskij, jenž ostatně, jak známo, nebyl přívržencem avantgardních uměleckých směrů, avšak nevystupoval vůči nim (třebas že ve svých kritikách často vyslovil svůj nesouhlas s „tvůrčími metodami“ avantgardistů) nikterak s apriorním nepřátelstvím a zachovával v uměleckých sporech většinou jakousi zdrženlivou neutralitu, — tedy tento A. V. Lunačarskij vyjádřil svůj úsudek o surrealistech r. 1927 v „L' Humanité“ takto: „Surrealisté dobře pochopili, že v kapitalistickém režimu je povinností každého revolučního intelektuála odhalovat a bořit buržoasní hodnoty. Jejich úsilí zasluhuje, aby bylo podporováno.“ A jako druhý sovětský úsudek o surrealismu uvádíme resoluci charkovské konference mezinárodní revoluční literatury z r. 1930, která hodnotí surrealismus takto:

„Surrealistické hnutí je odpovědí mladých generací intelektuální maloburžoasní elity na rozpory třetího vývojového období kapitalismu. Surrealisté nedovedli hned od počátku provést přesnou marxistickou analýsu té kulturní reakce, proti níž se postavili, snažili se najít v literatuře východisko, vytvářejíce si specifickou tvůrčí metodu. První pokusy zápasit touto metodou proti měšťáckému individualismu, opírající se ještě o idealistické koncepce, usnadnily nicméně několika členům této skupiny přejít ke komunistické ideologii, která se obrází, byť dosud ne dosti jasně, v surrealistických skutcích politických. Ostrost třídního boje projevila se i v této skupině tím, že byli vyloučeni členové buržoasního smýšlení. Opravdová tvář „vnitřní oposice“

v surrealistickém hnutí, totiž tvář reakční, byla odhalena, když zde nastal rozkol a když tato oposice otevřeně sběhla do tábora buržoasie, zatím co ústřední jádro skupiny, které podrželo název „surrealismu“, pokračovalo, ne bez tápání a zpětných nárazů, ve svém vývoji ke komunismu. Tento vývoj dovoluje, abychom očekávali, že nejlepší část dnešní surrealistické skupiny bude se vyvíjeti k dialektickému materialismu, přejde definitivně k proletářské ideologii a bude revidovati teorii o „rozkladu buržoasie v důsledku přihrocování vnitřních rozporů,“ jakož i všechny omyly, které našly ještě svůj výraz v „Druhém manifestu surrealismu.“ (Citujeme celou resoluci, pokud se týká surrealistů, a nikoliv jen to, co se nám „hodí“, totiž jen to, s čím z této resoluce souhlasíme.) Je zřejmo, že charkovská resoluce obsahuje *positivní* hodnocení surrealismu, třebaže vyslovuje některé rezervy, pochopitelné ostatně proto, že na oné konferenci byla skupina surrealistů zastoupena Aragonem a Sadoulem, kteří jistě nepatřili k teoreticky nejvyspělejším osobnostem surrealistického hnutí, a kteří by dovedli správně teorie surrealismu vyložiti a obhájeti (Aragon, jenž se později právě pro svou teoretickou kolísavost rozešel se surrealisty a přešel ke skupině kolem „La Commune“, zastával na charkovské konferenci nesprávný názor, že proletářská literatura musí spatřovati svůj hlavní, ne-li jediný zdroj v hnutí děldopů, názor, proti němuž energicky vystoupil Breton), a jednak proto, že na oné konferenci měli hlavní slovo propagátoři hesel „návratu ke klasikům“ a „za plechanovskou ortodoxii“, kterážto hesla sotva disponovala své mluvčí k pochopení novotářských a avantgardních tendencí a tvůrčích metod. — Surrealisté ostatně vystoupili polemicky proti názorům, které v Charkivu zastával Aragon, a Breton vysvětlil, že námitka o „teorii rozkladu buržoasie v důsledku přihrocování vnitřních rozporů“ je fiktivní, poněvadž tu snad jde o „teorii“ Aragonovu, ale nikoliv o názor surrealismu.

„Druhý manifest“ definuje hledání surrealismu asi takto: „Existuje bod, surrealismem hledaný, kde život a smrt, sku-

tečnost a obraznost, minulost a budoucnost, nahoře a dole, zkrátka všechny protiklady přestávají býti protikladnými, kde konstrukce a destrukce není protikladem.“ — Zde můžeme spatřovati definici „nadreality“ a dialektické jádro surrealistického názoru: nerozlučnost totožnosti a rozdílnosti a jednota protikladů. Jako bychom čtli tu některé pasáže z „Anti-dühringa“ anebo Leninovy „Filosofskie tetradí“ (které ostatně nebyly tehdy ještě publikovány).

Druhá perioda surrealismu je označena šesti sešity časopisu „Surrealismus ve službách Revoluce“, který byl založen na podzim r. 1930 a vycházel až do léta 1933. Zde čteme prohlášení spolupracovníků, kteří „se solidarisují se stanovisky André Bretona a jsou rozhodnutí aplikovati v tomto časopise konkluse, které vyplývají z druhého manifestu, a jakkoliv si nedělají iluze o dosahu vlivu umělecké revue, chtějí připravit *definitivní získání všech dnes živých intelektuálních sil ve prospěch revoluce* a jejího osudu.“*)

Na úvodním místě je odpověď surrealistů na známý dotaz internacionálního byra revoluční literatury: „Jestliže imperialismus vyhlásí válku sovětům, stanovisko surrealistů bude totožné se stanoviskem komunistické strany Francie. V dané situaci neozbrojeného třídního konfliktu dáváme bez meškání do služeb revolučního hnutí síly a prostředky, které jsou nám jako intelektuálům vlastní.“ V číslech časopisu nalézáme Bretonův nekrolog za Majakovským, jenž je velmi pozoruhodnou studií literárně psychologickou, která rozebírá nejen básníkovo dílo, ale i motivy jeho sebevraždy.

Časopis „Surrealismus ve službách Revoluce“ kromě básní a reprodukcí obrazů a „surrealistických textů i objektů“ otiskoval temperamentní a bystré útoky proti konfusním pamfletům „nonkonformisty“ Emanuela Berla, jenž sice proklamo-

*) Hlavními spolupracovníky listu jsou, vedle Bretona, Maxime Alexandre, René Char, René Crevel, Paul Eluard, Max Ernst, M. Hugnet, M. Heine, Benjamin Péret, G. Sadoul, Man Ray, S. Dalí, Yves Tanguy, Tristan Tzara, André Thirion, Giacometti, Arp a j.

val „Smrt měšťácké myšlenky“, ale zůstal při mechanickém materialismu a politicky u strany radikálních socialistů, a posléze se dokonale zkonformoval a zglajchšaltoval, přijav místo redaktora levě buržoasního bulvárního týdeníku, proti Tairovovi, jenž přednášel při svém divadelním zájezdu do Paříže o vlivu socialistické výstavby na scenickou tvorbu a při tom hrál hry katolického velevyslance francouzského imperialismu, Paula Claudela, proti Barbusseovi a jeho týdeníku „Monde“; první útok proti „Monde“ byl ostatně otištěn už v posledním čísle „La Révolution Surréaliste“, tedy dříve než byla publikována v „Linkskurve“ známá polemika proti Barbusseovi. — Nejen to: časopis „Surrealismus ve službách Revoluce“ měl svou stálou politickou rubriku, kterou vedli Breton, Crevel, Eluard, Péret a j., psanou s tak nesmlouvavou útočností, jakou by v denním tisku nepropustila ani nejshovívavější censura světa. Zde byly otiskovány manifesty proti kolonialismu, proti církvi, proti náboženství, pro obranu Sovětského Svazu a Sovětské Číny, pro amsterodamský protiválečný kongres a j. Zde byl veden nesmiřitelný boj proti všemu, co představuje „slavín“ francouzské buržoasie, reakční politické špičky jako Poincaré nebo tehdejší pařížský policejní prefekt Chiappe byli tu vehementně napadáni. V jiných člancích byla demaskována protihitlerovská kampaň buržoasního tisku jako ideologická kampaň pro válku proti Německu. Z ostatních statí, které byly v šesti číslech časopisu otisknuty, je třeba, kromě fragmentů k Hegelovu jubileu a kromě prvního francouzského překladu Leninových poznámek „Ke konspektu Hegelovy Logiky,“ uvésti vynikající studii Tristana Tzary k dialektice francouzské poesie: „Essai sur la situation de la poésie“ (O postavení básnictví), Bretonovy rozbory Freudových teorií a speciálně výhrady proti Freudově nauce o snech, úvahy Maxime Alexandra o atheismu, literárně psychologické studie o díle Sadeově, v nichž jsou citovány revoluční pasáže z „Les Infortunes de la Vertu“ a jiných knih, a j. V tomto období surrealismu, charakterisovaném zmíněným ča-

sopisem, vznikly i v Belgii a v Jugoslavii surrealistické skupiny. Belgická skupina byla soustředěna hlavně kolem brusselských časopisů „Variétés“ a nyní „Documents“; oba tyto časopisy vydaly separátní čísla, výhradně věnovaná surrealismu. Z belgické skupiny je třeba uvést tato jména: Magritte, Messens, Nougé, Scutenaire, Souris, Caillois, a j. Jihoslovanská surrealistická skupina, která publikovala několik důležitých knih a časopis „Nadrealizam danas i ovde“, byla od počátku ve spojení s jugoslávským revolučním hnutím a hlavní představitelé bělehradských surrealistů, Oskar Davičo, D. Kostič, Popovič a Jovanovič byli policií nelidsky mučeni a odsouzeni k dlouholeté káznici.

V 5. čísle „Surrealismu ve službách Revoluce“ je otištěn i Nezvalův dopis, za Devětsil, André Bretonovi, který ostatně byl uveden v čele letáku „Surrealismus v ČSR“. Zde praví Nezval o vztahu poetismu a surrealismu: „Naše hnutí, které trvá od r. 1921, během vývoje a svou vlastní dialektikou se stýká stále více s vývojem surrealismu a není proč bychom měli nadále trvat bez bližší spolupráce.“

Dnešek surrealismu je možno charakterisovat jako třetí etapu jeho vývoje. Koncem druhé a začátkem třetí etapy nastává tak značné sblížení cest surrealismu a poetismu, jež se na této etapě spojují, třebaže surrealismus ve svém minulém vývoji se bral jinou dialektikou k cílům, které jsou společny poetismu i surrealismu . . .

Na prahu třetího období surrealismu stojí dvě významné teoretické knihy: jednak sbírka essayí René Crevela „Le clavecin de Diderot“ (Diderotův klavír) a hlavně André Bretonovy „*Les Usages Communicants*“, (Spojité nádoby), které můžeme brát za třetí manifest surrealismu. V této knize provádí Breton významnou kritickou revisi freudismu a hlavně Freudových teorií o snech. „Spojité nádoby“ (sen a realita) jsou velmi podnětnou psychologickou prací, důleži-

tým pokusem o nefreudistickou, dialekticko-materialistickou psychoanalysu. Jde již o jasnou, přesnou a důsledně materialistickou definici pojmu nadreality, v němž na počátku bylo obsaženo ještě cosi idealistického a metafysického. Breton praví, že surrealismus je „*názorem immanence, podle něhož nadrealita jest obsažena v samotné realitě (a není tedy mimo realitu a není vlastně ani nad realitou) a naopak.*“*) Nadreálně je básnický moment reálna, jeden z aspektů reality a to její aspekt poetický. Tato definice odlišuje nadrealitu surrealismu od mystické, idealistické či teologické „suprareality“ starého supranaturalismu a ukazuje její reálnost; ukazuje, že — alespoň již dnes — surrealisté nespátřují v nadrealitě nic, co by bylo mimo realitu. Chcete-li až příliš hmatatelný důkaz reálné existence nadreality, upozorňujeme, že právě z fotografií surrealistů (ze snímků Man Rayových i ze záběrů Štyrského a Nezvala), tedy z oboru tak vázaného skutečností, lze jasně vyčísti takový důkaz: nadrealita, kterou lze fotoaparátem vytěžit z reality!

V nové etapě surrealismu, která je charakterisována Bretonovými „Spojitými nádobami“, Crevelovým románem „Les pieds dans le plat“ (jediným politicky revolučním a opravdu moderním románem, který v soudobé západní literatuře známe, třebaš že slova „román“, tak nevystižného, tu užíváme

*) Tuto definici razil Breton již 1928 ve své knize „Surréalisme et la peinture“ (Surrealismus a malířství). V době „Prvního manifestu“ setkávali jsme se často s idealistickými koncepcemi nadreálna, čtli jsme, že surrealismus se zakládá na víře ve *vyšší realitu* určitých forem asociaci myšlenek a představ. Nepřátelé surrealismu a vulgárně materialističtí umělečtí kritikové snažili se z pojmu „nadskutečna“ zrovna tak jako ze zájmu surrealistů o život snu a nevědomého psychismu, uplésti metafysickou a mystickou oprátku na krk básníků a umělců, kteří přece mluvili dosti nedvojsmyslně tak, že jejich básnické touhy a zájmy nebyly v rozporu s vůlí a nutností „změnit svět“. Odpůrci surrealismu tvrdili, že „nadrealita“ je výrazem transcendentální koncepce, která by ovšem byla opakem surrealismu; ve skutečnosti je pojem „nadreálna“ výrazem vůle prohloubit skutečno, uvědomovati si stále přesněji a vášnivěji svět a všecku lidskou zkušenost.

jen pro jednodušší označení), dále sborníkem „Intervention surréaliste“ v „Documents 34“ a řadou příspěvků v časopise „Minotaure“, nastává identifikace poetismu a surrealismu. Někdejší poetisté prohlašují se za surrealisty.

Na prvním večeru české surrealistické skupiny v síni Mánesa 11. 5. 34. ohlásili jsme s Nezvašem, jako někdejší hlavní vinníci poetismu, jeho regulérní likvidaci.

Dnešní etapou poetismu je dnešní etapa surrealismu.

Vystoupení surrealismu v Československu, z jara 1934, bylo přivítáno povykem odporu, podobně jako (přesně před deseti roky) byly uvítány první manifestace poetismu. Není na tom nic divného a neočekávaného: od dob romantismu, po celé 19. století dodnes, je historie umění historií avantgard, historií proklínaných -ismů; dílo avantgard dělá skandál, který je znamením obnovy. Uměnímilovné publikum, které nadávalo Delacroixovi, že maluje opilým koštětem, po třiceti letech proklínalo impresionisty jménem Delacroixe: za několik let byli prvotně proklínání impresionisté kladeni za vzor Gauguinovi nebo Matisseovi, a před čtvrtstoletím byl kubismus odsouzen jménem Matisse; dnes ve Francii kubismus a v Čechách dokonce poetismus bude publiku a pošetilé kritice dobrý k tomu, aby jeho jménem bylo vyřčeno anathema nad surrealismem. Každý, kdo sledoval historii francouzského umění, ví, že nenadsazují, a nejnověji se našel u nás jeden výtečník, který, když dodatečně přišel k názoru, že poetismus je progresivní a revoluční hnutí, odsoudil surrealismus jako hnutí reakční povahy. Je celkem pochopitelné a docela přirozené, že měšťácké a maloměšťácké publikum, lidé chatrné estetické kultury a konzervativní psychologie, stropí povyk a strhnou bouři odporu, jakmile se objeví nová umělecká avantgarda, jejímž dílům sice vůbec nerozumějí, ale kde přece jenom cítí, že takový nový-ismus je urážkou

majestátu akademické estetiky a oficiální ideologie. Viděli jsme, že je možno několika demagogickými frázemi vyštvat měšťácký a maloměšťácký dav do zuřivého pogromistického odporu proti marxismu, který dovedou lidé na smrt nenávidět, aniž by třeba čtli jedinou knihu či brožuru z marxistické literatury, která, podle jejich názoru, nezasluhuje býti čtena, nýbrž má býti hozena do ohně. Uvádíme-li tento příklad, není to proto, abychom srovnávali, nýbrž jen abychom — toute proportion gardée — naznačili jakousi analogii . . .

V tom, že oficiální kritika a buržoasní publikum nemůže než surrealismu nadávat, není nic divného: tak je to docela v pořádku. Odpor obecnstva vůči umění tak plnému básnických sil a tak nepokrytě, jak by řekl Freud, dirigovanému „principem rozkoše“, je výsledkem duchovní tísně, pocitové bídy, potlačení a zábran, neboť moderní básník probouzí v divákovy to, co měšťácká morálka a ideologie se snaží ustavičně potlačovat a zakazovat; umění oslabuje tyto morální zákazy a tím činí člověka svobodnějším. Proto se označuje toto umění za chorobné a úchylné, neboť měšťácký názor pokládá za choré, šílené a úpadkové vše, co není resignovaným souhlasem s životními podmínkami a zákony kapitalistické společnosti, vše, co je vzpourou, touhou, snem, láskou a revolucí. O čem však chceme uvažovati, je fakt, že vystoupení surrealismu bylo určitými skupinami a osobami levice přijato nejen s nedůvěrou, nýbrž i odporem, který neměl daleko do hněvu a který vypadal skoro spontánně. Nejde tu o kritický nesouhlas, nýbrž o nekritický, apriorní odpor, jestliže zjišťujeme, že hnutí, jehož hlavní díla (ostatně většinou dodnes nepřeložená do češtiny) četl sotva kdo z těch, kdož temperamentně proti němu protestují, je charakterisováno apodikticky a nesmyslně jako projev „krajní kulturní dekadence, úplné rozbití nejen ideje, ale i formy“ („Kulturní večerník D 34“). Surrealisté nesmějí ignorovati seriosní marxistickou kritiku a musí vzít na vědomí kriticky odůvodněný nesouhlas; avšak jestliže někdo odsuzuje něco, co nečetl, nestudoval a nepochopil, pak nejde o kritický soud, nýbrž o

ubohý předsudek, k němuž se marxista nesmí snížit.*) Jako ten, kdo nečetl hlavní díla marxleninismu — (tak na př. Peroutka) — není legitimován mluvit o marxismu, tak marxistický umělecký kritik, jenž nezná základy, oba manifesty surrealismu, Bretonovy „Spojité nádoby“, který neměl v rukou „Surrealismus ve službách Revoluce“, nejen že není dosti oprávněn mluvit o surrealismu a proti surrealismu, ale dokonce, činí-li tak přece, přestává být marxistou a stává se dogmatikem a školometem. Je ovšem jasno, že vztah těch, kdož dosud neměli příležitost seznámiti se blíže se surrealistickou tvorbou a kdož čekají na informace a vyjasnění sporných bodů, je nutno hodnotit pozitivně jako živý, aktivní a slibný zájem, zvláště významný v době, kdy kulturní tíseň, reakce a fašisační oficiální kulturní politika snaží se omezit zájem obecnstva na vlast, armádu, náboženství a jubilea národních hrdin a světců, a koaličním tiskem

*) Těm, kdož se domnívají, že při kritice surrealismu lze se obejít bez znalosti jeho základních teoretických projevů a že lze oprávněně udělat jen o malý a nutně kusý leták „Surrealismus v ČSR“, je nutno říci, že — nejsme-li právě černokněžníky, kteří dovedou uhadnouti barvu vlasů princezny, podle kusu roucha, jenž jim je předložen, — bude vždy neúplná dokumentace a informace překážkou spolehlivého hodnocení. Mnohé námitky, které jsme proti surrealismu čtli, nebyly by napsány, kdyby jejich autoři prostudovali lépe základní díla dialektického materialismu i surrealismu. Byl-li surrealismus obviněn ze „skepse vůči lidské osobnosti“ je jasno, že se tato námitka týká mnohých západních moderních romanopisců, následovníků Marcela Prousta, spíše než surrealistů. Napsal-li F. Götz, že Breton nechce již svět vykládat, ale měnití jej, nečti „Spojité nádoby“, jako je rovněž nečti ti, kdož tvrdí, že surrealismus souvisí s machismem a se solipsismem: podrobnější studium Bretonovy knihy by bylo znemožnilo takové nedorozumění. Omezujeme-li se zde úmyslně jen na hlavní teoretické projevy surrealistů, je to proto, že je nutno dáti diskusi o surrealismu určitý rámeček: dosavadní básnická praxe surrealistů francouzských a předchozí díla surrealistů českých jsou dnes již tak bohaté, že není možno se tímto básnickým přínosem zabývat podrobněji tam, kde jde především o vyjasnění několika hlavních teoretických problémů.

denně otravovati mozky a myšlení. Jestliže tedy i jistá část intelektuální levice přivítala u nás surrealismus nikoliv solidně fundovanými kritickými námitkami, nýbrž nekritickým, apriorním, předsudečným odporem, je nutno položit si otázku po příčině tohoto neblahého zjevu. Z části může býti tento apriorní odpor motivován skutečně, i u levého obecnstva, konservativními estetickými a psychologickými sklony, neboť okolnost, že někdo se přesvědčeně hlásí k politické levici, nemusí, jak vidíme, ještě znamenati, že se pod jeho politicky pokrokovým smýšlením neskrývá v ohledu kulturním, estetickém, sexuálním, hodně konservativní psychologie. Avšak (vedle toho) domníváme se spatřovati příčiny předsudečného odporu části levého obecnstva proti surrealismu i v tom, že řadu let v mnohých levicových časopisech byla umělecká kritika a teorie na slabé úrovni a trpěla příliš slepou sympatií pro díla, která si brala za thema proletariát a nebo užívala revolučního verbalismu a frazeologie, a není divu, že obecnstvo, kterému byl doporučován na př. Upton Sinclair, tento křesťanský sociál, nebo přízemní naturalisté à la Vašek Káňa atd., jako revoluční a proletářští spisovatelé, před nímž byla celá řada knih levých, ale celkem průměrných, či podprůměrných českých i cizích spisovatelů, výrazově konvenčních a ulpívajících na popisném realismu, nekriticky přeceňována, kterému byla presentována hesla „návratu ke klasikům“ či „za plechanovskou ortodoxii“ — (kdyžtě Plechanov psal o avantgardním umění od impresionismu až po kubismus tónem šosáckého výsměchu) — není nakloněno k sympatiím vůči surrealismu. Je tomu teprve asi rok, co byl přeložen nízký, utrhačný a prolhaný pamflet Ilji Ehrenburga proti pařížským surrealistům, který padl do noty nejreakčnějším odpůrcům surrealismu. Publikovati takovýto insult proti skupině, která je význačným ohniskem živé básnické myšlenky a revolučního umění v temné Západní Evropě, otisknouti jej dokonce bez poznámky tam, kde právě poznámka, totiž zodpovědné zaujetí stanoviska, by bylo nejdůležitější, bylo vážnou chybou. Je jistě nesnadným úkolem

vzítí polemický úsek obtížného tematu v listě širokého obecnstva, kde jen menšina čtenářstva mohla být o věci podrobněji informována a věděla, jak Ehrenburg hanebně skresluje a klevetí. Ten, kdo neznal dílo francouzského surrealismu a kdo nepostřehl, že Ehrenburg operuje s pseudoargumenty, levého spisovatele vskutku nedůstojnými, musil mít při četbě Ehrenburgova sprostého pamfletu dojem, že surrealisté se onanují za provolávání revolučních hesel a bolševických písní, že jsou sadisty, exhibicionisty, fetišisty etc. „Od Arthura Rimbauda, který psal geniální básně a bojoval za Komunu, k ubohým surrealistickým zrudám uplynulo 60 let, celý život jedné třídy, osud úpadku velké kultury“, odplivl si Ehrenburg. Jenže pro Ehrenburgy před 60ti a třebas jen před 30ti roky byl Rimbaud, dekadent, právě takový bláznem, zrudou, onanistou, pederastem, mystikem, sýčákem a bohémem, jako jsou surrealisté pro Ehrenburgy třicátých let našeho století; je ostatně jednou z největších zásluh surrealistů, že situovali Lautréamonta a Rimbauda, tyto komunardy poesie, na jejich skutečná místa, kde se jim dnes i Ehrenburg může obdivovati . . . Není ostatně náhodou, že „Monde“, v článcích, v nichž sledoval poměr vrstevnických spisovatelů ke Komuně, vyzdvihoval proti Rimbaudovi Julese Vallèse, jako skutečného revolučního spisovatele, téhož Vallèse, o němž se v jednom dopise Bernsteinovi z 17. 8. 84 vyjádřil Engels takto: „ . . . není proč dělati tolik poklon Vallèsovi: je to žalostný literární frazér, písálek, který sám o sobě nic neznamena a který pro nedostatek talentu přešel na nejkrajnější křídlo a stal se „tendenčním“ spisovatelem, aby tímto způsobem uplatnil svou špatnou literaturu . . . “

Reakční tábor proklíná avantgardní umění jako kulturbolševismus. Někteří leví intelektuálové Ehrenburgova typu odůvodňují svůj předsudečný odpor jednou proti poetismu, podruhé proti surrealismu tím, že paušálně prohlásí tyto směry za reakční, retrogradní a kontrarevoluční. Není možno na tomto místě analysovat velmi hluboké ideologické a psychologické kořeny nedorozumění určitých levicových skupin

či jednotlivců vůči avantgardním uměleckým tendencím: z historie však vidíme, že v tomto ohledu odhadovala reakce namnoze lépe než levice: prohlásil-li Auguste Blanqui po revoluci 1830, že „romantikové jsou oddělání“ (nebo Proudhon, jenž temperamentně a nerozumně bouřil proti romantismu) a Thiers, po čtyřiceti letech, že „Romantikové — toť Komuna“, prohlašuje-li hitlerismus avantgardní směry za kulturně-bolševické, vidíme, že reakce tuší, co je jí ideologicky nepřátelské a nebezpečné. Věc je ovšem složitější, než možno tímto náznakem vyjádřiti: jestliže jedno a totéž umělecké hnutí je jedněmi chápáno jako revoluční a druhými jako kontrarevoluční, může, v každém jednotlivém případě, jíti buď o evidentní omyl jedné strany, anebo může se tato protichůdnost úsudku zakládati na skutečnosti rozporu, totiž, že v určitém uměleckém hnutí jsou obsaženy jak reakční, tak revoluční momenty, a tu je nutno každé umělecké hnutí sledovat podrobně v celé dynamice jeho vývoje a zjišťovat, které momenty vývojem nabývají rozhodující převahy, a zároveň tázati se, zdali setrvávání na určitých momentech, které včera mohly míti progresivní význam, není dnes, na jiném stupni vývoje, regressí a retardací. Je na příklad jisto, že romantismus je plodem kontrarevoluční, restaurační ideologie, ale od počátku existovalo revoluční křídlo romantiků, které nabylo historicky rozhodující převahy, takže tato revolučně-romantická linie od Borela přes Baudelairea, Lautréamonta, Rimbauda až k surrealismu, agresivní, bojovný, sporný, podvratný „genre maudit“ tvoří energetickou osu vývojového proudu poesie a „uchovává duchovní stav vhodný pro revoltu“ (jak pravil Breton), což jest, jak dodává Ozenfant, od r. 1789 jediné možné stanovisko pro pokrokového intelektuála.

Chceme se zabývatí námitkami, které braly v pochybnost revoluční povahu surrealismu a revoluční smýšlení jeho představitelů, a vytýkaly, že surrealistické teorie nemají s dialektickým materialismem nic (nebo velmi málo) společného. Otázku o poměru surrealismu k filosofii marxleninismu,

k *dialektickému materialismu*, je třeba zodpovědět pozorným studiem celé vývojové dynamiky deseti let surrealismu. Jestliže bylo možno říci, a říkali jsme to, o prvním manifestu surrealismu z r. 1924, že nemá nic společného — pardon: že má dosti málo společného s dialektickým materialismem, — totiž právě: *společný hegelíánský původ*, — jestliže tehdy, se stanoviska poetismu, se stanoviska nás, kdož jsme se od počátku své aktivity hlásili k revolučnímu hnutí proletariátu a k jeho avantgardě, bylo možno býti nespokojenu s politickou indiferentností a zdánlivou i opravdovou mystickou přísadou surrealistického programu, dnes, po deseti létech, mají se věci docela jinak. Naznačili jsme již vývoj surrealismu od nihilistického dadaismu, přes hegelíánský idealismus, k dnešní fazi revolučního komunistického smýšlení, k úsilí osvojit si filosofii dialektického materialismu a aplikovati ji do oblasti teorie umění a poesie, do psychologie a do jiných oblastí, které tvoří sféru zájmů surrealismu, a tím jsme již anticipovali odpověď na otázku poměru surrealismu k nauce marxleninismu. Je samozřejmo, že tento revoluční vývoj surrealismu nemohl se odehrávat zcela hladce, bez omylů, recidiv a scestných odboček. Je samozřejmo, že ani dnes, kdy tento vývoj není dokončen, není surrealismus a tím spíše nejsou jednotliví surrealisté imunní proti nebezpečství smyku, který by je uvrhl zpět do subjektivního idealismu: jsme si toho plně vědomi a jsme ujištěni, že nebezpečství cest je stimulans básníků a myslitelů, které nelákají vyježděné silnice. Byla to myšlenka osvobození, myšlenka svobody, která, byla sice v prvních dobách vyjadřována abstraktně jako „svoboda ducha“, ale která nicméně přivedla surrealisty k pochopení cesty, jež k této svobodě vede, k pochopení významu revoluční autority a revoluční disciplíny, svobodně přijatého stranicství, jež s onou svobodou tvoří dialektickou jednotu cesty a cíle. Toto pochopení navodilo postupné překonávání individualistických a anarchistických momentů, tak silně zakořeněných ve francouzské intelektuální levici. Hegeliánský původ surrealistických teorií usnadnil surrealistům

možnost vyhnouti se, na cestě k marxleninismu, nížinám pozitivistického vulgarismu, mechanického materialismu i politisujícího simplismu v literární teorii. Vývoj surrealismu k dialektickému materialismu je třeba sledovati jako proces, přirozeně *do dnes neukončený, ale pozitivní*; bylo by snad školometské dnes zjišťovati, na každé etapě minulého vývoje, do jaké míry se teorie, programy a intence surrealistů shodují či neshodují s marxleninismem: uvážíme-li vývoj revolučního ducha ve Francii, okolnost, že marxistická nauka dosud ani mezi revolučními intelektuály tu nezdомácněla, uvážíme-li i silné vlivy proudhonismu, blanquismu a anarchistických tradic, pochopíme, že teorie surrealistické skupiny nemohly v ranné fázi míti přesnou marxistickou osu a linii; třebaž že nechceme těmito „objektivními podmínkami“ omlouvat subjektivní nedostatky teoretiků, nemůžeme neuznati, že vzláštní okolnosti, jako nevalná teoretická úroveň francouzského revolučního hnutí (u nás ostatně do nedávna nebylo lépe) a dokonce nepřístupnost základních děl dialekticko-materialistické literatury pro jazykovou neznalost, jsou závažnými překážkami. Hlavní otázka se však klade jinak; jde totiž o *souručenství avantgardních uměleckých skupin*, konkrétně: surrealistů, *se silami proletářské revoluce* a o bojovnou solidaritu ve jménu revoluce. Je to tedy otázka, jsou-li tyto avantgardní skupiny silami revoluční kulturní fronty, vyhovují-li úkolům, které v dané etapě třídního boje a v dané kulturní situaci jim jako revolučním intelektuálům přísluší. A tu, jako marxisté, musíme hledati odpověď na tyto otázky ne jen v teoriích surrealistů, ale *především v jejich politické praxi*, v jejich účasti v politickém boji, a pak bude tato odpověď nejen dnes, ale už před mnohými léty, nesporně *kladná*. Bylo-li u nás řečeno, že surrealismus koketoval s marxismem, avšak ve chvíli, kdy i toto koketování stalo se nebezpečným, surrealisté zbaběle couvli, je to demagogie a průhledná lež, když celý vývoj surrealismu svědčí o naprostém opaku, když musíme právě oceniti jako skutek intelektuální odvahy, že v době, kdy je to nebezpečné, v do-

bě maximálního zostření třídního boje, v době surové fašisace, přihlašují se surrealisté čím dále tím důsledněji, otevřeně a resolutně, k revoluční frontě, rozvíjejí stále živější politickou aktivitu a pokračují v práci na dialektickomaterialistickém řešení uměleckých a básnických otázek, a když, právě v dnešní době, kdy ani koketování s marxismem, a tím méně ovšem seriosní revoluční stanovisko, se nemůže rentovati, přihlašují se ve skupině československých surrealistů do revoluční fronty i autoři, kteří dříve stáli mimo, anebo dokonce, z fatálního nedorozumění, proti levici.*)

*) Dovolte, abychom ignorovali námitky takových odpůrců surrealismu, kteří se sami kvalifikovali tím, že na prvním večeru surrealismu křičeli, ještě dříve než byl vyčerpán program přednášek, po diskusi, a už touto nedočkavostí prozradili, jak postřehl i referent Rudého Práva, že jim, pod záminkou diskuse, šlo o rozbití schůze a znemožnění dalšího programu. Jejich mluvčí, který si uspořádal trucdiskusi a byl před tím vyloučen z „Levé Fronty“, prohlásil, jak jsme dodatečně zjistili od svědků, do řad obecnstva onoho večera v „Mánesu“, že jsme si na oponenty zavolali policejního komisaře. Pravda je ovšem ta, že diskuse nebyla v programu večera, příliš obsáhlém, než aby bylo možno jej ještě časově prodlužovat, a proto nebyla pořadatelem, jímž byl spolek „Mánes“, policii hlášena, a také nebyla policií dovolena. Sprostáctví, které za ohromného gaudia referentů stříbrného tisku prohlásí, že jsme se proti diskusi chránili policejním komisařem, není jiná odpověď, než naplivati do tváře. — Rovněž tak je obtížno zabývat se polemikami, které proti surrealismu otiskoval současné sociálně demokratický tisk. Nejsme ochotni poslouchat, jak list p. p. W. Jaksche, J. Macka a Jaromíra Nečase („Úder“), který žvaní o tom, že komunistický a fašistický tisk jsou spojené nádoby a který vychvaluje ultrareakční sborník katolických „modernistů“, „Kvart“, udílí surrealistům lekce z marxleninismu a vykládá své reformistické představy o „statečném a mužném umění proletářském“, tím spíše, když referent onoho listu falšuje: tam, kde mluví o surrealistickém večeru v „Mánesu“, tvrdí, že v přednáškách byly citáty z Marxe (o svobodě) překrouceny a že tendenčně neb z neznalosti byl opominut Leninův článek „o stranické literatuře a stranické organizaci“. Ve skutečnosti byly citáty z Marxe uváděny přesně a úplně, a zmíněný článek Leninův byl rovněž citován (Spisy, ruský originál, VIII, str. 386—90, 1905). Jiný soc. dem. časopis („Útok“) věnoval surrealismu rovněž mnoho pozornosti a ne-

Konstatujeme-li, že otázka poměru surrealistického hnutí k dialektickému materialismu musí býti chápána jako proces, v celém vývoji surrealismu, můžeme na jednotlivých etapách a peripetiích tohoto vývoje zjistiti řadu nesprávných názorů a nepřesných formulací v teoretických (literárních i politických) statích, otiskovaných v surrealistických časopisech. Omyly a chyby, jichž je prost jen ten, kdo nic nedělá, nic nezkoumá, nic netvoří, kdo jde vyježděnou cestou a papouškuje, byly surrealisty vždy později rozpoznány, byly *nejen* odvolány, nýbrž solidní autokritikou a celým dalším vývojem překonávány. Těm, kdož zálibně vyhledávají v teoriích surrealismu úchytky, nutno říci, že formulace básnického essaye lze posuzovati jinak než formulace článku v politickém časopise, a tím spíše je nutno, aby beletristická díla byla

meškal, podobně jako „Dílo“, kritisovat i reklamní knihkupecký prospekt edice surrealismu. I zde se klebetí, že československý surrealismus není než politický kšeft „polbyra“, i zde se referenti přimlouvají za „marxistického kritika“, který pod hlavičkou „Sdružení absolventů filosofické fakulty v Praze“ (o němž „Spolek posluchačů filosofie“ musil publikovat prohlášení, že mu o existenci tohoto sdružení není nic známo a že s ním nemá nic společného) — uspořádal bombastický debatní večer na thema „Nastolení a pád surrealismu v ČSR“, kde se o „reakční podstatě surrealismu“ dosyta vyžvanili hrdinové, blízci stříbrnému tisku. K charakteristice kulturní úrovně protisurrealistického tažení „Útoku“ uvádíme, že i zde šifrování drakobijci se zlobí, že přiznáváme právo kritiky jen těm, kdož s kritisovanou látkou jsou dostatečně obeznámeni, což v civilisovaném prostředí je přece samozřejmé. Kdyby byl tohoto prokritika elementárního příkazu býval pamětliv i J. R. Poničan, nemusil se blamovati svým článkem o surrealismu v „Slovenských Smerech“, kde prozradil svou žalostnou neinformovanost a neznanost věci. Pozorovali jsme se zájmem, že se stalo oblibou obviňovati surrealismus z empiriokriticismu, z epigonství machismu; činili tak oni kritikové, kteří právě dočtli Leninův „Materialismus a empiriokriticismus“ a přece nezmodřeli. Je zbytečno zabývati se podrobněji touto námitkou, dokud není precisována a dokud není poukázáno, kde a v čem konkrétně vězí domnělý machismus a solipsismus dnešního surrealismu. Ostatně Kalandrova stať „Nadskutečno v surrealismu“ odzbrojuje podobné nedoložené výtky.

souzena specifickými kriterii. Kdo hledá a nalézá subjektivní idealismus, metafysiku, mystiku, freudismus a čert ví co ještě v románech či básních Bretonových, Eluardových či Nezvalových, může je nalézt i v pozoruhodných dávkách i v dílech André Gidea a třeba i Romain Rollanda, Barbusse a Gorkého: necht však nezapomíná, že idealismus, který našel v beletrii, není totéž, jako idealismus ve filosofické knize, a že Lenin v kterémsi dopise Gorkému*) praví, že je zcela možné, aby se revoluční spisovatel, ve svém básnickém díle, inspiroval idealistickou filosofií, tedy že určité zdánlivé či skutečné idealistické momenty v básnickém díle nezmenšují nutně jeho revoluční hodnotu. Z Marxova poměru k notorickému úchylkáři Heinemu lze si vzít poučení, jak se staví opravdový revolucionář k opravdovému básníku.

Dříve než probereme některé námitky zásadnější povahy, upozorníme stručně na některé výtky proti surrealismu, jež se u nás vyskytly a jež se zakládají buď na zjevném nedorozumnění, neznalosti věci nebo na zlovolném skreslování. Jestliže v „Indexu“ bylo na příklad napsáno, že úkol „vyzkoušeti a rozvinouti co nejvšestranněji, revolučním způsobem a ve smyslu dialektického materialismu, lidský výraz ve všech sférách, kde se projevuje“ (citováno z letáku „Surrealismus v ČSR“) je úkolem desaktuálním a v dnešní napjaté době je prý to problém posledního řádu, musíme konstatovati, že referent „Indexu“ je v trapném nedorozumnění o věci umění a poesie. Nevíme kolikátého řádu je v dnešní době problém poesie, ale nepochybujeme, že to, co je vysloveno oním citátem, je dnes prvořadým úkolem a problémem poesie. Nebudeme se přítí, zda věc surrealismu u nás je jen

*) „Jsem toho názoru, že umělec může z každé filosofie čerpati pro sebe mnoho užitečného. Konečně jsem zcela a bez výhrady srozuměn s tím, že v otázkách uměleckého tvoření máte jediné vy správný názor a že, čerpající názory... ať již ze své zkušenosti umělecké, nebo z filosofie třeba idealistické, můžete dojít k závěrům, které přinesou dělnické straně ohromný užitek. A tak tomu jest“. — Lenin, dopis Gorkému, 25. 2. 1908.

„lokální událostí pražskou“ a nebo zdali nezájem na surrealismu, který „Index“ ostentativně projevuje, není lokální indolencí brněnskou. Píše-li však „Index“, že autor tohoto článku „mluvil kdysi o surrealismu opravdu kriticky a že jest litovati, jestliže nyní toto stanovisko opustil a rází cestu surrealistické skupině“, je možno znovu poukázati na to, že tento článek je v plném souhlasu s ostatními články, které jeho autor v minulých létech o surrealismu napsal. V „Rozpravách Aventina“ jsme čtli článek, podepsaný kterýmsi literárním arrivistou, jenž se vydával za marxistického kritika a který organisoval trucdiskusi o „Nastolení a pádu surrealismu v ČSR“: je to onen pán, který na surrealistickém večeru hulákal, že jsme se proti jeho diskusi chránili policejním komisařem, a který byl z Levé Fronty vyloučen. Poznamenejme posléze, že polemiky proti surrealismu, které se objevily v českém i slovenském tisku, poskytovaly často zábavnou podívanou, jak někteří „leví“ kritikové se neostýchali spojití se proti skupině revolučních umělců s fašisty nebo s peroutky. Probíráme-li se těmito polemikami, které byly publikovány v „Národním Studentu“, v „Příboji“, v „Díle“, v „Poledním listě“ (tisk fašistický), v „Přítomnosti“ (K. Čapek a Jiří Černý = dr. O. Rádl?), v „Útoku“, v „Úderu“, v „Právu Lidu“ (soc. dem.), v „Národním Osvobození“, v „Listech Melantrichu“, v „Činu“, v „Rozpravách Aventina“, v „Životě“ atd., nemůžeme nevzpomenouti na obdobnou kampaň, která se kdysi rozpoutala kolem poetismu. Své pamflety psali tehdejší kodíčkové a peroutkové sice stejně negramotně jako jejich dnešní nástupci z mladší generace, ale měli tehdy alespoň odvahu k historické blamáži a podepsali se plným jménem pod své famósní kritiky. Dnes nepřátelé surrealismu se zbaběle skrývají a maskují se nej-různějšími pseudonymy a nesrozumitelnými šiframi.

Jednou z hlavních principiálních námitek proti surrealismu je námitka, že surrealisté jsou *freudisty*, a freudismus že je neslučitelný s dialektickým materialismem. Surrealisté francouzští i čeští prohlásili několikrát, že nejsou freudisty: byl to právě Breton jenž ve „Spojitých nádobách“ podal kritiku Freudovy teorie o snech z dialektickomaterialistického stanoviska, a v letáku „Surrealismus v ČSR“ čteme výslovně: „nejsme integrálními freudisty, ale přijímáme ty neb ony výsledky Freudovy nauky, revidované se stanoviska materialistické dialektiky“. Těmto pokusům o dialektickomaterialistickou psychoanalysou, prohloubenému studiu pohybu poetické myšlenky, poznávání úlohy nevědoma, snu a sexu i jeho „autických“ projevů, pro básnickou tvorbu, soustavnému zkoumání podvědomých stavů, života lyrismu, lásky a snu, se vytýká to, že je to pseudovědecký podvod a snad, že tato psychoanalýza je švindlem. V „Rozpravách Aventina“ jsme čtli, že surrealismus, který je prvním uměleckým hnutím, jež stělesňuje určité poznatky psychoanalýzy v básnické a estetické tvorbě, není než „psychoanalytikou (!!)" povrchně přejímanou“ a v „Tvorbě“ psal Ilja Ehrenburg, že surrealismus je špatně pochopený freudismus. Lze lacině a ehrenburgovsky ironisovati „psychoanalytické hříčky“ surrealistů, zamlčíme-li, že tu jde o systematické experimenty a pozorování psychologická, a že to, co Ehrenburg nazval soukromou hrou v sekretář, ve zповědňi zrcadlo, v „Cadavre exquis“, otázky kladené ve vztahu k určitému obrazu nebo určitému, prakticky bezvýznamnému předmětu, (nebo posléze, co Nezval doplnil tak zv. falešnou interpretací textů), a co se může čtenářům, neznalým oč jde, zdáti buď nevinnou zábavou nebo příznakem bláznovství, podle toho, jak přísně či shovívavě se dívají na život umění a umělců, že tyto „soukromé hry“ jsou analogické investigačním metodám psychoanalýzy, a že uvolňující proud asociací a otevírající cestu náhodám a překvapením v setkání myšlenek, vynášejí často z hlubin podivuhodné lyrické obrazy a záblesky a dávají nám nový, básnický pohled na realitu.

Surrealismus záměrně zdůrazňuje „automatické formy výrazu“ kresbou či písmem, protože je přesvědčen, že „všichni lidé jsou si v automatických textech či kresbách rovni, všichni jsou tu talentovanými básníky“ (Breton), jakmile se podaří odstraniti prosaické zábrany básnického projevu. Ony hry v sekretář, v „Cadavre exquis“ etc. jsou bohatým zdrojem básnických obrazů, které jinak nelze nalézt.

Vytýká-li se surrealismu freudismus, je třeba říci, že freudismus jako teoretický systém je něco jiného než psychoanalýza, věda o nevědomí, oblast psychologie. Není možno zde rozvíjeti celý spor o psychoanalýzu, celou diskusi o poměru freudismu a marxismu. Konstatujeme jen, že postavení problému: „freudismus a marxismus“ je nesprávné; takto může otázku stavět freudista, ale nikoliv marxista. Pro marxistu jsou to veličiny nesouměřitelné, a jestliže jsou stavěny vedle sebe, znamená to, buď že freudismus, jenž v jádře je teorií speciální naučné oblasti, je stavěn jako světový názor vedle nebo proti marxismu, anebo že marxismus, jenž jest celistvým světovým názorem a teorií i metodologií poznání, a jako takový nemůže býti doplňován a zdokonalován jinou, cizorodou filosofií, je degradován na pouhou speciální nauku, na př. na politekonomii, sociologii či pod. Oceňující plně Freudovy empirické objevy v oboru psychologie a odmítající jejich bagatelisování, nemůžeme neviděti, že Freud není teoretickým duchem, že je neschopen synthesy, že píše bez soustavy, konfusně, že definuje mlhavě, že jeho formulace jsou plny protimluvů a užívají často dosti hrubých a povšechných „pracovních hypotéz“ a že dokonce vše to, co Freud a freudisté napsali o umění, je z jádra falešné: tak na př. Freud projednává Leonarda de Vinci jako klinický případ a nikoliv jako specifický estetický fakt; analogicky jako plechanovská literární kritika viděla svůj úkol v tom, aby „převdla jazyk umění na jazyk sociologie“, aby podala „sociologický ekvivalent díla“, a která nám podávala sociologické analýzy na př. Tolstojových či Balzacových postav, jako by šlo o skutečné historické osoby, a tím si dala uniknouti vše

specificky estetické, totiž to specifikum, které odlišuje básní-
kův výtvar od protokolárního popisu skutečnosti. Okolnost,
že freudistické a Freudovy teorie jsou tak chatrné, lze vysvě-
tliti jednak úplnou novotou empirické látky psychoanalysy,
a jednak nedostatečnou a jednostrannou filosofickou kultu-
rou Freuda a freudistů, především neznalostí dialektického
materialismu, a tak charakteristika, kterou v „Materialismu
a Empiriokriticismu“ vyřkl Lenin o moderních odbornících
fysiky — „velicí učenci a malí filosofové“ — platí i pro
Freuda. Všade tam, kde Freud opouští svou oblast, kde
směřuje k společenským nebo filosofickým otázkám, kde tedy
freudismus aspiruje na to, státi se světonázorem, upadá do
utopismu a idealismu; naproti tomu ve svém vlastním oboru,
v nevědomém psychismu, je psychoanalysa, jako tak mnohé
moderní přírodní vědy a podobně jako nauka Einsteinova, —
bezděčně dialektická a materialistická, zkrátka jako věda,
pokud je vědou. (Poznamenejme, že Freud, jistě největší
moderní psycholog, nepřikládal nikdy podvědomí a jeho
projevům hodnotu noumenální.)

Bereme-li psychoanalysu jako nauku o nevědomém psy-
chismu a odmítneme-li její sociologické či filosofické výhon-
ky, většinou reakční, nemůžeme ji ani jako soubor psycho-
logických zjištění a jako metodologii psychologie akceptovati
bez výhrad a bez pečlivé revise, nemůžeme, jak řekl Kalandra,
z ní prostě převzítí „nic hotového“. Jestliže je surrealism
(ještě dnes) vytýkán freudismus, přes to, že právě v těch
oborech Freudovy nauky, které tvoří i sféru jejich zájmu, na
př. v nauce o snech, provedli kritickou revisi Freuda, je jas-
no, že se taková námitka zakládá pouze na tom, že surrealisté
se zabývají týmiž problémy, jako Freud, a přehlíží fakt, že
surrealisté si tyto otázky kladou a zodpovídají, poučení
Freudem, jinak, než to činí Freud.

Je nutno se zastaviti u teorie snů, tak důležité pro poetickou
koncepti surrealismu, již věnoval Breton celou významnou
knihu, jejímž mottem by mohla býti Leninova kladná odpo-

věd na otázku, smí-li revolucionář snít. Jestliže bylo surrealistům (a ostatně i poetistům) vytýkáno, že docilují své „svobody“ útekem od tvrdé skutečnosti do měkké náruče podvědomí, hledající ve snu kout, který leží stranou třídních rozporů a kde je možno se světu ztratit (Antar: „Tak mluvil Wolker“), je to v podstatě naprosto nesprávná námitka. Podvědomí, jež obsahuje potlačené vzruchy, tedy všechny myšlenky, touhy a city, které společnost a vládnoucí morálka nepřipouští, není přece žádným světem pro sebe, a není rozhodně žádnou idylickou a líbeznou zátokou! Je ovšem pravda, že „v umění byly leckdy velebeny zdroje snu na úkor činu, a to bylo v zájmu tříd sociálně konservativních, jestliže sen a poesie se staly výhradním derivativem idejí revolvy, která nenacházela cestu do skutečnosti: záhada snu, odloučená od života a sociální skutečnosti, obracela se v religiozní mysterium“. („Les Vases Communicants.“) Zde, praví Breton, básník socialistické budoucnosti překoná deprimující myšlenku nenapravitelné rozluky snu a činu, myšlenku, kterou vyvolalo zhnusení měšťáckého světa, a již klasicky vyslovil Baudelaire ve svých verších: „Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve“. (Odejdu spokojen ze světa, kde čin není bratrem skutku.) — Apologie snu, fantasie, poesie jako úniku a jako výzvy k nadpřirozeným světům vyjadřuje jen platonickou touhu po almužně, je bezmocná jako náboženské iluze, jako to, co zve Marx „modlitbou usouzeného tvora“ jako „fantastické uskutečnění lidství“ ve světě, který upírá uskutečnění skutečné. Tak jako „náboženská bída je výrazem skutečné bída a protestem proti skutečné bídě“ a jako je v náboženství hledán „princip ilusorního štěstí“ (Marx), tak i sen může být útočištěm a fantasijským ukojením touhy, které je cesta k reálnému ukojení uzavřena. Může tedy i sen, i náboženství býti „produktem choré fantasie, úskokem idealismu a špatným produktem špatného společenského řádu“ (Engels). Proti úniku do snů nutno, jak zdůrazňuje Breton „klásti vůli k hluboké přeměně příčin našeho zhnusení, vůli ke změně světa, jenž nás nutil k úniku,

vůli k základnímu převratu sociálních vztahů“, zkratka praktickou vůli revoluční, „která zabije sen, tím že ho uskuteční“ (Wolker), tedy překonání rozporu snu a skutečnosti realizací snu v realitě. „Bolest, zhnusení, každý projev sensibility může být tvůrčí, pokud je zdrojem praktické aktivity, pokud vede člověka k pochopení sociálních příčin, a pokud, právě tak jako bída, je jednou z mocných sil, které bojují za odstranění bídy, bolesti či zhnusení. Touha po erotickém a poetickém osvobození pak nezakrývá ostatní revoluční síly, nýbrž dovoluje je perspektivně chápat a hodnotit, a může být plně účastna na vyklizení kapitalistického světa“ (Breton). Bretonova kniha metodou Leninova „Empiriokriticismu“ dokazuje reálnost snu, to, že sen má prostor, čas a kausalitu. Tomu, kdo četl Bretonovy „Spojité nádoby“ není třeba vykládati, jaká pošetilost je obsažena v námitce, že „sen a nadrealita jsou surrealismu útěkem před policií, protože to není prostředek společenské kritiky“. Tato pitomost totiž byla otištěna v „Rozpravách Aventina“.

Jinou známou námitkou proti surrealismu a ostatně proti všem avantgardním uměleckým ismům, počínaje impresionismem, je námitka, že jde o umění měšťácké, dekadentní, výlučné a lidu nesrozumitelné. Námitku, že moderní umění je dekadentní, probíral jsem na podzim 1933 v „Tvorbě“ a nebudu to zde opakovati. Měšťácké umění? Toto simplistní označení všeho umění, vzniklého v buržoasní epoše, není než barbarskou pametodou. Kdo ví, jak vývoj kapitalismu byl od počátku nepřátelský některým sférám duchovní produkce, především poesii a umění, řekl by *spíše*, že není, alespoň v 19. a 20. stol., buržoasního umění, že buržoasie je třída podstatně anestetická, že *skutečné* umění buržoasní epochy je vlastně umění protiburžoasním. Moderní umění je pryč buržoasní, protože je lidu nesrozumitelné a přístupné pouze omezenému počtu vzdělaných jednotlivců. Symbolisté dokon-

ce věřili, že umění je aristokratické. A tu si vzpomínáme, jak Robespierre pravil, že ateismus je aristokratický, a to byla sakramentská námitka od člověka, který gilotinoval aristokraty. Opravdu: Holbach byl baron Holbach. Jak je to s aristokratismem ateismu vyložil ostatně Engels a není tedy třeba o věci se šířiti. Výklad takových pošetilých tvrzení (že ateismus je aristokratický, nebo že poetismus je buržoasní) je ten, že za daného kulturního stupně, při třídnosti vzdělání, při monopolisaci vrcholných vymožeností kulturních úzkou vrstvou lidí jsou moderní výboje umělecké či vědecké myšlenky pochopitelný jen nemnohým, že — řečeno poněkud vulgárně — umění je sice pro každého, ale každý ještě není pro umění. Není sporu, že moderní umění není populární: je však možno se zeptat, zda-li vůbec některé skutečné umění od doby nástupu kapitalismu je skutečně populární, a zda knihy, které jsou sice čteny ve statisících exemplářích, jsou také skutečně chápány jako umění, t. j. jako básně, a nejsou-li hodnoceny jen jako kronika. Historie literatury nás učí, že mnohá dnes slavná díla, byla v době svého prvního vydání prodávána v několika málo desítkách výtisků. Jeden případ za mnohé: prvního vydání Stendhalovy knihy „O Lásce“ se prodalo za 10 let 17 výtisků. Je charakteristickým znakem zřůdnosti a nelidskosti buržoasní kultury, že buď vědomě znemožňuje širokým lidovým vrstvám přístup ke vzdělání a školení, anebo dokonce vzděláním a školením paralyzuje intelektuální rozvoj lidu: dnes školy nevzdělávají, nýbrž propagují reakční ideologie a fašismus. Za těchto okolností a v rámci perversní kulturní situace, udržované kapitalistickou společností, stalo se obtížným a často téměř nemožným, abychom byli slyšeni a pochopeni větším počtem příslušníků třídy, k níž mluvíme a pro níž pracujeme, jakmile se jedná o speciální vědecké či básnické problémy. V této situaci moderní poetická myšlenka stala se téměř nerosozumitelnou a širším vrstvám nevysvětlitelnou. Odtud „okultnost“ surrealismu: poesie není schopna přizpůsobiti se krajnímu čítankovému a kalendářovému zjednodušení (à la

Damjan Bědnyj) výrazu a způsobů myšlení i citění, není, v soumraku kapitalistického světa, schopna být širce populární. Jak se díval na populárnost Marx? „Vědecké pokusy zrevolucionisovat vědu nemohou být nikdy opravdu populární; je-li však vědecký základ již položen, pak lze snadno popularisovat. Dbáti neustále na snadnou srozumitelnost, znamená: psáti pro nevědomce. Představte si chemický časopis, který by byl psán s výlučným zřetelem na čtenářovu nevědomost. K vědě nevede žádná široká a pohodlná cesta a jen ti mohou doufati, že dosáhnou jejího jasného vrcholu, kdož se nelekají námahy, sléztí její příkré stezky. Zvu „sprostým“ člověka, který nehledí při způsobití vědu stanovisku, vyplývajícímu z ní samé, (byť by bylo po případě sebechybnější), ale stanovisku, vypůjčenému z vnějšku, vědě cizímu.“ Namítnete snad, že tato Marxova slova se týkají vědy a že nemohou být aplikována na umění. Sledujeme-li však poslední století uměleckého vývoje, jenž jest permanentním pokusem revolucionisovati umění (což nemůže být přirozeně populární), vidíme-li úžasné strukturální změny, které v umění nastaly a které na př. v kubismu vyvolaly odryv od staleté zobrazující funkce malířství, víme-li, jak v důsledku tohoto sociálně determinovaného vývoje se moderní umění přiblížilo povaze vědy, a nechceme-li antidialekticky vyškrtnout efekty tohoto staletého vývoje, který ustavičně postupuje, a vraceti se k útvarům a strukturám už překonaným (které se tedy dnes prokazují být přímo protiuměleckými a protipoetickými), musíme uznati, že citovaná Marxova slova platí také v oboru umění. Ti, kdož vyžadují populárnost a snadnou obecnou srozumitelnost uměleckého díla, dovolávají se někdy Leninových slov, že „umění patří lidu“; dovolávají se tu však Lenina neprávem, protože patronem názoru o nutnosti populárního umění je spíše Václav Klofáč svým k „lidu níž a s lidem výše“. K lidu níž, kulturní, odborný *sestup* Lenin ovšem nikdy nedoporučoval. V rozhovoru s Clarou Zetkinovou řekl Lenin: „Důležité není naše mínění o umění, není důležité, co poskytuje

umění několika stovkám či dokonce tisícům lidí v národě, jenž, jako náš, se počítá na desetimiliony. Umění náleží lidu“ — až potud jsou zástánci populárního umění plně spokojeni; jenže v dalším nemluví Lenin nic o tom, že by umělec měl sestoupit k „lidu níž“, že by měl dbáti na obecnou srozumitelnost, nýbrž praví: „aby umění mohlo jít k lidu a lid k umění je třeba především pozvednouti všeobecnou kulturní úroveň. Naši dělníci a rolníci mají právo na opravdové umění. Proto je třeba vychovati je v míře co nejšířší. *Uzdělání tvoří kulturní půdu* — předpokládáme-li, že je zajištěn chléb — *na níž bude se moci rozvinouti opravdové umění, komunistické umění*, jež si vytvoří své vlastní formy, adekvátní svému obsahu.“ Vidíme, že tu Lenin mohl týmž právem říci, že i „věda patří lidu“ a nebyla by jeho slova v rozporu s tím, co jsme citovali z Marxe. Sblížení lidu s uměním a vědou vidí Lenin jen na cestě *zvýšení kulturní úrovně širokých vrstev*, a to, jak víme, není věcí zbožného přání učitelů či spisovatelů, ale otázkou moci. Praví-li Marx, že revolucionisování vědy nemůže býti populární, ale že hotové výsledky mohou býti popularisovány, je ovšem jisto, že každá popularisace má svou mez možností. Víme na příklad, že sovětští dělníci většinou neznají Marxe z jeho tak tuze málo populárních spisů, nýbrž znají jeho myšlenky z klasických, svrchovaně jasných, populárních článků Leninových. Ale není sporu, že i tato popularisace předpokládá alespoň minimálně likvidaci analfabetismu. Einstein popularisoval svou teorii, když byl relativně ukončil své výzkumy, brožurou, kterou označil za „gemeinverständlich“: je opravdu jasně srozumitelná každému čtenáři, který ovládá — což je tu vskutku minimálním předpokladem — středoškolskou matematiku: každý oktáván, je-li dobrým matematikem, si může tuto knihu přečíst. Vidíme-li, kolik energie věnoval Lenin, tento iniciátor nové etapy dialekticko-materialistické filosofie, popularisaci učení Marxova a Engelsova, chápeme, že pro socialismus je správná, inteligentní a neskreslující popularisace vědy a umění nesmírně důležitá, zrovna tak jako

je prostoduchá, nepřesná a skreslující pseudopopularisace, v pravdě vulgarisace, nesmírně škodlivá: popularisace je technikou přeměny slova ve skutek, technikou přechodu myšlenky v čin, je jednou z cest, na níž idea zmocňuje se mas, aby se stala materiální silou. Nelze však zapomínati na okolnost, že popularisace umění, totiž sblížení vědomí a citového života lidu s uměleckými díly, děje se zcela jinak než popularisace vědy: umění vstupuje do vědomí a cítění širokých vrstev jinak, a je to vždy poměrně dlouhodobý proces, který se populárními a pedagogickými výklady dá sotva urychlit. Právě-li Marx, že „věda nemá býti sobeckým potěšením a ti, kdož jsou tak šťastni, že se mohou věnovati vědeckým záměrům, mají první dát své vědomosti do služeb lidstva“ a řekl-li Lenin, že od intelektuála, který chce jíti s dělnickým hnutím, jest třeba žádat, aby své vědomosti přinesl dělnictvu, je nutno tyto výroky čísti správně, a tu vidíme, že Marx nikterak nepraví, na př., že vědec má přestati věnovati se svým odborným záměrům. To znamená tedy, že revoluční intelektuál, vědec či umělec, musí pokračovati ve svých speciálních výzkumech a hledáních, byť by nebyly populární, a zároveň má dát své znalosti a síly k dispozici revolučnímu hnutí; jedno není možné bez druhého: zbaven možnosti pokračovati ve své speciální tvorbě, ztratil by se takový člověk, dříve či později, sám sobě a byl by tedy ztracen i pro revoluční hnutí: proto také disharmonie mezi profesionálními revolucionáři a ostatními kategoriemi revolučních intelektuálů je obzvláště nebezpečná. Bylo by hanebně pragmatistickým a úzce utilitárním požadavkem, kdybychom chtěli, aby intelektuál se omezil jen na své působení mezi proletariátem, aby jej vychovával jako třídu a rozvíjel jeho bojovnost, a kdybychom žádali, aby se umění zřeklo svých experimentů, své atelierové, laboratorní práce, (která dnes nemůže býti obecně srozumitelná), dokud nenastal rozhodný krok na cestě k všeobecnému osvobození proletariátu. Jde-li o to, aby filosofie nejen poznávala a vykládala svět, nýbrž aby svět změnila, nesmíme zapomínati, že nazírání, pozná-

vání a praxe změny jsou vlastně dialektickou jednotou procesu poznání, do něhož právě dialektický materialismus zařazuje moment praxe, a jak syntheticky praví Breton, *měníce svět, nesmíme ani na okamžik přestat jej dále poznávati a vykládati*. V brožuře „Qu'est-ce que le surréalisme?“ (Co jest surrealismus) André Breton praví, že je povinností umělců a speciálně surrealistů, aby zúčastňující se aktivně v politických zápasech, nepřerušili svá básnická hledání a aby zůstali na svých místech a při své práci právě tak jako chemikové nebo technikové rozmanitých oborů.

Není třeba hovořiti o tom, jak jest rozuměti slovům, že „proletariát je bezděčným nositelem vědy,“ není třeba ani rozebírati na tomto místě výroky o tom, že „věda se uskutečňuje na zádech proletariátu.“ Uvedme jen, že Lenin citoval se souhlasem Kautského o tom, že v předrevoluční epoše nositelem vědy je buržoasní inteligence. Pokud jde o organické spojení a spojenectví revolučních intelektuálů, spisovatelů, architektů a vědců s revolučním proletariátem a jeho předvojem, domníváme se, že toto spojení nevede básníka, malíře či filosofa do továren, k dělnické tematice či k dělnickému žargonu, nýbrž že touto cestou je *poznání*, že kulturní a životní zájmy tvorby umělecké i vědecké jsou totožny se zájmy dělnické třídy a jsou dnes stejně ohrožovány fašismem, a že jen socialismus je jejich záchranou a uskutečněním. Jestliže tedy zájem umělecké a vědecké tvorby se shoduje se zájmem proletariátu a s jeho historickým posláním, pak všecko ohrožování a rušení dobytých svobod, všechny překážky emancipace dělnictva a žen a všechny ozbrojené útoky proti státu, budujícímu socialismus, každý fašismus a každá imperialistická válka, jsou pokusem otrávit, zneuctíti, porobiti a zničiti lidskou kulturu. Důsledkem tohoto poznání je spojenectví ve frontě zápasu tříd, kde ovšem intelektuálové mají zase své speciální úkoly a přísluší jim bojovati na specifickém úseku specifickými zbraněmi. Nemáme opravdu mnoho důvěry v intelektuály, kteří se vnějškově přizpůsobují proletářskému prostředí, nevážíme si

příliš spisovatelů, kterým je proletariát dobrý k tomu, aby byl tematem jejich sentimentálních povídek, lokálek či divadelních her, je nám trapná ta „sociální“ literatura, která staví na obdiv ubohost a špínu, brečíc soucitem. Mluvit a myslit dělnicky znamená pro nás nikoliv mluvit jazykem továren, nýbrž myslit, vyslovovat se a jednat dialekticko-materialisticky, ve smyslu dělnického světového názoru. Zřící se potřebného poznávání, zkoumání a experimentování, protože dělnictvo ve své většině nemá možnost tuto tvorbu sledovat, bylo by defaitismem a sabotáží revoluční kultury. Marxovy knihy jsou ostatně psány řečí plnou rafinovaných obrátů, paradoxů a cizojazyčných slov i vět, stylem, který je výsledkem vyspělé literární i filosofické kultury: nejsou-li ještě dnes srozumitelné, leč malému počtu dělnických samouků, neznamená to přece, že nebyly psány pro proletariát a že to nejsou fundamenty socialistické kultury.

Není ovšem třeba zabývat se podrobně tím, co napsal F. Götz o večeru surrealistických přednášek v „Mánesu“ 11. 5. 34; ačkoliv sám nebyl na těchto přednáškách přítomen, měl kuráž o nich mluvit v „Národním osvobození“ v obširném referátu, kde tvrdil, že Nezval řekl ve své přednášce: „Nic z toho, co chce proletariát se nám nehodí.“ Když Nezval v „Rudém právu“ odmítl tuto stupidní insinuaci, odpověděl Götzův informátor, jeden z oněch kodíčků našich dní, že tuto větu prý skutečně slyšel, a že na tomto svém tvrzení trvá. Někteří Nezvalovi přátelé, kteří čtli rukopis přednášky (úryvek z chystané knihy), vědí, co si mají o troufalém tvrzení Götzova informátora myslet. Skutečnost je ta, že Nezval mluvil o tom, že není úkolem básníka rýmovat these (už Mehring pravil, že veršované úvodníky bývají protivnější než neveršované), že odmítl požadavky „některých zbrklých intelektuálů“ omezovat zájem básníků i dělníků do rámce „dělnické tematiky“. Což je ve shodě s Leninovými slovy o tom, že „je nutno, aby se dělníci neuzavírali do uměle zúženého rámce „literatury pro dělnictvo“ či, správněji řečeno, aby tam nebyli uzavíráni, protože sami chtějí číst vše,

co je psáno pro inteligenty, a jen někteří žalostní inteligenti se domnívají, že pro dělníky stačí mluvit o životě v továrně a přezvykovat to, co dělníci dávno znají.“

Budoucnost poesie? Ano, i umění a poesie uchvátí masy a stane se realitou života. Tím změní svou dosavadní strukturu. Ve vyspělém komunismu, až bude překonán rozdíl mezi tělesnou a duševní prací (a mezi specialisty obou oborů), až maximum výrobních sil dá vymizeti fyzické práci a zjedná blahoslavenou prázdň a poetické „právo na lenost.“ Ale pak teprve umění stane se životní realitou a přestane existovat ve svých dosavadních, z třídních struktur vzešlých formách, totiž jako „umění“, aby se stalo intimním osudem člověka-básníka, člověka, jenž může býti k plnému lidství přiveden jen revolucí.

V komunismu ukončí se (jak čteme v „Deutsche Ideologie“) uzavírání umělce do rámce určitého oboru, ukončí se koncentrace uměleckého talentu do osamocenému individua, spojená s potlačením uměleckých schopností v masách; a dnes, prozatím, ony proklínané, izolované skupiny avantgard a jejich ateliery a laboratoře nemají jiné funkce a nejsou, podle Bretonových slov, ničím jiným, než „samotou několika lidí, která má roli uchránit, aby nezhyňulo to, co prozatím může kvéstí jen ve skleníku a co teprve později nalezne své místo ve středu nového života a řádu.“ „Existence poesie v literární formě, jakkoliv moderní poesie od romantismu je v zámezi literatury, dá se vysvětlit jen antipoetickými sociálními podmínkami, jejichž působení vymizí až po vítězství světového komunismu“ (Tristan Tzara). Pak poesie přestane býti speciální formou tvorby a stane se, jak již dávno snili romantikové, *životní realitou*: nebude výrazem světa, ale participací ve světě, v němž *princip poesie se ztotožní s principem reality*, kde krása a realita budou spojeny v absolutním svazku. K vyjasnění poměru surrealismu k realitě lze se

omezit na poznámku: surrealismus *není abstraktivismem, ani imitativním naturalismem*: surrealismus je realismem v *dialektickém smyslu*, v němž se identifikuje realita empirie s realitou poesie, je tedy protikladem pozitivistického realismu, chápajícího realitu jen ve způsobě empirie objektu a ignorujícího psychický život jako realitu, a rovněž tedy protikladem toho, co historie umění zná pod pojmem realismus, totiž deskriptivní záznam vnější jevové reality.

Surrealismus, který vědomě navazuje na revoluční tradici romantismu, snaží se ovládnouti kulturní a básnické dědictví, odkaz zároveň velkolepý i zdrcující, a využití je tak, že je obrací jako zbraň namířenou proti buržoasní kultuře a společnosti.

V procesu přípravy identifikace poesie a reality, básně a světa, připadá právě tomu tak málo populárnímu umění, totiž surrealismu, největší zásluha. Svými psychologickými a poetickými výzkumy, svou pozorností, jíž věnoval snu, hrám náhody, sestavování „surrealistických objektů“ učinil surrealismus umění dostupným všem, kdož jsou schopni lyrismu: tak fotogramy Man Rayovy, koláže Max Ernstovy a „surrealistické objekty“ otevírají cestu tvořivosti laiků, dovolují „malovati bezrukým Raffaelům“. Surrealismus redukoval význam „autora“-specialisty a význam pojmu „talent“. Ve fantasmii snu na př. viděl důkaz, že fabulační dar není výsadou vyvolených literátů, nýbrž že je v podstatě vlastní každému. A posléze cestou popření deskriptivního, pozitivistického realismu, jenž chápal realitu restriktivně — (Coubert stanovil jako zákon realismu, že malíř může malovat jen to, co vidí) — došli surrealisté, neuspokojení *tím, co jest*, t. j. touto restringovanou a třídní realitou, a *cestou, která jest, k tomu, o čem onen restriktivní realismus tvrdil, že není*: k nadrealitě, k obohacení reality, a zde pochopili svět snu, básně a lásky jako *reálný svět*. Jestliže laboratorní a atelierová izolovanost surrealismu znamená, posuzována se stanoviska všední zkušenosti, která chápe jen povrch věci, ztrátu kontaktu básně a světa, je zároveň tato izolace sférou,

kde kristalísuje nová koncepcie poesie, poesie, ktorá môže zvíťaziť len znovuzískaním tohoto kontaktu, a to nikoliv návratom k jeho niekdejší formám, nýbrž splynutím a ztotožnením se se světem a lidstvem na vyšší fazi, na vyšším stupni vývoje básně i lidstva, v „opravdové říši svobody“. Zde teprve poesie nabude materiální reality v životě lidstva, zde teprve, uchvátivši masy, stane se reální silou a přestane býti jen literaturou, zde teprve splní se proroctví Lautréamontovo, že „*poesii budou dělat všichni a nikoliv jen jeden*“.

Uvádíme na tomto místě toliko hlavní teoretické spisy surrealistů, anebo kritické studie o surrealismu; básnické sbírky, alba a filmová libreta jsme do tohoto seznamu nezařadili, jednak protože surrealistická knižní produkce básnická je příliš obsáhlá, a jednak, protože i v článku „10 let surrealismu“ jedná se toliko o ideologickém vývoji surrealismu a nikoliv o jeho poetické, malířské či filmové tvorbě, která by musila býti předmětem zvláštní studie.

André Breton: Les Pas perdus, 1924. Manifeste du Surréalisme, 1924. Légitime Défense, 1926, Le Surréalisme et la Peinture, 1928. Second Manifeste du Surréalisme, 1950. Misère le da Poésie, 1952. Les Vases Communicants, 1952. Point du Jour, 1954. Qu'est-ce que le Surréalisme? 1954.

René Crevel: Salvator Dali ou l'anti-obscurantisme, 1951. Le Clavecin de Diderot, 1952.

Georges Hugnet: Petite Anthologie poétique du Surréalisme, 1954.

Tristan Tzara: Sept manifestes dada, 1924.

Marcel Raymond: De Baudelaire au Surréalisme, 1955.

Guy Mangeot: Histoire du Surréalisme, 1954.

Jean Daniel Maublanc: Surréalisme romantique, 1954.

Claude Cahun: Les paris sont ouverts, 1954.

Davičo, Kostič a Matič: Polozaj nadrealisma u drustvenom procesu, 1952.

Stepan Napierski: Od Baudelaire'a do nadrealistow, 1953.

Pierre Naville: La Révolution et les Intellectuels, 1926.

Časopisy, sborníky a kolektivní publikace:

La Révolution surréaliste, 1924—1950. *Surréalisme au service de la Révolution*, 1950—1955. *Minotaure*, 1955 a d.,

Le Surréalisme en 1929. (Variétés, Bruxelles) *Au grand Jour* (1927),

Nadrealizam danas i ovde, 1951—1952. *Intervention surréaliste* (Documents 54, 1954). *This Quarter*: surrealist number (1952), *Fransk Surrealism* (Spektrum 1953).

k sociologii romantismu

ladislav štoll

Společenský řád, v němž všichni žijeme a jeho vládnoucí třída, její ideologie, její morálka, její authority, fetiše, kultura, to všechno nedusí, netísí jen vykořisťovanou třídu. Tato společenská atmosféra kapitalistického řádu ničí a dusí všechny zdravé lidské vzruchy, všechny přirozené lidské city, křiví, jak jsme toho denně svědky, lidské charaktery, degraduje čisté vzájemné lidské vztahy na vztahy zboží. „Sami moderní ekonomové na př. Sismondi, Cherbulier a j., píší Marx a Engels, kladou asociaci kapitálů proti asociaci individuí. Na druhé straně jsou individua sama úplně podřaděna dělbě práce a tím přivedena do nejúplnějši vzájemné závislosti... V žádném dřívějším období neměly výrobní síly tuto lhostejnou podobu ve styku individuí jako individuí, protože jejich styk samotný byl ještě obmezenější. Na druhé straně stojí proti těmto výrobním silám majorita individuí, od nichž jsou tyto síly odtrženy a jež tudíž, *oloupeny o všechn životní obsah, staly se abstraktními individuí*, která však *teprve tím* jsou s to, jakožto *individua*, se vzájemně stýkat.“ (podtrženo mnou lš.) (Marx-Engels: Deutsche Ideologie).

V „Komunistickém manifestu“ říkají k tomu, již srozumitelnější formou, zakladatelé vědeckého socialismu: „Kde přišlo měšťáctvo k vládě, tam zničilo všechny feudální, patriarchální idylické poměry. Přervalo nemilosrdně pestrobarevné léní svazky člověka k jeho přirozenému představenému a *neponechalo mezi člověkem a člověkem jiného pouta, než nahý zájem, než nemilosrdné „zaplatit hotovými“*. (podtrženo mnou lš.) Utopilo v ledové vodě sobecké vypočítavosti

svatou hrůzu náboženského snění, rytířského nadšení, maloměšťácké unylosti . . . udělalo z manželství poměr jen a jen peněžní . . . Proměnilo lékaře, právníka, pátera, básníka, vědce, ve své námezdné dělníky . . . *proměnilo osobní důstojnost v směnnou hodnotu . . .*“ (podtrženo mnou lš.)

To napsali Marx a Engels skoro před 100 léty, a pro otázky, jimiž se tu zabýváme, je toto poznání nanejvýš důležité a aktuální. Avšak i jinde se můžeme v Marxovi dočíst o tom, jakou historickou proměnu přinesla zvítězivší buržoasie ve vztazích mezi člověkem a člověkem. Vzájemné vztahy mezi lidmi feudální, patriarchální společnosti a předchozích epoch byly v podstatě průhledné, přirozené; kapitalismus jako epocha, v níž vítězí a zevšeobecňuje *výroba zboží*, učinil „přírodu lidských vztahů“ neprůhlednou mystickou houštinou. Individua, oloupená o životní obsah, o osobní důstojnost, vystupují proti sobě jako abstraktní směnné hodnoty, osoby existují pro sebe navzájem jen jako představitelé zboží, jejich charakterové masky jsou jen zosobněním hospodářských poměrů. „Poměr osob jeví se v poměru věcí“ — říká Engels. Víme přece, že úsměvem prodavačky nebo číšníka na zákazníka či hosta *se neusmívá člověk na člověka, nýbrž určité kvantum zboží na naše peníze, s nimiž si chce vzájemně vyměnit místo*. Zbožím jsou ovšem peníze jako lidská práce. V kapitalistické společnosti nevystupuje člověk proti člověku, nýbrž člověk jako maska zboží proti člověku jako masce zboží. Nejcharakterističtější literárním výrazem těchto „abstraktních“ lidských vztahů je na př. řeč komerční korespondence, ale i řeč právníká nebo úřední.

Takovou přírodu „mysticky“ zastřených lidských vztahů individuí vzájemně odcizených nastolila vítězná buržoasie na troskách „přirozených“, ještě nezahalených*) lidských vztahů

*) Středověký nevolník viděl jasně, kdy je vykořisťován a kdy pracuje pro sebe. Tři dny v týdnu pracoval na panském poli jako robotník, tři další dny na svém poli pro sebe. Místo jeho vykořisťování bylo časově i prostorově vymezeno. Poznával i svého vyko-

feudalismu. Je nezbytno uvědomiti si tyto základní objevy Marx-Engelsovy, chceme-li pochopit to, co jsme učinili thematem tohoto článku t. j. romantismus i surrealismus.

Do doby počátku dokonaného vítězství a upevnění buržoasního řádu, zevšeobecnění výroby zboží, spadá zrození *romantismu*, t. j. individualistické, subjektivistické revolty bytostí nadaných obzvláštní citlivostí, „nervových aristokratů“, „*prokletých básníků*“ v nejširším slova smyslu, jejichž životním stylem ventilují se všechny vzruchy a čisté lidské instinkty celé společenské složky vzdělanců, kteří se vzpírají proti tomu, aby jejich tvář se stala charakterovou maskou, vyjadřující hospodářské poměry, místo zrcadlem bezprostředních lidských vzruchů. Revoltující romantikové se vzpírají podrobit se zákonům „přírody těchto lidských vztahů“, t. j. konvenčnosti, blaseovanosti, surové ctižádosti, touží po tom, aby jejich vzájemné vztahy k celému okolnímu světu byly určovány jen a jen přirozenými, *bezprostředními*, lidskými, smyslovými potřebami, pudovými vzněty a citovými náklonnostmi. Hledají, jak to říká Nezval v letáku „Surrealismus v ČSR“, *krátké spojení*. („Hledáme krátké spojení se všemi skutečně nezkaženými bytostmi, které se příliš netřesou při pomyšlení, že se popálí, hledáme krátké spojení...“) Rousseau, jeden z prvých romantiků, bývá často charakterisován těmito slovy: „*Objevil člověka člověku*“.

Živelná, bytostná tužba vymknout se ze skutečné „přírody lidských vztahů“ existujícího společenského řádu, nachází výstižně příznačnou formulaci v témže letáku: „Není to nikterak fantastické odloučit lidi od jejich rodin a od jejich břemen, jen za tím účelem, aby jim byla dána možnost nejčistších vznětů, nejupřímějšího uchvácení, nejnaléhavější lásky, když toto vše je takřka navždy ztraceno za okolností,

řisťovatele podle bílé paruky. Dnes je proces vykořisťování zahalen. Neuvědomělý dělník nezná podstatu svého vykořisťování, kterou analysoval Marx v teorii nadhodnoty. Dnešní jeho vykořisťovatel je skryt pod „demokratickou“ šedí.

v nichž žijeme, není to ani fantastické, ani absurdní, ta škola obraznosti a pudů, kde by si lidé sami vymýšleli pro sebe trest a odměnu, je to takřka jediné východisko, jak neumřít bez dosažení nejvyšších met“.

Tato živelná tužba musí být nutně subjektivistická, musí nutně vést do snového „intermundia“, které nabývá zdánlivě praktické povahy surrealistického atelieru. (Nezval: „Jde o to, najmout si společně atelier dost prostorný, aby se do něho vešly kulaté stolky, dost světlý, aby bylo vidět na ty, kteří sem přišli fixlovat, sníme o tom místě, před nímž by každý odložil své plácavé trepky, svůj klevetivý jazyk, svou ctižádost vyznamenat se za každou cenu, kde by našla touha rychle a bez obalu své ukojení, hygienický atelier, jehož řád by byl vyznačen zlatými písmeny na černém víku, místo soustředění a spánku, laboratoř otřesů...“)

Individualistická a subjektivistická revolta romantiků, jejichž potomky jsou francouzští i čeští surrealisté, objevuje se ovšem na své historické cestě v nejrůznějších podobách, pod nejrůznějšími bohémскими, anarchistickými prapory, a nejrůznějšími programy a teoriemi.

Bylo by nutno historicky znázornit a analyzovat ty jednotlivé romantické směry, naléztí jejich prvky reakční i revoluční, a v nich konkrétně hledat úplné jasno a pochopení. K tomu zde ovšem nejsou předpoklady. Objektivně revoluční prvky shledáváme u těch romantických skupin a směrů, které jsou nesený nenávistí a touhou zničit obludný společenský organismus, s programem negace a destrukce jeho morálky, jeho racionalismu, jeho autorit a fetišů, zničit společenský řád, který mění, obrazně řečeno, lidské tváře ve zmíněné již masky, který dělá z lidí, jak romantikové říkají, kretény a idioty.

S romantickou individualistickou revoltou umělců setkáváme se po celou dobu historické existence kapitalismu, buržoasního řádu, a dnes se s ní setkáváme v její poslední podobě surrealismu. Surrealisté, kteří nedávno vystoupili před veřej-

nost svým dopisem Ústřednímu agit.-propu komunistické strany Československa a manifestem jako pokračovatelé poetistů, jsou skupinou, pokud jde o jejich poměr k proletářskému revolučnímu hnutí, nesourodou; její někteří členové prodělali vývoj, který musíme mít stále na zřeteli a který vyžaduje jak autokritiku surrealistů samotných, tak i konkrétní kritiku s naší strany.

Ke skutečnému objasnění společenských a psychologických kořenů této romantické mentality, jejíž prvky nacházíme přirozeně i mimo okruh jednotlivých uměleckých skupin a směrů, je nutno přistupovat historicky a třídně. Docela jiné zabarvení a jiný třídní charakter má romantismus Chateaubriandův či Carlylův, jiný Borelův a Baudelaireův, Lautréamontův, nebo dnes Majakovského či Nezvalův.

Všiměme si alespoň mimochodem v této souvislosti zajímavého případu Vančurova, jehož „Pekař Marhoul“ je básnickým výrazem oné mentality feudalistického romantismu; Marhoul není proletář, je to postava feudální opožděné idyly, kdy „řemeslo ztrácelo své zlaté dno“, té idyly, o níž se mluví v Komunistickém manifestu, která vážala člověka k člověku, podřízeného k nadřízenému (na př. tovaryše k mistrovi) poměrem průhledného vztahu, té maloměstácké unyllosti, kterou měšťáctvo „utopilo v ledové vodě sobecké vypočítavosti“, která hubí Vančurova „Marhoula“. Již tímto románem byl jasně dán směr Vančurova romantismu, romantismu v podstatě nerevolučního, reakčního, který se důsledně vyvinul v pozdější Vančurově tvorbě ke Gobi-neauovské „Markétě Lazarové“, k „Útěku do Budína“, „Luku královny Dorotky“ atd., kterážto tvorba jasně vykazuje zpětné směřování vývoje tohoto opožděného feudalistického romantismu Vančurova. — Že konec konců, tento vývoj musí se projevit i poklesem uměleckých kvalit, je nade všechny pochyby.

Je jisto, že odpor a nenávisť k buržoasii a jejímu společenskému zřízení, odpor, který u skutečných umělců tohoto rodu

je *podmínkou* jejich básnické, umělecké existence, žene tyto revoluční umělce, stejně jako přiváděl již Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Majakovského, v dobách sociálních otřesů na stranu revolučního proletariátu. Tento proces je tím naléhavější dnes, kdy třídní napětí ve společnosti spěje k rozhodujícímu řešení, kdy se na území Sovětského Svazu rýsují již jasné obrysy budovy socialistické společnosti.

S tím souvisí otázka vědomého, ideologického prvku, prvku intelektuality, smyslu pro vědeckou čistotu myšlení, který vyznačuje všechny skutečně velké básníky. Jestliže četní z těchto romantiků nacházeli kladný poměr k proletářskému revolučnímu hnutí, nebylo to proto, že poznali cestou vědeckého názoru historický, ekonomický a společenský úkol dělnické třídy, zákony společenského dění. Většinou to byl, a bývá to ještě dnes, z velké části, poměr, který vyplynul na jedné straně z jejich instinktivně nonkonformistického poměru k buržoasii, a jednak z jejich subjektivistického poměru k dělníkům.

Romantické, jak už postřehl Plechanov, opovrhovali buržoasií. Jejich poměr k ní nebyl ovšem objektivně uvědomělým poměrem k společenské třídě, nýbrž subjektivním poměrem k lidem, mezi něž počítali všechny bankéře, makléře, notáře, kupce a kramáře. Buržoa jim nebyl představitelem třídy, odsouzené dějinami k zániku, nýbrž odporným člověkem, který se klaněl pouze pětifranku, který neměl jiného ideálu než chrániti svůj měšec. A podobně jejich poměr k dělnické třídě byl výsledkem toho, co Lenin v dopise Gorkému nazývá „uměleckou zkušeností“, byl to poměr k lidem, dělníkům, nikoliv ke třídě, třídní organizaci. Odtud také jejich sklon k anarchismu.*)

*) Ještě v druhém manifestu říká Breton: „Má sympatie náleží příliš výlučně mase, která bude dělat sociální revoluci, než abych nějak těžce nesl pomíjivé účinky tohoto svého neúspěchu“ (příjetí v komunistické straně). Snad ani tehdy Breton netušil, že to, co je pro buržoasii a policii rozhodující, jest právě sympatie ke

U dělníků nacházeli to, co Marx nazval „lidským šlechtivím“. Je samozřejmo, že tento moment poznání zdaleka nepostačující, abychom se stali revolucionáři, hraje důležitou roli u každého intelektuála, vzdělance, v době procesu jeho přibližování se k dělnickému revolučnímu hnutí. Hrál i nemalou roli ve vývoji Karla Marxe. „Musíme *poznat* — píše Marx ve „Svaté rodině“ — studium, touhu po vědění, mravní energii a neúnavný vývojový pud francouzských a anglických dělníků, abychom si mohli učinit představu o *lidském šlechtivím* tohoto hnutí“ (podtrženo mnou lš.).

Proletářské mentality, životního slohu dělníků, jejich zcela odlišného poměru k lidem a věcem si povšimli básníci velmi brzy, aniž je chápali. Nemyslím na soucit s utlačenými, na maloměšťáckou sentimentalitu sociálních „poetů“, nýbrž skutečně na to, co nazývá Marx „lidským šlechtivím“ a co vzbuzuje u skutečného básníka opak soucitu: obdiv. Ovšem ani tento poměr obdivu není ještě poměrem revolučního umělce, je to vlastnost člověka, stojícího stranou, který není schopen ze svého poznání vyvodit ještě praktické důsledky, vůli měnit, bojovat. Uvedu zcela náhodně, jak viděl první chartistické dělníky jeden z anglických romantiků v době, kdy Engels psal svou první knihu „Die Lage der arbeitenden Klasse in England“. Je to Carlyle, jenž pozoruje dělníky ze svého intelektualistického povzdálí, a popisuje je takto: „Hluboký neprojádřený smysl leží v těchto silných mužích — třeba to, co z něho dovedou vysloviti, je bezvýznamné... I při vší hrubé neomalenosti v řeči nikdy jich neopouští správný *ušlechtilý instinkt*,... jsou to silní, mlčenliví mužové... , kterým přeje *skutečnost* a kterým při všech obtížích a při vší práci možno prorokovati dobrou budoucnost!“

Vzpomeňme si při této příležitosti na známé Nezvalovy verše ze „Zpátečního lístku“:

straně. „Sympatie k mase“, byť i byla sebe větší a upřímnější, buržoasii naprosto nemusí vadit.

*Ach jak jsou krásní dělníci
S týdenní výpovědní lhůtou
Budoucnost nebude k nim krutou
Už slyším její polnici*

Tito básníci (a bylo by možno uvést velmi mnoho citátů), prorokující dělníkům velikou budoucnost, většinou nedocházejí k tomuto poznání cestou vědeckého pochopení smyslu dějinného vývoje, nýbrž cestou básnického názoru. U Nezvala nezdá se sice takové proroctví dnes, kdy každý jeho objektivní správnost vidí na skutečnosti Sovětského svazu, ničím zvláštním, ale u Carlylea, který byl vlastně politickým reakcionářem, jenž se obracel ve svých snech spíše do epochy „přirozených lidských svazků feudalismu“, epochy „rytířského nadšení a náboženského snění“ je toto básnické proroctví jistě příznačné. Není ani náhoda, když někteří filologové dokazují, že „jazyk vedle básníků tvoří lid“, když někteří kritikové posílali literáty na periferii Paříže, aby se tu učili řeči od dělníků.

Odkud se běře tato proletářská mentalita, proletářský životní sloh, které poutaly a vzrušovaly tak záhy skutečné básníky? Není pochyby, že jsou určovány, že si je proletáři přinášejí z pracovního procesu, tak jako si měšťák odnáší svou mentalitu a svůj životní sloh z procesu směny a čachru. Marx definuje pracovní proces takto: „Pracovní proces... jest účelná činnost k hotovení užitečných hodnot, přizpůsobování toho, co dáno přírodou lidským potřebám, všeobecná podmínka výměny látek mezi člověkem a přírodou, věčná přírodní podmínka lidského života... a tudíž nezávislá na každé formě tohoto života, naopak stejně společná všem jeho společenským formám. (podtrženo mnou lš.)

Je však třeba si dále uvědomiti, k objasnění věci, hlubší příčinu, proč lidská důstojnost osob a lidské vztahy nabývají s nastolením buržoasního panství povahy zboží a vztahů zboží. V epoše kapitalismu každý produkt společenské práce

nabývá povahy zboží t. j. nabývá dvě stránky: hodnotu užitnou a hodnotu směnnou. Užitná hodnota, jak právě Marx ve své analýze ukázal, je kategorií věčnou, hodnota směnná kategorií *historicky přechodnou*. To znamená, že lidé jsou zvyklí v epoše kapitalismu abstrahovat užitnou hodnotu věcí t. j. její smyslové vlastnosti. „Smyslové vlastnosti vyhasínají“ říká Marx. Ve společnosti kapitalismu nerozhoduje stránka smyslových vlastností věcí, nýbrž abstraktní stránka směny; nerozhoduje zdravá, věčně lidská, přirozená potřeba a radost ze smyslového prožitku, nýbrž racionalistická vypočítavost, spekulace, čachr. Lidé se netáží: „Máš chuť?“ nýbrž „máš peníze?“ — lidé se dokonce ani netáží: „máš hlad?“, nýbrž „máš peníze?“ — a to druhé je rozhodující. A tato rozhodující racionalistická spekulace, nerozlišující mezi kloboukem, knihou, či lahví vína, zastřela lidskou obrazotvornost, t. j. schopnost viděti láhev lahví, knihu knihou, klobouk kloboukem. V této souvislosti porozumíme také Nezvalovým slovům v „Manifestech poetismu“: „Pozornost lidí je soustavně odváděna od fakt a věcí k ideím . . . Idea je jako hypnotisér. Lidé ji obětují svou soudnost . . . Co s ideami? Nahradit je fakty, skutečnostmi, myšlenkami.“

Věci ztrácejí v očích lidí své přirozené, věčné vlastnosti, jejich smyslové vlastnosti vyhasínají. V tom okamžiku, jak dohotoveny opustily žhavý smyslově činný proces práce, unikají z rukou dělníků do „mystického prostoru“ čachru, stávají se fetišem-zbožím, „mění se ve věc pro smysly nadsmyslnou“ říká Marx. A básník proti tomu reaguje takto: „Z toho, co utkáme a ušijeme či ukováme, zaranžujeme divadlo faktů a tvarů. Budeme se obdivovat v divadle žárovce, kterou jsme lili v továrně!“ (Nezval: „Manifesty poetismu“.)

Pozorující historicky subjektivistickou revoltu romantiků, podstatu jejich básnictví, vidíme, že to není nic jiného, než silně instinktivní hledání tohoto bezprostředně čistého, věčného smyslového poměru k prostředí, k lidem, hledání, jak

tomu říká Nezval, krátkého spojení. Je zřejmě naprosto nedomyšlené, když Plechanov, který cituje Gautierovu zmínku o Baudelairovi, jenž zdůrazňoval, že poesie nemá jiný úkol než vzbuditi v duši čtenáře pocit krásna v absolutním slova smyslu (Marxova: „věčná kategorie užité hodnoty“) t. j. pocity tohoto krátkého spojení, nazývá tento zjev prázdňým pojmem: „uměním pro umění“ — „l'art pour l'artismem.“ Stejně nedomyšlené a málo říkající je, s hlediska předchozího výkladu, Plechanovovo tvrzení, že „sklon umělců k l'art pour l'artismu vzniká logicky tam, kde je disharmonie mezi nimi a jejich společenským prostředím“. Tu neběží vlastně jen o otázku romantické mentality, ale o otázku podstaty a smyslu básnictví.

Je již v povaze (ovšem že historicky, ekonomicky a sociálně podmíněné) romantického básníka, že hledá onen, v buržoasní společnosti ztracený, věčný, přirozený, smyslový poměr k věcem a lidem, jakožto užitným hodnotám, a je proto samozřejmé, že prvky takové mentality nacházíme u všech skutečných umělců a tvůrčích lidí, jako jej nacházíme u dělníka v pracovním procesu. Bylo by ovšem třeba provést konkrétní rozbor jednotlivých těch romantických směrů, pozorovat, jak část prvých romantických směrů se obrací nazad, k přirozeným průhledným lidským svazkům feudální patriarchální epochy, jak se tato mentalita mění u liberálních romantiků, kteří se převážně jednostranně obracejí k věčným užitným hodnotám přírody, z nichž se buržoasii „nepodařilo udělat“ zboží (krajinomalba a poesie přírody), a v romantismu prokletých básníků, které vidíme stát na proletářské straně barikád 19. stol., a konečně těch moderních romantiků, kteří z odporu ke vší racionalistické spekulaci došli tak daleko, že negují všechny obsahové prvky, říkajíce, že „osvobozují umění od utilitární funkce“, hledají jen a jen čisté smyslové užité hodnoty, hledají „osvobozenou poesii“ v nejširším smyslu slova pro všechny vyprahlé smysly.

„Poetismus, napsal kdysi Teige (v „Manifestu poetismu“.)

přináší návrhy nové poesie . . . , která se chce zmocniti celého vesmíru lidského ducha dojetím všech člověkových smyslů. Svata a zdravá žízeň našich moderních smyslů a nervů . . . nedovede se spokojiti tím, co dosavadní umění nabízí . . . Hledáme poesii, hovořící ke všem smyslům . . . Poetismus chce mluvit ke všem smyslům . . .“

Důležitým mezníkem ve vývoji romantické mentality byl kubismus a jeho literární protějšek, surrealismus Apollinairův, s jejichž příchodem (malířství přechází k výtvorům čisté fantasmie) se obrací náhle pozornost ke kultuře divochů, primitivů, ke tvarům vytvořeným v prostředí dětské epochy lidství.

Breton nedávno v odpovědi na Anketu „L' Esprit français“, citoval toto místo z Marxe: „Věc může být užitečná a býti produktem práce, aniž by byla zbožím. Člověk, jenž svým výrobkem ukájí svou osobní potřebu, vytvořil zajisté užitnou hodnotu, ale nikoliv zboží“. Jakého druhu může být tato potřeba, o níž mluví Bretonův citát z Marxe? Marx na to odpovídá jinde: „Povaha těchto potřeb, ať vznikají v žaludku nebo ve fantasmii, nic na věci nemění“.

Tak na příklad dítě, které si z polínka vyřeže nějaký tvar, který ukájí jeho osobní fantasmii, vytvořilo užitnou hodnotu, ale nikoliv zboží. S objevem divošských, primitivních kultur dětství lidstva, které přinesl kubismus, dere se stále do popředí i otázka vlivu dětské epochy člověka, s tím pak souvisí i rostoucí zájem umělců a uměleckých teoretiků o objevy experimentální psychoanalysy, psychoanalytického léčení neuros.

Již „otec romantismu“, Rousseau se zamyslel nad zajímavým zjevem. Všiml si totiž, že dítě i divoch, nabídne-li jim současně na vybranou zlatý peníz a koláč, sáhnou po koláči. Sáhnou po koláči, mají-li hlad a po zlatém penízi, jsou-li sytí a líbí-li se jim lesk nebo zvuk (smyslová vlastnost) mince. Opět tu vidíme to, čemu Nezval spontanně říká „krátké spojení“. Nerozhoduje u nich rozumová spekulace, nýbrž

bezprostřední smyslová potřeba; řídí se věčnými vlastnostmi předmětů — jejich užitnou hodnotou.

Jediná epocha ve vývoji člověka, kdy se chová ke svému prostředí s touto věčnou lidskou přirozeností, je jeho genetické i historické dětství. Je to v podstatě básnický poměr, poměr, k němuž člověk spěje od beztřídní společnosti přírodní k beztřídní společnosti komunistické.

Dosavadní aplikace výtěžků experimentálního psychoanalytického bádání, které mohou znamenat pro každého marxistu cenné poučení, staly se většinou látkou, z níž freudisté různých škol konstruuují obludné metafysické systémy, povrchní analogie, zdůrazňující jednou temné poslání libida, přisuzující mystický význam podvědomí potlačených zážitků. Historická zásluha psychoanalýzy je však především v tom, že obíátila naši pozornost k dětskému životu, že nás naučila dívat se na život dítěte vědeckyma očima.

Nyní se stává jasné, proč básník těží pro svou fantasií nejvíce ze zážitků svých dětských let, z let svého „krátkého spojení“ s prostředím. Zde na př. jedny z Nezvalových veršů:

*Svým dnešním rozumem vám mohu dát
jen trochu vzpoury trochu zlosti
Co dovede se ve mně radovat
jsou moje léta nevinnosti
Ach blahorečte tomu dítěti
jímž byl jsem než jste zkazili mě
až dovrší se moje prokletí
Má kolébko stůj sladce při mně
Tvé houpání mě znovu odvádí
z bran hříchu k smaragdovým nivám
k té bytosti již byl jsem za mládí
a já jsem dobrý já si zpívám*

Všimněme si na př. Chaplina, jednoho z nejgeniálnějších umělců poválečné doby, který ve své knize, kde líčí metodu své tvůrčí práce, mluví o tom, že každý film, dříve než jej

pustí z rukou, předvádí dětem a zkoumá umělecký účín jednotlivých scén na kvalitě dětského dojetí.

Vzpomeňme si nyní v těchto zhruba načrtnutých souvislostech na Marxova známá slova z jeho fragmentu úvodu ke kritice politické ekonomie:

„Obtížné . . . není pochopiti, že řecké umění a epos jsou vázány na určité společenské formy. Obtížné je porozuměti, že je v nich pro nás ještě umělecký požitek a že v určitém směru platí jako norma a nedosažitelné vzory. Muž se nikdy nemůže znova státí dítětem, anebo zdětinští. Ale zda ho netěší naivita dítěte a zda sám nemusí na vyšším stupni usilovat o to, aby *reprodukoval jeho pravdu, zda v každé epoše její vlastní charakter neožívá svou přirozenou pravdivostí v dětské přirozenosti?* Proč by nemělo společenské dětství lidstva, kde bylo nejkrásněji rozvito, věčně lákat jako nenávratný stupeň?“ (podtrženo mnou lš.) Není jistě náhodou, že v těchto místech je přerušen fragment Marxova rukopisu. Ano, a tuto „pravdu“ „krátkého spojení“ dítěte („hledání ztraceného času“) stále a stále reprodukovat, toť osud romantického básníka, dítěte s duchovním bohatstvím dospělého člověka, t. j. s bohatstvím jeho širokých skutečných vztahů. A že takovýto individualistický osud v poměrech daného společenského řádu je velmi často funkcí prokletou, je celkem jasné. Ovšemže nejsou všichni romantikové stoprocentními básníky v tomto smyslu. Za takového básníka pokládají surrealisté, resp. Breton, jediného Lautréamonta. Prokletí básníka *v podstatě* nám připomíná prokletí proletáře, na určitém dějinném stupni, *kdy si ještě nevytvořil svou bojovou revoluční organizaci.*

Dnes, kdy již na celém světě je v pohybu obrovské organizované proletářské revoluční hnutí, které vystupuje jako mocná historická síla, kdy socialismus učinil onen „saltovitální“ skok z knih do milionů proletářských hlav, stal se fysickou mocí, skutečností, dnes jsou dány docela jiné podmínky, které silným uvědomělým krokem mění mentalitu a životní styl

romantismu, stírají jeho anarchistické zabarvení, vnáší do něho silné prvky objektivismu a uvědomění, vyvolávají rychlý proces třídění duchů. Pozorujme jen vývoj Bretonův, čtème surrealistické manifesty. A právě zde nastupuje skutečně marxistické umělecké kritice úkol zasahovati.

Docházíme k otázce, co si surrealisté o sobě myslí, co o sobě říkají. Není pochyby, že určitá skupina surrealismu se i teoreticky, t. zn. vědomě *blíží* k proletářskému revolučnímu hnutí. Jednou z nejnesnadnějších věcí (a kriticky nejméně osvětlených) v tomto poměru, je otázka psychoanalysy, kterou surrealisté správně odmítají jako systém, kterou chápou jako individuálně psychologickou experimentální metodu poznávání procesů psychického dění, „poznávání poznavatele“, poznávání „chemického složení vývojky subjektu.“ S tím však souvisí nemalé nebezpečí. Vždycky, kdykoliv se budeme snažit osvětlit si složitý proces zrcadlení objektivní reality v našem vědomí, proces poznávání, budeme vydáni nebezpečí, o němž mluvil Lenin, když řekl, že poznávání není zrcadlově mrtvým aktem, ale složitým, rozdvojeným, kličkovitým aktem, jenž skýtá možnost odletu fantasmie od života, ba co více, i možnost zvrhnutí, a při tom nepozorovatelného nevědomého zvrhnutí, konec konců v boha.

Všimněme si na př. noetické části v posledním Nezvalově manifestu. Nezval uznává slovy „marxistickou gnoseologii“, říká však také: „již sama etymologie pojmu nadreality svědčí o tom, že se nepohybujeme ve sféře noetiky, kde je pro materialistu dána skutečnost nezávisle od našich smyslů...“ nebo dále: „v předponě *nad* budeme viděti onen vnímající subjekt, jenž má být rozluštěn realitou...“, „již sama etymologie pojmu nadreality svědčí o tom, že jde o obnovení... skutečnosti ve vývojce subjektu...“, „nejde o povšechné poznávání, nýbrž o poznávání zcela zvláštní poznávání poznavatele“. Nepřipomínají nám tyto Nezvalovy noetické pojmy, jeho výklad pojmu nadreality známé učení idealistických filosofů imanence ze školy Avenairovy o ne-

rozlučném svazku subjektu a objektu? Breton sám mluví v této souvislosti o své teorii jako o imanentistické.

Nepohybují-li se surrealisté, jak říká Nezval, ve sféře noetiky, kde je pro materialistu dána skutečnost nezávisle od našich smyslů, jakožto „objektivní fenomen“, jde-li jim mnohem píše o výraz tohoto procesu poznávání... krajně subjektivního t. j. poznávání poznavatele, pak se tu setkáváme s něčím, co připomíná positivistickou psychologickou metodu introspekce. Metoda této surrealistické introspekce je ovšem založena na experimentální psychoanalýze, která má základ v teorii dětské pohlavnosti, do podvědomí potlačených sexuálních zážitků, teorii libida, které v podstatě chápe jako temnou biologickou náplň a nikoliv jako motor veškeré lidské smyslové činnosti, a tím si uzavírá cestu k objektivisaci, nastupuje subjektivistickou idealistickou linií. Teige na př. mluví o dvojí realitě objektivní a subjektivní.

Tu bude obzvláště nutno precisovat pojmy, neboť pro dialektického materialistu existuje jen realita objektivní, nezávislá na našem bytí, a proces vzniku našeho vědomí je stejně objektivní realitou, jako fantazie, jako nejpustší sen, je jednou z přírodních sil, je částí přírodního dění, jeho jednou stránkou. Praktickou stránkou této skutečnosti vědomí je řeč, která je stará jako lidské vědomí, resp. obráceně. Otázka odhalení zákonitosti těchto procesů je otázkou kladení základů vědecké dialekticko-materialistické vědy o umění, neboť *schopnost řeči, jako to říká Feuerbach, je v podstatě talent básnický*. Ovšem, že tato dialekticko-materialistická věda o umění, nebo chcete-li „marxistická estetika“, nemá nic společného s omezeným tainovským positivismem, od něhož měšťácká estetika dospěla až k Bergsonovskému a Croceovskému intuicionismu, protože marxistická věda o umění, oproti němu, vidí především do „mystické“ houštiny přírody lidské společnosti kapitalismu, kořeny jejího fetišismu, nepotřebuje si konstruovat umělé mosty „psychofysického paralelismu“, „princiipiální koordinace“, nastupuje materialisti-

stickou linií, t. j. vychází především od těchto kořenů našich představ, naší fantasmie a snů a s pomocí všech pozitivních výtěžků věd experimentální psychoanalýsy, psychologie, filologie, fyziologie atd. atd., se blíží úběžníku absolutního poznání.

Z individualistické mentality surrealismu vyplývá však stále nebezpečí cesty po idealistické linií, která konec konců vede k spiritualismu, mysticismu, k reakci. Tento sklon k mysticismu a jeho nebezpečí je stále aktuální. I dnes ještě platí Teigova slova z roku 1926, i když Teige je na dnešní stadium surrealismu nevztahuje, i když je nevztahoval na surrealism skupiny Bretonovy: „*Anarcho-komunistická povaha těchto revolucionářů je příčinou proč se mohou dovolávat Marxe i mystiků ... freudismu i astrologie: směr revolučního elánu s pasivním sonnambulním spiritualismem.*“

Vzpomeňme si na konfusní knihkupecký prospekt edice surrealismu, vydaný zároveň s Nezvalovým manifestem. Je to ta druhá temná reakční stránka surrealismu.

Avšak nejenom v prospektu, jehož autor je anonymní, i v Nezvalově tvorbě, zejména románové, můžeme pozorovat tyto silné sklony. Podstata tohoto sklonu tkví v surrealistickém chápání náhody. Všimněme si na př. určitých emocionálních Nezvalových rekvizit, jakou jsou kostky, karty, planety, tušení, jimž se snaží dát surrealisté objektivní platnost domněle vědeckými prostředky psychoanalýsy.

Při předvádění Nezvalova „Strachu“ v Osvobozeném divadle byla tato hra v programovém letáku anonymně interpretována takto: „Moderní hra proniká tajemná hnutí duše, jež objevují sny, náhodné shody, podivná tušení a osudová nutkání ... Sny, tušení, osudové shody, ukazují nám teprve *příčiny našeho jednání i dramatického pocitu života strachu.*“ Ano až k takovým koncům může vésti teorie o poznávání „krajně subjektivním“. Příčiny našeho jednání, příčiny dramatického pocitu života strachu, jsou hledány v tajemných

hnutí duše, jež objevují sny, náhodné shody, podivná tušení a osudová nutkání.“ *Tu je ovšem nutno se naprosto rozhodně postavit proti tomu, aby takováto interpretace byla vydáváná za výklad marxistický.* Není pochyby, že ten Nezvalův „Strach“, že emocionalita toho životního pocitu, na nějž útočila hra, není emocionalitou revolučního umělce, nýbrž maloměšťáka.

Tajemná moc kapitalistického trhu, sféra čachru vládnoucí nad kapitalistickou společností, tato „tajemná“ moc trhu, říká Marx a Engels „se vznáší nad zemí, jako starý antický osud, jenž neviditelnou rukou rozdílí lidem štěstí a neštěstí, dává bohatství, bohaté ruineje, dává národům vznikat a zanikat — zatím co zrušením základny soukromého vlastnictví a komunistickým řízením výroby, zrušením v této základně tkvící cizosti (fetišismu lš.), s níž se lidé chovají ke svým vlastním výrobkům, moc poměrů nabídky a poptávky zmizí a lidé budou moci ovládati výměnu a výrobu, způsob svého vzájemného chování (Deutsche Ideologie).

Osud, o kterém mluví program „Osvobozeného divadla“, o kterém ve hře mluví Nezvalův Jakob: (Nevěstka: „To už je osud pane“. Jakob: „Já jsem se ho nepokoušel nikdy přemáhat. Dal jsem se vodit náhodami“), je v podstatě tímtež osudem, který měl na mysli Marx a Engels v uvedeném citátu. Surrealista však hledá příčiny našeho osudového jednání v tajemných hnutích duše. Marxista je hledá především v spletitých souvislostech objektivních sil, vládnoucích mystickou houštinou vztahů lidí kapitalistické společnosti, sil, jejichž hříčkou je člověk, který nepoznal vnitřní zákonnitost tohoto dění. „Dramatický pocit života“ Nezvalova „Strachu“, je dramatickým pocitem života maloměšťáková, člověka, který je bezděčnou hříčkou těchto „osudových“ sil. Ukázali jsme již v předu v stručné analýse povahy romantické mentality, materialistickou linii, která přivádí surrealisty na stranu proletariátu. Zde máme příklad linie opáčné, kterou můžeme vyčíst nejen z Nezvalovy poesie, ale zejména z jeho tvorby románové.

André Gide, který napsal nedávno předmluvu k sovětskému vydání svých spisů, si uvědomuje tyto otázky, když píše: „Ne bez tesklivosti dávám své knihy do tvých rukou, mládeži nového Ruska. Mé knihy jsou přeplněny starými otázkami, s nimiž vy se už nepotřebujete trápit. Vy již *ne* musíte bojovat proti strašidlům a všemožným nestvůrným konvenčním věcem a lžím, jichž jste byli zbaveni. Houština, kterou jsem se musil propracovávat, ztratila pro vás vůbec význam“. Nelze pochybovat o tom, že bez subjektivních podmínek té básnické bezprostřednosti, které tu byly všeobecně pojednány, nemůže být skutečně umělecké revoluční tvorby, ani realistické, a kdybychom zkoumali tvorbu velkých klasiků realismu, musíme v nich tyto prvky najít. A je to omyl surrealistů, vyplývající z jejich subjektivismu, když tvrdí, že realism je historicky překonanou tvůrčí uměleckou metodou.

Romány Nezvalovy jsou toho právě negativním potvrzením. Vyplývá z podstaty tohoto romantického umělectví, z jeho sensualistické živelnosti, která dala vzniknout tolika slavným strhujícím básním, že ztroskotává právě tam, kde povaha uměleckého útvaru-románu, předpokládá objektivistickou stránku, marxistické proniknutí tajemství vztahů lidí ve společnosti vyrábějící zboží, v němž se již v buněčné formě odrážejí všechny smrtící rozpory, které ženou tuto společnost k zániku. Pro revolučního umělce není svět jen předmětem emocí, předmětem výkladu, nýbrž předmětem záměrného měnění. S tím souvisí otázka pochopení smyslu té hmotné reálné páky, která tento svět záměrně mění, smyslu revoluční organizace — komunistické strany, poznání o nutnosti účasti na tomto velikém historickém díle revoluční přeměny světa.

Básník, umělec, jehož dílo je vědomou součástí, jednou z ideologických sil tohoto historického revolučního procesu, musí svým dílem překonávat rozpor mezi snem a skutečným životem. Víme, jak Lenin komentoval tato slova Pisarevova:

„Není rozpor jako rozpor,“ psal Pisarev o otázce rozporu mezi vidinou a skutečností. „Moje vidina může předbíhati přirozený běh události, nebo může scházeti na scestí, kudy přirozený běh události nikdy nemůže jíti. V prvním případě vidina nepůsobí žádné škody; může dokonce podporovati a posilovati energii pracujícího člověka... Tyto vidiny neobsahují nic, co by znetvořovalo nebo paralysovalo pracovní sílu. Právě zcela naopak. Kdyby člověk byl úplně zbaven schopnosti takto snít, kdyby nemohl občas popobíhati kupředu a ve své fantasii si představovati ucelený a dokončený obraz téhož výtvoru, který právě začíná teprve vznikat v jeho ruce — tu bych si rozhodně nemohl představit, jaký popud by ponoukal člověka podnikati a dokončovati obšírné a unavující práce v oboru umění, vědy a praktického života... Rozpor mezi vidinou a skutečností nijak neškodí, jakmile jenom snící osoba vážně věří ve svou vidinu, pozorně si všímá života, srovnává svá pozorování se svými vzdušnými zámky a jakmile vůbec upřímně pracuje k uskutečnění své fantasie. Je-li nějaký styčný bod mezi vidinou a životem, vše je na dobré cestě.“

A je to zejména Nezvalova tvorba románová, v níž se setkáváme s fantasií, která pomocí psychoanalytických pouček konstruuje tajemné souvislosti mezi náhodami, fantasií, která netvoří, nýbrž znetvořuje, která nesměruje k překonání rozporu mezi snem a skutečným životem, nýbrž k jeho prohloubení. Avšak tyto otázky budou ještě předmětem diskuse v souvislosti s otázkou socialistického realismu.

Otázka poměru surrealismu k dialektickému materialismu není ještě dořešena. Mezi teoriemi a praxí surrealistů a dialektickým materialismem t. j. světovým názorem a praxí, jejíž nositelkou je proletářská třída, jsou stále ještě rozpory. Rozhodně je nutno odmítnouti názor, že dialektický materialism je možno novými teoriemi doplňovat. Je možno jej dále rozvíjet na základě nových vědeckých objevů, nových historických zkušeností. Bylo by si přát, aby podrobná diskuse

byla podmětem k marx-leninské likvidaci těchto rozporů, neboť lze předpokládati, že ve skupině surrealistů jsou umělci, kteří se upřímně hlásí pod prapory marx-leninismu, třebaže skupina čl. surrealistů je skupinou dosti nesourodou, v níž hlavní roli hraje básnická osobnost Nezvalova. Surrealisté se přihlásili do revoluční fronty. Není to náhoda, na celém světě všichni velcí umělci, kteří se vzpírají stát se svou tvorbou nástrojem buržoasie a chtějí zachránit v sobě umělce, přecházejí na druhou stranu barikády, kde se bojuje za novou budoucnost lidstva. Je třeba je uvítat, jako každého, kdo přichází s takovou upřímnou vůlí. V resoluci ústředního výboru komunistické strany Sovětského Svazu o politice v oboru beletrie ve 14. odstavci je psáno:

„Proto strana se musí přidržovat zásady svobodné soutěže různých skupin a proudů v této oblasti. Každé jiné řešení této otázky bylo by úředním, byrokratickým pseudořešením. Není přípustno dekretem nebo stranickým usnesením legalizovat monopol na literárně vydavatelskou práci nějaké skupiny, nebo literární organizace. Podporujíc materiálně a morálně proletářskou a proletářsko-rolnickou literaturu, pomáhajíc „popučíkům“ k jejich převýchově atd., strana nesmí dáti monopol některé ze skupin i té podle svého ideového obsahu nejproletářštější, protože by to znamenalo zničit proletářskou literaturu, a tuto především.“

Tím se samozřejmě nevzdáváme práva kritiky, která však nemá nic společného se zuřivou protisurrealistickou štvanicí v listech od „Poledního listu“ až po tisk sociální demokracie a „Přítomnosti“.

o surrealismu

vítězslav nezval

Pokusím se několika větami, v hrubých rysech, vysvětliti *co je to surrealismus*. Surrealismus je druh aktivity, která chce, v souladu s dialektickomaterialistickým světovým názorem, a za přispění poznatků z věd, zvláště moderní psychologie, přímo experimentální cestou a svými vlastními prostředky, (jako je automatický text, surrealistické objekty a automatická kresba, záznam a interpretace snu) probádati co nejvíce a objasniti co nejurčitěji ty zdroje a ty procesy, z nichž se rodila a rodí poesie, a jež dodnes byly zahaleny do přítmí mystiky a konfusního idealismu; probádat je a dát promluvit jejich maximální účinnosti v poesii.

Surrealismus se nespokojuje povrchním světlem, jež bylo dosavad vrháno na to, co se jmenuje obrazotvornost, inspirace, intuice. Snaží se dát jim nové světlo, novou, jasnější pravdu, odhalit jejich materialistický podklad a vystopovati skutečnou zákonitost jejich procesu. Vyložím krátce, proč věnovali a věnují surrealisté ve své aktivitě velikou pozornost *snu*. Nepěstují „sen pro sen“, jak by se tomu zdálo. Zabývají se otázkou snu s vědomím, že právě zde lze klasickým způsobem studovati zákony, jimiž se řídila a řídí také umělecká tvorba.

Sen nemůže býti, nazíráme-li jej materialisticky a dialekticky, v podstatě ničím jiným než kterákoliv psychická činnost. My víme, že myšlení je zpracování světa v lidské hlavě. Sen rovněž zpracovává svět v lidské hlavě. Víme-li, jakožto materialisté, s Feuerbachem, Marxem a Leninem, že podmín-

kami skutečnosti jsou reálný čas, prostor a kausalita, nepodivíme se, že je obráží nejen lidské myšlení, nýbrž také sen. Prostor, v němž se odehrává sen, není ničím jiným, než odrazem skutečného prostoru. Rovněž tak čas. Má-li sen, jak by se řeklo, zpřeházenou chronologii, nic to na věci nemění. Lenin, mluvě o času, řekl: „Záleží na chronologii? Ne!“ Ve snu se sřetězují jednotlivé obrazy, zdánlivě libovolně. Víme však, že i zde běží o konkrétní dialektickou kausalitu, jenom že nejsme vždy sto tuto kausalitu vystopovati. To proto, že řetězení obrazů ve snu je dirigováno zákonitostí asociací představ, kdežto v praktickém životě jsme zvyklí mysliti většinou podle zákonů formální logiky. Jen falešný názor na sen a nezvyk nám zabraňuje sledovat kausalitu ve snu v jejím skutečném procesu. Sen tedy, jak jsme si to uvědomili, interpretuje jistým způsobem skutečnost. Hlavní vlastností této interpretace jest: úžasné zhušťování dějů, situací, procesů. Sen tedy ve své dramatickosti postupuje ve zkratkách, je mu vlastní zveličování a užívá smělých skoků, jejichž příčinou je velmi přímočaré využití asociací. Ve snu se rychle zamění jedna osoba druhou, jedna věc druhou věcí, jinými slovy řečeno, substitute hraje ve snu úžasné velikou roli. Čas je podáván v maximální zkratce. Od dob moderní psychologie je nám jasno, že sen není jen l'art pour l'artistní hříčkou uvolněné fantasie. Sen má vždy svou tendenci, svůj skrytý smysl. Nejednou se stalo, že sen ve své dramatické hyperbole sečtl rychleji premisy, z nichž vychází, než my sami svým bdělým rozumem, že nám sen předvedl před oči událost, která se ve skutečnosti stala až za několik dní či týdnů. Materialistický výklad tak zvaných prorockých snů nás nad slunce jasněji poučuje o tom, jak intimní zájem o skutečný život má sen, o tom, že má sen smysl, že má konkrétní tendenci.

Vezmeme-li si dobrou poesii od dob Homerových až po surrealismus, uvidíme, že poesie, která není rovněž ničím jiným než jistou dramatisací skutečnosti, pracovala, jednou víc, jednou méně s těmi prostředky, které tak markantně slouží

snu při jeho interpretování skutečnosti. V poesii je čas zkracován, poesie užívá zkratk, hyperbol, zástupek čili trópů, které nejsou ničím jiným než substitucí jedné věci druhou; v poesii se jednou víc, jednou méně spojují představy asociativně. Rovněž poesie má svou tendenci, velmi často skrytou. Stála-li poesie ve službách církve a stávil-li se do služeb revoluce, je jisto, že jednou zneužívala imaginance a po druhé ji důsledně využívá.

Myslím, že je nyní nám všem jasna paralela mezi poesii a snem. Surrealismus opovrhl všemi spekulativními estetikami a chce si pravdu svého výrazu, jak vidíme z jeho zájmu o sen, ověřit zákony skutečných psychických procesů v souvislosti se společenskými. Tím, že dovede s revoluční bezohledností demaskovati všecko zdánlivě mysteriosní, podporuje skutečný pokrok. Vypověděl válku mystice snu, mystice náboženství, mystice t. zv. okultních věd, všemu, co ruku v ruce s materiálními silami udržuje lidstvo v porobě. Poznáním pravých zákonů fantasmie pomáhá surrealismus zvýšiti účinnost umění, prohlubuje nestranně jeho výraz, dirigovaný více méně falešně estetikami a chce položit, aniž by dělal při tom kompromisy, tento výraz do služeb pokroku, jak jej chápe ve smyslu marx-leninismu.

Po tomto stručném výkladu surrealistického zájmu o sen bych rád několika slovy vyvrátil všechny žvásty o podvědomí a svobodě, jež by chtěli nepřátelé surrealismu přišít na límec surrealismu. Surrealismus prý vězí v kultu podvědomí, otročí prý podvědomí, domnívá prý se, že podvědomí je svobodné a nadtrždní. Tak si mohli vyložit surrealismus jen nej povrchnější antidialektikové. My, surrealisté, jsouce si vědomi dialektiky všech procesů, víme, že vědomí je rovněž neustále v pohybu. Dovolává-li se tak zvaný praktický život jen jistého malého úseku vědomí a je-li tento malý úsek vědomí praktickým životem systematicky osvětlován a vyčerpáván, neznamená to, že by ta zanedbávaná část vědomí, již si do vědomí připouštíme jen málokdy, a jež se nazývá

podvědomí nebo nevědomí, neexistovala. Řeknu to obrazně. Vědomí přirovnávám k velkému slovníku, z něhož se prakticky užívá jen velmi malá část slov. Slova, kterých se užívá zřídka, bych přirovnal k nevědomí nebo k podvědomí. Mezi tím, co nazýváme nevědomí, a mezi tím, co nazýváme vědomí, není přirozeně žádná přehrada. Nejsou to dvě izolované sféry. Vědomé během procesu myšlení a představování se dostává z těch či z oněch příčin do pozadí, tedy do podvědoma nebo do nevědoma, a nevědomé se dostává během těchže procesů do vědomí. Jen antidialektik může pojímat vědomí i nevědomí jako něco nepohyblivého, absolutního, odděleného, metafysického. Jsme si vědomi, že sama společnost a její materiální zájmy jsou zainteresovány na tom, aby glajchšaltovaly lidské vědomí. Soustavným terorem vyhánějí z lidského vědomí všechno to, co se nesnáší s jejich ideálem. A tak podvědomí nebo nevědomí se stává reservoárem všeho, co kapitalistická společnost se snaží vymycovat z lidí. Lidé (a je jich tak mnoho!) se už nejen neodvažují mluvit to, co si myslí, nýbrž neodvažují se už ani myslit to, co myslí. Podle náboženství se hřeší i myšlenkami, a náboženství přikazuje svým věřícím určité myšlenky a představy zahánět, neboť, konec konců, každá myšlenka a představa chce vústit v čin. Nevědomí, abych se tedy vyjádřil obrazně, to jsou ty vášnivé protesty lidí, zavřených v žaláři, protesty, které se nedostanou přes žalární dveře k sluchu dozorce vězňů. V našem případě je uvězněný a jeho dozorce jedna a táž osoba. Nepotřebuji už snad prodlužovati svůj výklad: doufám, že ti, kdož chtějí pochopiti, pochopili, že žvásty nepřátel surrealistů o podvědomí a nevědomí, jsou skutečně buď důsledkem hlouposti těchto nepřátel, nebo důsledkem jejich vědomého fixlování.

Vidíme-li my, surrealisté, vědomí a nevědomí v dialektickém spětí, jak jsem se to snažil vysvětlit, víme, že — je-li vědomí určeno třídním sociálním bytím, — je jím určeno i podvědomí či nevědomí. To je slabikářová pravda, o tom není pochyby. Ovšem, víme, že jedno a totéž společenské

bytí, které určuje vědomí lidí, určuje je ne jedním způsobem. Funguje-li něčí vědomí revolučně, bude fungovat revolučně i jeho nevědomí, které není ničím jiným než vědomím, dočasně zatlačeným (abych tak řekl) do pozadí. Leč právě proto, že je nevědomí hlavně reservoárem představ, zavřených pod tlakem společenského mínění do žaláře, můžeme klidně říci, že podvědomí reakcionáře je zřejmě, když ne revolučnějším, tak alespoň revoltnějším, než jeho ustrašené, glajchšaltované, reakční vědomí; právě proto, že u reakcionáře je jeho vědomí v rozporu s jeho nevědomím, dochází v kapitalistické společnosti k tolika mentálním poruchám lidí. Blázince by nám daly materiál, na němž bychom mohli tuto svou myšlenku učinit jasnější. Skutečný revolucionář musí dbáti o to, aby uvedl své nevědomí v soulad se svým vědomím. A aby si nikdo špatně nevykládal má slova, musím zdůraznit, že tak zvané podvědomí není jen eldorádem revoltních představ, že jsou v něm potlačeny také dětské představy o světě a nesprávné obrazy o světě, jak je do nás vtlučkala náboženská výchova, představy, vyvrácené rozumem jen povrchně, představy nedešifrované. Tyto představy, o něž se lidé neinteresují, zabloudí čas od času do vědomí, aktualizují se, a zvláště v afektivních momentech lidského života hrají nejednou matoucí úlohu. Ten, kdo se hlásí k dialektickému materialismu, nesmí to podceňovati, a právě surrealisté se snaží svými experimenty naprosto odmystičtít tak zvané podvědomí. Hledají jeho speciální zákonitost, jeho materialistický podklad a dialektický průběh. Byli přivedeni k studiu tak zvaného podvědomí původně od studia účinnosti básnického výrazu, z těchže důvodů, z kterých studoval Rimbaud slovníky, aby v nich hledal zapadlá slova, jimiž pak obohacoval výraznost své poesie. Surrealisté shledali, že v dobré poesii je tak zvané podvědomí účastno na účinnosti výrazu. Surrealisté se zasadili o maximální frekvenci vědomí a podvědomí, využívají ve smyslu protimystickém a ve službách revoluce všech těch mentálních zásob, z jejichž energetiky se zrodilo i v hlavách zapří-

sáhlých rozumářů tolik strašidel. Podvědomí ani vědomí není svobodné, je determinováno; může být osvobozeno univerzálně jen s osvobozením bytí, a v jednotlivých případech může být osvobozeno tím, že je revolučně přeměněno a využito, jak je tomu v případě surrealismu.

Na konec bych rád povšechně řekl, v čem je revolučnost surrealismu: jednak v něm samotném a jednak v jeho využití.

Surrealismus buduje své objevy na základě revolučního světového názoru, jimž je dialektický materialismus, má revoluční základnu. Jeho přímou sférou není sice politika; to však neznamená, že by byl apolitický a nic to nezmění na revolučnosti charakteru jeho aktivity. Jeho přímá aktivita se týká všeho, co je nějak spjata zdroji umění básnického výrazu. Tedy psychologie, sociologie, všech nauk, které zneužívaly a falešně interpelovaly imaginaci (jak to činí na příklad náboženství nebo okultní vědy). Surrealismus chce všechny „parasitní formy básnictví“ postavit s hlavy na nohy, na materialistický základ a využití jejich sil ve smyslu revolučním k jejich vlastnímu demaskování v básnickém výrazu. V tom je tedy, nejstručněji řečeno, revolučnost surrealismu, jež spočívá v něm samém jako v metodě. Aniž se surrealismus míní vzdát této své nejvlastnější role, být revoluční metodologií obraznosti a básnickým využitím této na nohy postavené obraznosti, chce dát své prostředky k dispozici aktuálnímu třídnímu boji, chce surrealistickým výrazem vést boj proti kapitalismu, a to pro nejbližší čas speciálně boj proti válce, fašismu, náboženství a kapitalistické rodině. Přejeme si od těch, kdož něco očekávají od surrealismu, aby se zbavili nervosy a nechtěli dostat všechno obratem ruky. Jsme si dobře vědomi, že mnohá z našich děl z bezprostřední minulosti, jež sahá v některých případech až do dnešních dnů, nejsou ještě v plném slova smyslu surrealistická. Mezi těmito díly naší evoluce k surrealismu, jednou přímější a jednou klikatější, a mezi budoucími díly našeho surrealismu je revoluční skok. Přítomné gnoseologic-

ké boje o surrealismus se odehrávají nad propastí onoho skoku. Ale necht' jsou si naši nepřátelé jisti, že jsme vyměřili tento skok tak, aby při něm dopadly nohy ne zpět, nýbrž na pevnou půdu vyšší base. Jim, nepřátelům, se může lehce státí a doufejme, jistě se stane, že onen tak zvaný „pád surrealismu“ bude jejich pádem do propasti, kterou jsme, v solidaritě s revolučním proletariátem, přeskočili.

nadskutečno v surrealismu

záviš kalandra

Chci zde položit a zodpovědět jen jedinou otázku — a to právě tu, na níž v určité hierarchii závisí všechny ostatní odpovědi, t. j. odpovědi na ony praktické otázky: je surrealismus nebezpečím uvnitř fronty revoluční a proletářské literatury? je slučitelný s potřebami bojujícího proletariátu? je slučitelný s historickým materialismem? je třeba se postavit proti němu? či je pro nás lhostejný? nebo je správně surrealismus podporovat?

V těchto rozhodujících praktických otázkách nelze jenom tápat podle individuální letory, která se bude marně dovolávat marxismu, pokud se sama neočistí v procesu analýsy, jemuž podrobuje zkoumaný objekt, v procesu marxistické kritiky.

Ona metodologicky centrální otázka nemůže být jiná než tato: co je „nadskutečno“ v pojetí surrealismu? Tato otázka sama má však dvě stránky, jednu ve sféře poznání, druhou ve sféře umělecké tvorby. Nelze je od sebe nedialekticky odtrhovat — vždyť každá umělecká tvorba stojí na určité noetické základně, ať si to uvědomuje čili nic.

Surrealisté nám prohlašují, že se staví na základnu dialektického materialismu; na jejich marxistických kritikách je rozhodnout, činí-li to opravdu, anebo nepodléhají-li tu snad, při nejlepších úmyslech, nějakému sebeklamu. V tom právě může a musí zjednat jasno analýsa surrealistického pojmu nadreality.

Pojem nadskutečna se v surrealismu neobjevuje po prvé —

naopak, byl už v mnoha koncepcích, a není nic přirozenějšího, nežli že právě tato starší, tak dobře známá pojetí, vrhají své světlo a svůj stín i na novou, ještě málo osvětlenou koncepci surrealistickou.

Ve své nejstarší, pro nás už předpotopní podobě se objevuje nadskutečno v supranaturalismu: to jsou jak známo — v mnoha nepřilíš důležitých obměnách — ony systémy, které staví nad skutečnost tohoto světa vyšší, mnohem „skutečnější“ skutečnost transcendentní, existující mimo dosah našeho smyslového poznání, avšak existující reálně. Tento v podstatě teologický pojem nadskutečna zabila jednou pro vždy Kantova kritika — která však jen sama otevřela dveře méně primitivním a proto tím nebezpečnějším formám idealismu. Filosofický supranaturalismus se domníval, že smí považovat nadskutečno za předmět lidského poznání, ne ovšem smyslového, ale rozumového. Od Kanta počínajíc, je v idealistických systémech totéž nadskutečno zachráněno jen jako sféra nepoznatelná, skrytá za materiálním světem jako nepoznatelné, ale reálně existující residuum, zbývající po odečtení všech přímětů a deformací, do nichž je zkreslily lidské smysly a lidské „formy názoru“. Ať se nám toto transcendentní residuum podává jako kantovská „věc o sobě“, jako schopenhauerovský „svět jako vůle“, či jako bergsonovský „životní elán“ — vždycky je to princip jakési pomyslné idealistické „pravdy“ nad materiální skutečností; i po Kantovi trvají idealistické systémy na pojetí určitého nadskutečna, existujícího mimo smysly daný svět.

A zde stojíme před svou otázkou: je surrealistická nadskutečnost také tohoto rázu? Podobá se v čemkoliv supranaturalistickým nebo kriticky idealistickým koncepcím nadskutečna? Jestliže ano — pak pryč se surrealismem! Pak by byl naprosto neslučitelný s historickým materialismem a nebezpečný jako každý druh idealismu.

Je přirozeně třeba se podívat, jak na tuto otázku odpovídají surrealisté sami. Tu je nutno předem konstatovat, že jejich

odpovědi nejsou vždycky dostatečně jasné; avšak dovedeme-li jim rozumět, jsou ve většině případů jednoznačné.

Vezměme pro stručnost jednu za všechny, tu, kterou podává Vítězslav Nezval v letáku „Surrealismus v ČSR“.

„Již sama etymologie pojmu nadreality svědčí o tom, že se nepohybujeme ve sféře vědecké noetiky, kde je pro materialistu dána skutečnost nezávisle od našich smyslů, jakožto objektivní fenomen, jehož bytí je nezávislé na našem jednou přesnějším jindy méně přesném poznávání, že jde mnohem spíše o výraz tohoto procesu poznávání a nikoliv již poznávání všeobecného, poznávání prostřednictvím pojmů, nýbrž poznávání krajně subjektivního a přece poznávání, o výraz naprosto přesný, jenž bude s to dokázati, že toto krajně subjektivní poznávání se týká do všech subtilností nikoliv jen jedné hlavy, nýbrž všech hlav, schopných pojímati tento výraz (jako je člověk schopen pojímati obsah slova „la main“, jakmile si osvojil francouzskou řeč), že toto krajně subjektivní poznávání je poznáváním objektivním a že směřuje k poznávání skutečnosti (dané pro materialistu objektivně mimo smysly), jak se obráží v nás, k poznávání sebe sama“. —

Rozebereme-li kriticky tuto odpověď, plyne z ní:

1. Nadskutečno není zde hypostasováno, t. j. není z něho děláno nic samostatně a reálně existujícího, a to ani jako rozumu přístupné supranaturalistické transcendentno, ani ve smyslu kritického idealismu jako nepoznatelná „věc o sobě“.
2. Surrealistické „nad“ je v subjektu, t. j. surrealistické nadskutečno není ničím objektivně daným ve světě idealistických pomyslů, nýbrž je výrazem umělecky tvůrčího lidského subjektu.

Pokud surrealismus je a chce být jen tvůrčí metodou, nemá ovšem co dělat s noetickými problémy, než nejvýš jen nepřímo, a je pak úkolem marxistické kritiky zjistiti i jeho noetické předpoklady. Avšak surrealismus chce býti i něco jiného, něco více, překračuje hranice tvůrčí činnosti umě-

lecké do oblasti poznání. A tu se staví před nás naše otázka v nové formě: má surrealistická metoda i nějakou objektivně noetickou cenu? totiž, je surrealistické poznávání poznáním skutečna?

Vítězslav Nezval píše v manifestu:

„V předponě *nad* budeme tedy viděti onen vnímající subjekt, jenž má býti rozlušťen realitou a jenž jí bude objevovati zvláštní emocionální cenu, nikoli dávati povšechnou definici — poznávání zcela zvláštní, poznávání poznavatele“ . . .

To znamená jinými slovy, že podle surrealistů samých tu jde o subjektivní poznání subjektu, o vnitřní zkušenost, důsledně a i experimentálně prozkoumávanou — právě zde jsou styčné body surrealismu s psychoanalysou. Je na této cestě možno dojít k výsledkům všeobecně objektivně platným?

Ano; ovšem jen k objektivně platnému poznání lidského subjektu, jeho psychických mechanismů a jejich funkcí — a to zase jen tehdy, když si zůstaneme vědomi toho, že tu, jak říká Nezval, „poznáváme poznavatele“ a nic víc, když se dovedeme ubrániti všem pokušením hypostasovat subjektivno v objektivno.

Má však tento druh poznání nějaký význam? Zase ano: může sloužit k poznání „skutečného individua“, jak o něm mluví Karl Marx. Musíme si totiž dát opravdu dobrý pozor, aby se snad i do marxistické politické ekonomie nevetřel ten prázdný přízrak „normálního hospodářského jedince“, jak straší u tolika měšťáckých národohospodářů. Tento nikde neexistující přelud má oněm pánům posloužit jen a jen k tomu, aby tak byl z ekonomie vyloučen nositel třídního boje — jímž může být právě jen skutečný člověk, se všemi svými tužbami po štěstí a se svým odporem k bolesti. Nebylo by třídního boje, kdyby existoval pro buržoasii tak ideální stav, že by proletáři nebyli lidé, skuteční lidé se srdcem a nervy, ale roboti bez citu, bez schopnosti rozlišovat mezi slastí a strastí, kteří by neměli žádných žádostí a jímž by bylo doko-

nale jedno, jdou-li do stoupy smrti dnes, zítra či za tisíc let. A nebylo by ani místa pro marxistický výklad té pořád ještě nejmocnější složky lidské ideologie, náboženství, která je podle Marxe „povzdechem stísněného stvoření“: říká-li nám surrealismus, že se chce vydat na výzkum právě tohoto „stísněného stvoření“, musíme tu jemu i sobě přát šťastnou cestu. Leč zde jsme už také povinni jej upozornit, že na této cestě je velmi mnoho nebezpečí, skluzavek a propastí, před nimiž jej musíme varovati.

Může-li se totiž surrealistické subjektivní poznávání subjektu blížit k jeho objektivně platnému poznání, je tu jeho metoda poznání přece jen velmi úzce omezena. Bude-li chtít být samostatnou, nebude se moci vyhnout ilusím subjektivního idealismu. Nevradí-li subjekt, který poznává, do rámce skutečného světa, nebude mít v něm skutečné individuum, jak o něm mluví Marx a Engels, nýbrž chiméru, která se bude velmi podobat idealistickým nestvůrám z psychoanalytického zvěřince. Právě psychoanalýza a její scestí jsou tu výstražným mementem; a proto je třeba jen kvitovat, že Karel Teige zde vytkl poměr surrealismu k psychoanalýze, podle mého mínění, zcela správně. Věty jako Bretonova: „všecko vybízí k víře, že existuje v lidském duchu bod, s něhož život a smrt, skutečno a neskutečno, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, vysoké a nízké přestává býti vnímáno jako protiklad“*) — ukazují, že surrealismus je v nebezpečí, že snad bude vydávat za objektivní poznatek subjektivní ilusi, jen je-li dost silně emotivní, a to dokonce snad pod pláštěm „dialektiky“, eskamotáží s „jednotou protikladů“, která v uvedené Bretonově větě jen krade toto jméno. Ostatně: kde leží bod, Bretonem hledaný? Nikde jinde než v čistě emotivní sféře, tam, kde individuum se v subjektivní ilusi vymkne poutům skutečného světa a odhodí otěže všech pravidel objektivního poznání.

*) Citováno z Bretonova „Druhého manifestu Surrealismu“ 1930.

Nebezpečí tu je — a vyvarovat se ho mohou surrealisté jen tehdy, když si v každém okamžiku budou vědomi toho, že jejich metoda subjektivního poznávání subjektu, jak leží na dně jejich uměleckého výrazu, je sama o sobě příliš úzká a že tedy nemůže dojít sama k objektivně platným poznatkům, nýbrž že k nim může dojít jen tehdy, když bude svá speciální pravidla uplatňovati vždycky jen v širokém, solidním a společlivém rámci jediné správné metody poznání, metody dialektického materialismu. Zde má surrealismus místo přesně vymezené, vyjít z jeho mezí může jen na své vlastní risiko nevyhnutelného stroskotání v idealismu.

Jsou si toho naši surrealisté vědomi? Z jejich dosavadních projevů se zdá, že ano. V tomto případě je naší povinností býti jim nápomocni — zvláště proto, že všichni marxisté jsou zavázáni brát vážně Engelsova slova: „My všichni jsme totiž kladli a musili nejprve klást hlavní důraz na odvození politických, právních a jiných ideologických představ a těmito představami zprostředkovaných jednání z ekonomických základních faktů. Při tom jsme zanedbávali formální stránku pro stránku obsahovou: způsob, jak tyto představy vznikají.“ A všichni marxisté si musí býti vědomi velikého významu práce, která nás teprve čeká na tomto poli, kde se teď surrealisté hlásí ke spolupráci.

Kdekoliv snad uvidíme u surrealismu skutečné nebezpečí subjektivního idealismu, před nímž ani dnes není nikdo imunní, máme povinnost je na to upozornit a po případě je varovat. Ale pokud opravdu půjdou cestou, kterou ohlásil André Breton slovy „Druhého surrealistického manifestu“: „Přihlašujeme se k principu historického materialismu“, je marxistické stanovisko k nim stanoviskem přátelské kritiky, zkoumající především, zda jejich konkrétní praxe vskutku odpovídá onomu závaznému prohlášení.

Ovšem, nikde není záruky, že surrealisté a surrealismus nevypadnou z revoluční fronty, do níž se chtějí vřadit a do níž — jak zde ukázal Karel Teige — francouzskou skupinu

vedl její historický vývoj. Zde bude musit být zase na stráži marxistická kritika; a naši surrealisté si budou musit být vědomi toho, že právě nejostřejší kritika, přátelská, ale otevřená, a bude-li třeba i bezohledná, je tím nejlepším, co si z naší strany mohou pro sebe přát. Přidáváme k tomu naději, že se sblíží s dělníky a s jejich revolučním hnutím i v jeho všedních formách, protože v tom je pro ně nejsolidnější předpoklad toho, že se opravdu vyvarují všech nebezpečí, hrožících z vlivů měšťáckého prostředí a měšťácké ideologie.

Přicházím nyní k surrealismu jako uměleckému výrazu.

Jak známo, chce právě zde surrealismus mluvit o své „surrealistické revoluci“. Naším marxistům je předem jasno, že by neměl nejmenšího práva o ní mluvit ve smyslu oné kulturní revoluce, která předpokládá nejprve provedení proletářské sociální revoluce; a kde bychom snad u surrealistů viděli tendence, ukazující v tomto falešném směru, musili bychom proti nim vystoupit. Ale to, co surrealismus rozumí pod svou „revolucí“ je něco jiného, a ovšem něco, co se může revolucí jmenovat jenom metonymicky tak, jako ani nikde jinde v ideologické sféře nelze mluvit o „revoluci“ jinak než jako o revoluci v uvozovkách.

Je-li tvůrčí subjekt zdrojem surrealistického výrazu, není v tom nic nového, tím méně revolučního: tímto zdrojem je přece v každém umění všech věků a všech tříd. Tento subjektivní princip všeho umění je prostě samotným principem lidské fantasmie, t. j. principem nespokojenosti skutečného individua se skutečným světem, principem, který působí v třídním boji celé lidské historie i v každém individuálním případě psychosy, který je principem psychické aktivity v bdění i ve snu; — psychoanalýsa tu správně mluví o principu slasti, srážejícím se neustále s principem reality.

Tento trvalý konflikt vidíme v mechanismu každé tvůrčí práce v každé epoše umění. Leč až do nedávna si tvůrčí individua (a lidé vůbec) neuvědomovali jeho působnost pod

uměleckým výrazem, proto ovšem nikdy nepřestal působit, ale působil skrytě. Mělo by však býti cílem skutečné kritiky umění nespokojovat se s povrchními popisy t. zv. obsahu a formy, ať se to děje s měřítky Hypolita Tainea či s měřítky Jiřího Plechanova, nýbrž proniknout výrazovou totalitou každého díla až k jeho nejsubjektivnějšímu jádru, tedy právě tam, kde se onen subjektivní princip vzpouzí proti tlaku objektivní reality; zde může a zde má kritika postihnout umělcovo energetické centrum v rámci skutečného třídního světa lidí.

Co specificky liší surrealismus ode všech starých uměleckých -ismů, je základní fakt, že si surrealističtí umělci uvědomují působnost onoho principu slasti; od jiných moderních -ismů (kubismu, futurismu, expresionismu, konstruktivismu a především též od předchozí etapy u nás, od poetismu) jej odlišuje vyšší stupeň tohoto uvědomění, které jej vede k jeho specifickému uměleckému výrazu.

Tím, že si surrealisté uvědomují působení principu slasti, jej ovšem ani v nejmenším neeliminují — to by přece znamenalo zabít všechno umění. Berouce mu však jeho neuvědomělost, berou surrealisté jeho mechaniku pevně do svých rukou, studují jeho techniku a tvoří si z ní stroj na výrobu toho, čemu říkají „nadskutečno“. Dovolíte-li hodně banální obraz — staví tu surrealistický mlýn: umělcova percepce veze do něj elementy objektivní reality a vnitřní zkušenosti, a umělcova tvorba z něho odváží hotové produkty nelogické tkáně, nezkušenostního sečlátkování, nekonvenční značky. Prošly zde vypjatým tvůrčím individuem, jež si uvědomuje působení principu slasti a jež se tím z jeho hříčky, jak jí bylo až dosud, stává jeho pánem — alespoň ve svém uměleckém výrazu.

Každý produkt umění je něčím specificky jiným nežli je produkt přírody: je jiný právě tím, že prošel vždycky zpracováním lidského subjektu. Pokud je toto zpracování neuvědomnělé, je efektem umělecká deformace toho či jiného

rázu; jakmile je uvědomnělé, t. j. jakmile tvůrčí individuum dává uvědomněle plnou volnost působení své neuvědomnělé psychické aktivitě, kterou za tím účelem zkoumá a studuje, je tu efektem surrealistické nadskutečno: mosaika elementů bezprostředního vnímání, vzpomínkového materiálu, barev citových emocí, konstruovaná ne už logickými mechanismy a ne už do forem empirie nebo konvence, nýbrž silami uvolněného a prozkoumávaného principu slasti do iracionálních konstrukcí.

Tak se surrealistické nadskutečno jako umělecký výraz neliší od ostatních uměleckých produktů snad tím, že by už nebylo z tohoto světa, nýbrž tím, že v něm vystupuje plněji, nespoutaněji, bezprostředněji a silněji subjektivní princip slasti. Má-li toto umění působit, může proto působit zase jen přímo, jen „krátkým spojením“ (V. Nezval) od subjektu k subjektu — bez pomoci racionálních transformátorů, na něž jsme jinak v umění dosud zvyklí. Musíme proto zapomenout snahu, jež se nám před uměleckými výtvoři dosud automaticky vynořuje, na snahu „porozumět“ mu, a dát na svou emotivnost přímo působit emocemi surrealistických básní a obrazů. Pak brzy pochopíme, že ony transformátory jsou vlastně cizí specifickým principům umění, že jsou tu konec konců rušivým elementem, bez něhož mohou na nás umělecké produkty působit svými speciálními stránkami lépe a silněji. O gustech se ovšem ani v umění nedá disputovat; každý musí sám poznat zda se mu surrealistické umění líbí, zda ho nechává lhostejným, či zda ho odpuzuje. — Ještě poslední otázka vyžaduje právě na tomto místě odpovědi: zda totiž může surrealistické umění působit na masy, v pozitivním směru, pro věc proletářské revoluce. A tu nemusím zůstat u pouhých dohadů, zde byl už podán přímo experimentální důkaz. Myslím tu na efekt, jímž působila skvělá báseň Nezvalova „Pochod rudé internacionály“ (která není méně surrealistická proto, že byla napsána před surrealistickým manifestem), když byla přednesena před revolučními dělníky a intelektuály v Plodinové burse. Snad většina těch, kdo ji jen

čtli, neměla z ní nic; ale nikdo z těch, kdo ji slyšel v celém jejím emotivním elánu, neunikl mocnému dojmu, posilujícímu revoluční sebevědomí a působícímu tak pozitivně revolučně.

Neobyčejný zájem, jemuž se těší projevy surrealistů i diskuse o surrealismu, ať už je to zájem jeho příznivců nebo jeho odpůrců, je jenom potěšitelným zjevem v těchto dobách, kdy je kulturní život ubíjen fašisační reakcí. Domnívám se, že budete se mnou souhlasit aspoň v tom, když skončím apelem k surrealistům, aby nám k dispozici poskytli také už jiný materiál, než je dosavadní teoretický materiál jejich manifestů písemných a ústních, aby nám k ní poskytli materiál své umělecké produkce. Teprve potom bude možná opravdu plodná diskuse.

okultnost surrealismu a styk s proletariátem

jiindřich honzl

Věc surrealismu může se dnes, sotva státi věcí populárních úspěchů či masových zálib. Surrealismu jde o to, aby v nynější krizi společenské zůstal obrácen proti světu vždy s vědomím čistoty, jež se rovná skoro jeho výlučnosti nebo tak zv. „okultnosti“. Okultnost surrealismu — to je výraz pro poznání, že budeme-li se obracet k těm, na nichž nám záleží, t. j. k proletariátu, nemůžeme býti ihned slyšeni — neboť třídní útlak bere proletariátu možnost kultury, znalostí a školení se v oblasti, již surrealismus musí pokládat za dosaženou, event. překonanou. — Ona prozatímní výlučnost nám dává vědomí, že populární úspěchy v dnešní sociální struktuře jsou známkou počínající, nebo možné, korupce. Okultnost — tot' hygienické opatření před nákazami buržoasní společnosti a před jejími nebezpečími. A dále: — okultnost surrealismu spočívá v jistotě, že v skrytu mezi vámi, mezi dělníky, mezi levými studenty a intelektuály, jsou ti, kdož nevidí v jeho výlučnosti překážku, nýbrž naopak vzpruhu pro to, aby se jím zabývali — aby se odvážili práce, již je třeba k tomu, přijít do styku se surrealistickým hledáním. „Okultnost“ surrealismu je výraz pro to, že se nenabízí do služeb a pro zábavu komukoliv. Krise měšťácké společnosti a jejího literárního a uměleckého života, krise kapitalismu, jež proměňuje všechno ve směnné hodnoty a v peníze, nás upozorňuje na to, že se může snadno zvrátit ve směnné hodnoty i to, co je namířeno proti kapitalismu a jeho společenským důsledkům i ideologickým od-

razům. Nepozorovali jsme dosti často, že kapitalismus je někdy ochoten akceptovat i díla svých třídních nepřátel, když lze přepočítat tato díla na dolary? Nepozvali Eisensteina do Hollywoodu — není ochotno kapitalistické nakladatelství vydat román o proletariátu? A není v tomto faktu i implicitní nebezpečí, že — buď Eisenstein v Americe film nedodělá, anebo — že román o nezaměstnanosti bude takový, aby odpovídal plačtivou sentimentalitou na otázky, kde jedinou odpovědí je třídní boj. Nemá Nezval desetkrát pravdu — (a není třeba míti tuto pravdu stále na zřeteli?) — když v letáku „Surrealismus v ČSR“ prohlašuje, že se „stavíme proti všem dryáčníkům, kteří, odvolávajíce se na proletariát — ve skutečnosti z kasovních důvodů — lijí do žlabu maloměstáků omáčku, jež dělá z proletářské bídy a ze společenských rozporů vulgární sensaci, proti všem švindlérům s aktualitami, proti všem tak zv. sociálně cítícím.“ Není takový styk s proletariátem, styk prostřednictvím aktuálního kýče a sentimentálních šlágrů, dosti velikou výstrahou surrealismu, aby svůj styk s třídou a třídností hledal v jiné oblasti, v poloze jiného výrazu, aby se střežil těchto úspěchů lacino dobývaných? Nemůžeme přicházeti k proletariátu jako umělci, jejichž výrobky mohou býti hromadně prodávány pracujícím a maloměstáckým vrstvám v této společnosti, která má zájem na materiální i duchovní chudobě pracujících. Styk s proletariátem u surrealistů neřídí se zákony nabídky a poptávky, neřídí se ohledy k té úrovni, kterou si vychoval kapitalismus u chudiny, jež se stala fetišem i pro některé domněle proletářské spisovatele. Odvolávajíce se na Stalinova slova ze XVII. sjezdu, odmítáme onen fetiš: „Bylo by hloupé mysliti, že socialismus může býti zbudován na podkladě chudoby a strádání, na podkladě omezení soukromých životních potřeb a snížení životní úrovně lidí na úroveň života chudiny, která mimo to sama nechce zůstat chudinou a dychtí po blahobytném životě... Socialismus může býti zřízen jen na podkladě bouřlivého růstu výrobních sil... na podkladě bouřlivého růstu kulturnosti. Neboť so-

cialismus, marxistický socialismus, neznamená omezení osobních potřeb, nýbrž největší jejich rozšíření a rozkvět, ne omezení nebo zřeknutí se ukojení těchto potřeb, nýbrž všestranné, úplné uspokojení těchto potřeb kulturně vyvinutých, pracujících lidí.“

Proti stanovisku marxistického a leninského vůdce lze stavět jen ono tupé a nekulturní heslo „k lidu níž, s lidem výš“ jako výraz kulturního reformismu. Zvrácenost kulturního reformismu je zřejmá ihned, uvědomíme-li si, že v této kapitalistické struktuře společnosti, která ruší vysoké školy, omezuje počet žáků ve středoškolském vzdělání a zhoršuje životní úroveň učitelstva i žactva, je uskutečnitelná jen první polovina hesla. Přítomné krizi hospodářské a kulturní jde všude o snižující tendence. Náš styk s proletariátem nemůže být výrazem snižujících tendencí, reformistického ochuzování — nemůže hledat své prostředky v konvenci realismu nebo kýče. Styk s proletariátem jako třídou, — a s jeho avantgardou, jež je si *vědoma* svého dějinného úkolu — děje se na základě *tohoto úkolu*. Na surrealismu je, aby hledal prostředky ke splnění úkolu v oblasti *vědomí*, jehož protiklady jest poznat, a dialektickomaterialisticky ocenit — a nakonec revolučně ovládnout.

Surrealismus není a nechce býti jen věcí básnické školy a uměleckého směru. Dílo umělce nás zajímá jako výraz a zajímá nás jako druh poznání, které je, podle Bretonových slov výrazem „pasivního života inteligence“ — tak, jak se projevuje ve snu nebo v okamžicích inspirace. Díla tohoto výrazu nejsou a nemohou býti výrobky takových uměleckých škol, které — rozhodnuvše otázky obsahu a formy, novosti a konvence — byly schopny zásobit umělecké amatéry, obecnostvo a kritiky novým vzrušením, poskytovat jim díla, jejichž novost a krása nahrazovaly štěstí, které od poesie a umění očekávali. Štěstí. Vytržení. Únik. Tyto hodnoty lze v této společnosti směřovat, za ty je možno chtít peníze i uznání. Ale surrealismus nezajímá se o věci tohoto druhu; Breton

a surrealisté zdůrazňují „podvratnou hodnotu díla“. Jde o tu podvratnost, která proměňuje nemožné v možné, zakázané v dovolené a nutné. Nejde jen o básně, divadelní hry a obrazy, jde o studium výrazu, o poznání skutečnosti určité oblasti, jejíž „neskutečnost“ byla dekretována všemi — ať jsou to strážci sociálního pořádku nebo uznání poeti — kdož mají z nadskutečnosti oprávněný strach. Jde tu o studium poetického výrazu, který by zbavil uměleckou a básnickou inspiraci veškeré náboženské nadřazenosti tím, že odkrývá její *skutečné podmínky*. Surrealismus přešel od obdivu nad inspirací k jejímu studiu, a studiem k jejímu ovládnutí. Je to táž cesta, kterou volil Marx pro národohospodářství — poznáním skutečných podmínek ekonomického vývoje nabývati schopnosti k jeho ovládnutí.

Zatím co obecnstvo, kritika, literární věda buď padaly obdivem před básníkem a jeho ingeniem, anebo slabošsky couvaly přede vším, co umělecká inspirace má „nelogického“ a „nepoznatelného“, zatím co — na jedné straně nadrealita nebyla možná leč jako výraz náboženský t. j. jako supra-realita — anebo se uskutečňovala jen jako nicotná iluze, jež je užitečná svou zbytečností, (zatím co tedy básník byl v této moderní společnosti poslední, komu se dával přívlástek z „boží milosti“ — anebo byl trpěným objektem obšťastňující prázdnoty) — surrealismus zbavuje básníka a umělce stejně „božského poslání“ jako „společenské užitečnosti ilusí.“ Surrealismus oceňuje umělecká díla jako fakt objevu. Surrealismus, chtěje poznávati skutečnost, podvrací a bourá svatyně inspirace, aby její síly ovládl ve prospěch všech, kdo se chtějí, jako on, zbaviti pout, jež svazují tím, že skrývají, tajemně zbožňují a vulgárně uctívají. Tato Marxova cesta, která jde od poznání k ovládnutí, je třídní svou podstatou, je revoluční svou metodou i svými výsledky.

Surrealismus vystupuje znovu jako katalysátor, jako citlivá reagensie v krizi, kterou mezi svými přáteli i nepřáteli vyvolává. Osvědčuje se nikoli jen jako zápor, (pro své nepřátele),

ale budí i klad — objevují se očekávaná znamení, vycházejí jako hvězdy, přihlašují se přátelé a objevují se básníci, kteří nebyli zvábeni žádnou literární školou ani nadějí na nakladatelské odměny. Netoužíme po takovém obecnství a takových přátelích, jakými byli ti, kdož se k nám, proti naší vůli, tu a tam připojovali z průhledných důvodů v r. 1925 a později, tehdy, když už po pětiletém zápase bylo jasno, na čí straně lze hledat skutečnost uměleckého úsilí a kladné momenty vývoje. Připojili se k nám stejně snadno a ze stejných důvodů, z nichž později a nyní od nás odpadli. Nechceme být žebříčkem pro umělecké karieristy. Nechceme však ani obecnství dávat illuse přetichého štěstí. Krise, o kterou nyní jde, je ostřejší než ta, do níž vešel „Devětsil“ nebo poetismus, že také společenské protiklady nabývají nejostřejších forem, protože světový fašismus přenesl svůj útok z oblasti hospodářské i na věci kulturní — do oblasti vědomí, kde musí být sveden rovněž rozhodný boj.

surrealismus a revoluční fronta

jan krejčí

Historie české literatury za posledních osmdesát let poskytuje nám dosti dokladů pro tvrzení, že kulturní nadstavba není nikdy odtržena od své základny, že je s ní spjata hustou sítí velmi citlivých nervů. Literární spory nezůstaly nikdy jen na půdě umění, byly přeneseny do veřejného života. Nemohlo být jinak, vracely se pouze tam, kde byl jejich vznik. Obrážely se v nich poměry sil skupin, které zápasily o politickou moc. Tak tomu bylo v případě Havlíček-Tyl, tak tomu bylo za bojů o Rukopisy, za aféry Hálek či Neruda, při tažení proti Vrchlickému. Konkurenční boj dvou křídel buržoasie vybíjel se v literárních sporech s velikou prudkostí. Po válce zasahuje u nás do těchto sporů i revoluční proletariát, vedený komunistickou stranou. A v době, kdy na náměstí německých měst hoří na hranicích knihy pokrokových umělců a vědců, kdy fašismus i v zemích staré i mladší demokracie vede ostrý útok proti umění, vědě a kultuře vůbec, stává se revoluční fronta jedinou oporou všech skutečných umělců a vědců. V celé Evropě, v celém světě nastává „třídění duchů“, na revoluční frontu se hlásí noví a noví spojenci, „mistři kultury“ nejzvučnějších jmen.

Vystoupení surrealistů souvisí s tímto hnutím. V případě surrealistů je však jeden moment, na který je nutno zvláště upozornit.

Skupina surrealistů oznámila svůj vznik veřejným dopisem ústřednímu agitpropu komunistické strany. Surrealisté dali tím na jevo, že se nechtějí spokojit pouze rolí poputčiků,

sympatisujících s revolučním hnutím. Surrealisté dali jasně na jevo, že uznávají komunistickou stranu za vůdkyni všech revolučních sil a chtějí se podrobit revoluční disciplíně. Skupina surrealistů podala veřejnosti jasnou, nekompromisní visitku. Nebereme ji jako demonstrativní gesto, ale jako čin, který zavazuje.

Tato skutečnost je rozhodující pro poměr všech revolučních pracovníků k surrealistům, určuje zároveň i směrnice pro další postup.

To bylo od začátku jasné. Vyskytlo-li se přes to na některých místech revoluční fronty odchylné mínění, pak především proto, že nebyl jasně chápán politický význam této záležitosti. Další příčinou odchylných názorů byl ovšem nedostatek jasné, pevné marx-leninské kritiky v oboru umění.

A tu se dostáváme k dalšímu, politicky velmi důležitému faktu, který souvisí s vystoupením surrealistů. První večer surrealistů v „Mánesu“ i debatní večer v městské knihovně znamenají velkorysou propagandu marx-leninské nauky. Byla-li dosud, a to i v oboru umění, vyzdvihována především její politicko-ekonomická stránka, pak tentokrát, po prvé v tak širokém měřítku a s dosud nebývalou důsledností byla rozvinuta filosofie dialektického materialismu na poli uměnovědy.

Stovky lidí po dlouhé hodiny sledovaly debaty a polemiky, které vyústily v uznání marx-leninské nauky jako jediné, která dává správné odpovědi na všechny otázky, která jediná vede k rozřešení všech problémů.

Mohou být spory, mohou být omyly nebo nesprávnosti v manifestu surrealistů, ale všem příslušníkům revoluční fronty je společná jediná autokritika. Záleží na správném rozvinutí marx-leninské kritiky, aby spory byly odstraněny a omyly vyřazeny.

Každý, kdo se hlásí do revoluční fronty, musí si zodpovědět otázku, akceptuje-li tento řád. Skupina surrealistů zodpově-

děla tuto otázku veřejně, nekompromisně, rozhodně. Tato odpověď zavazuje surrealisty i k účasti v politické praxi.

Je ctí surrealistů, že se hlásí do revoluční fronty. Ale proto není dnes již jen jejich záležitostí otázka, srovnává-li se s touto ctí na př. rýmování rytířských románů. Odmítli jsme s veškerou rozhodností hlasy, které žádaly po Nezvalovi rýmování thesí. Nesouhlasíme však s tím, aby Nezval přijímal takovéto objednávky od správy Městského divadla.

Surrealisté jsou s námi, jsou v revolučním táboře. A tak, jak jsme se energicky postavili proti reakcionářským žvlům, které za potlesku Národa a Poledního Listu usilovaly o vyrvání surrealistů z revoluční fronty, tak také cestou kamarádské, ale nekompromisní kritiky se postaráme, aby surrealisté v našem táboře zůstali a bojovali.

závěr

Sborník diskusních článků nemůže a nechce být podrobnou kritickou monografií surrealistického hnutí ani popularisující příručkou. V rámci neveliké knížky není možno zabývat se všemi obory surrealistické činnosti; mnohé problémy surrealismu, problémy povahy psychologické, estetické a poetické, bylo nutno ponechat stranou, protože jsou vlastně mimo základní thema diskuse, jímž jest *otázka poměru surrealismu k dialektickému materialismu a otázka příslušnosti surrealistů k revoluční frontě*.

Sborník, jehož autoři diskutují o těchto dvou kardinálních otázkách, vznikl z podnětu, který dal diskusní večer, jež pořádala „Levá Fronta“ v Ústřední městské knihovně v Praze, 28. května 1934. Vystoupení surrealistů v Československu vyvolalo v kruzích kulturního publika neobvykle intenzivní zájem a prudkou polemickou náladu: surrealismus se stal předmětem debat, invektiv i apologií v kruzích intelektuální i dělnické veřejnosti. Kromě estetických otázek, které tyto diskuse a polemiky nadhazovaly a které zůstávají nadále otázkami otevřenými, byla to principiální otázka souhlasu či nesouhlasu surrealismu s marxistickým světovým názorem, která musila zajímat „Levou Frontu“.

Večeru „Levé Fronty“ bylo vytýkáno, že diskuse byla zrežirována a záměrně vedena tak, aby byla debata vyloučena. Je třeba konstatovat, že „Levá Fronta“ si nepřála, aby diskuse o dosti složitém thematu byla vedena jen způsobem

spolkových improvizovaných debat. Při literárních diskusích je možno dojít k přesným výsledkům jedině, když k tematů mluví řečníci, kteří tlumočí svůj názor solidně připraveným referátem, a kteří ovládají diskutovanou látku natolik, že mohou o ní něco věcného říci. Kromě řečníků z řad „Levé Fronty“ bylo dáno slovo dvěma debatérům, kteří se z řad posluchačů přihlásili.

Sborník obsahuje hlavní referáty, přednesené na onom diskusním večeru, jehož průběh sledovalo přes tisíc posluchačů po více než čtyři hodiny! Není úkolem sborníku, aby byl protokolárním zápisem onoho diskusního večera, a proto redaktori publikace se snažili upravit diskusní materiál způsobem, odpovídajícím knižnímu vydání: referáty ve sborníku publikované byly pro tisk revidovány a částečně doplněny.

Obsah sborníku, jak vyplývá z povahy názvu, je kontradiktorní. Vedle stoupců surrealismu a členů surrealistické skupiny mluví tu stoupcí jiných uměleckých názorů a tvůrčích metod. Kontradiktorní názory, které jsou zde vyslovovány, nehodlají nikterak míti apodiktickou platnost: „Levá Fronta“, která pokládala za svou povinnost publikovat diskusi, je přesvědčena, že umělecké otázky, které je nutno v zájmu dalšího svobodného vývoje tvorby nechat otevřenými, nelze vyřešiti resolučními. „Levé Frontě“ šlo především o to, aby diskusí o surrealismu poskytla příležitost marxistické filosofické a literární i umělecké kritice formulovati a vyložiti její stanoviska, a aby diskuse ukázala, zdali místo surrealismu je v levém, revolučním táboře.

Autoři článků ve sborníku rozcházejí se v mnohých úsudcích o uměleckých otázkách, v úsudcích o romantismu, o realismu a o socialistickém realismu, kteréžto otázky souvisejí s diskusí o surrealismu. Rozcházejí se i v hodnocení jednotlivých uměleckých děl a výtvorů. Za to se shodují v přesvědčení, že *dialektický materialismus je jediným objektivně platným světovým názorem*. Surrealismus se hlásí k dialektickému

materialismu jako ke svému světovému názoru, a proto je důležité, aby byl kritizován se stanoviska tohoto světového názoru. Diskuse, která by se zakládala na jiných filosofických hlediscích, nemohla by vésti k cíli.

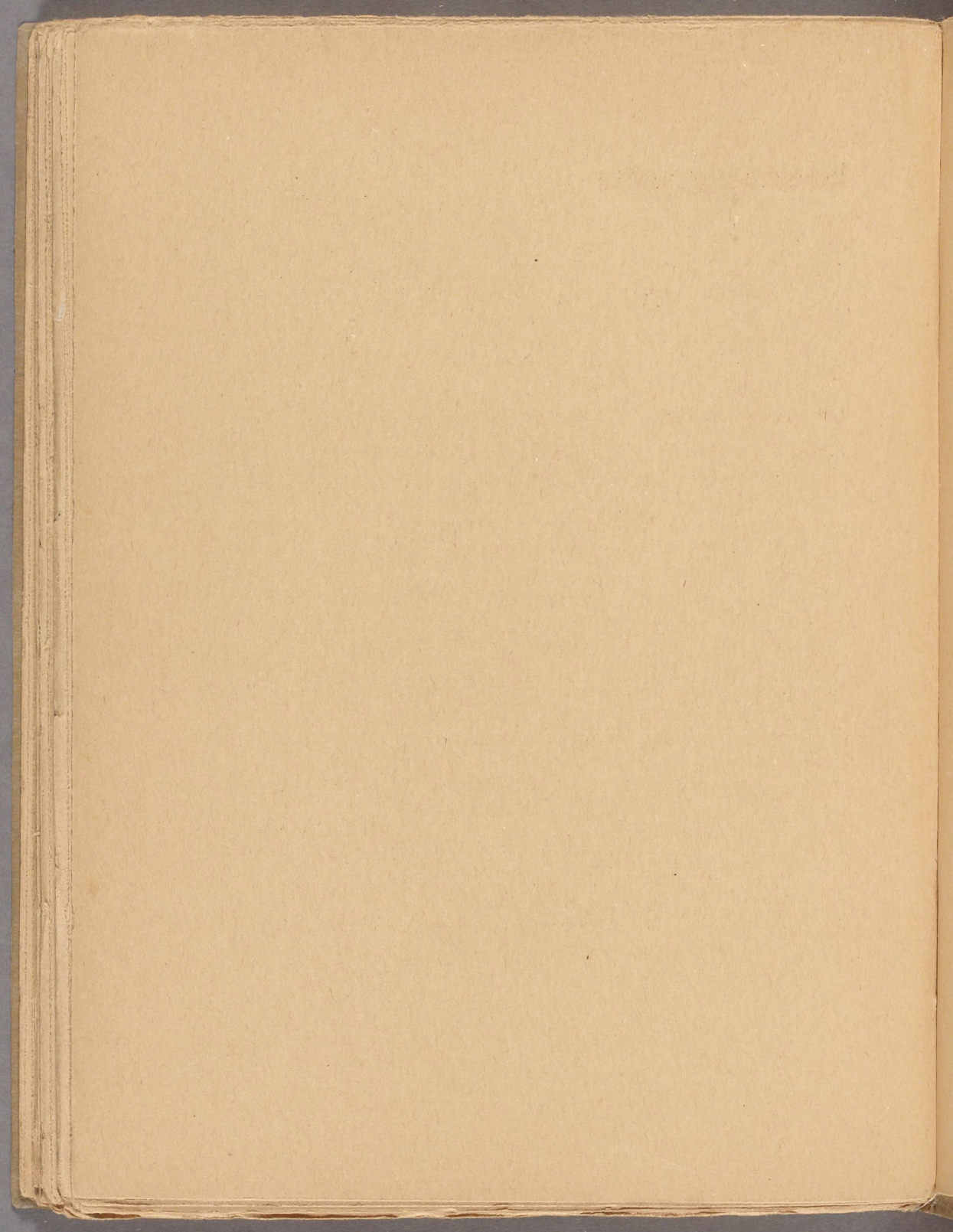
Mezi stoupenci jediného objektivně pravdivého světového názoru existuje celá řada nedořešených a nevyjasněných, tedy sporných otázek, avšak nemůže mezi nimi trvati hluboké a zásadní nedorozumění. Je pochopitelné, že naše diskuse o surrealismu se radikálně liší od polemik, které byly proti surrealismu publikovány v měšťáckém a fašistickém tisku. Žurnalističtí referenti buržoasní se vzbouřili, protože surrealisté se otevřeně přihlašují do tábora levice: útoky proti surrealismu, které byly — a zajisté ještě budou — otiskovány v „Přítomnosti“, v „Národním Osvobození“, v „Útoku“, v „Českém slově“ a v jiných listech podobného druhu, byly zároveň nejnepříjemnějšími útoky proti revolučnímu hnutí, za to, že referenti levého a revolučního tisku dovedli zabývat se otázkami surrealismu prozíravěji a seriosněji, a i tam, kde vyslovovali své výhrady a námítky, nespokojili se paušálními odsudky. Útoky proti surrealismu byly vedeny tak, aby zároveň a současně byl napaden i tábor revoluční levice u nás i Sovětský Svaz, jehož kulturní vývoj prochází dnes specifickým stadiem, které se vyznačuje kvalitativní různorodostí umělecké tvorby, tedy stadiem, jehož povahu může nepřátelská žurnalistika lehce zkreslovati. V boji proti surrealismu poskytl „demokratický a liberální“ tisk místo mluvčím fašistického názoru na umění: na př. v „Přítomnosti“ kterýsi usvědčený podvodník, pro jistotu bezcharakterně schovaný za pseudonym, mluvil o „asfaltové literatuře“ o „zrůdném vlivu velkoměsta“ a vykládal moudrosti hitlerovské „uměnovědy“, kterou jinak, na př. v článcích o filmu, uplatnil v témže časopise, i bez pseudonymu. Humbuk, rozvířený fašistickým tiskem a demagogickou trucdiskusí o „nastolení a pádu surrealismu“, tendenční, neinformované a lživé výklady a hanopisy, které v hojném počtu psali reakční kritikové, nestojí za to, abychom se jimi za-

bývali: jsou to ubohé manévry, které měly za cíl vyvolat roztržku surrealistů s revoluční a antifašistickou frontou. Je třeba rozlišovati mezi kritickými námitkami, které jsou pronášeny z měšťáckého nebo z revolučního tábora. „Levá Fronta“ vidí předpoklad plodné a soudružské diskuse v tom, že surrealisté jsou povinni, se seriosní autokritikou, zabývati se tím, co jim marxistická kritika namítá, už z toho titulu, že se přihlašují k marxismu a k revoluční frontě, a marxistická kritika, z téhož titulu, je povinna seriosně a přesně rozebíratí teoretické básnické i politické projevy surrealistů, a musí své námitky solidně dokumentovat; nemůže se omeziti na paušální soudy.

V diskusi nebyla dosud projednána zajímavá, důležitá a v mnohém ohledu sporná otázka o poměru surrealismu k socialistickému realismu. Náš sborník se nedotýká této otázky, protože nechce předbíhati zvláštní diskusi, kterou hodlá „Levá Fronta“ uspořádat o problémech *socialistického realismu*. Lze očekávati, že zejména nyní, po prvním sjezdu sovětských spisovatelů, jehož jednání se účastnila aktivně i česká a slovenská delegace, bude diskuse o socialistickém realismu zvláště zajímavá a nabádavá, a poskytne příležitost stoupencům socialistického realismu i stoupencům surrealismu, aby si navzájem ujasnili poměr svých koncepcí a tvůrčích metod. Diskuse o socialistickém realismu bude rovněž publikována a tak dostanou naši čtenáři důležitý doplněk k tomuto sborníku.

Posléze je třeba podotknouti, že neveliký rozsah sborníku si vynutil, aby mnohé projednávané otázky byly podány jen v hrubých rysech: vyložiti podrobně romantický rodokmen surrealismu nebo podati úplný obraz dosavadní historie surrealistického hnutí vyžadovalo by studie obšírnější, než jaké bylo technicky možno zařaditi do naší publikace.

Za „Levou Frontu“
Ladislav Štoll. Karel Teige.



bibliografie

od romantismu k surrealismu

- Petrus Borel: Dina, krásná židovka.* Pestrá knihovna, sv.
Gérard de Nerval: Aurelie. Knihy dobrých autorů. Rozebráno.
— *Začarovaná ruka.* Hyperion
— *Výbor poesie.* Prokletí básníci. Symposion
Charles Baudelaire: Květy Zla. Melantrich.
— *Fanfarlo.* Odeon
— *Malé básně v prose.* Světová knihovna a Hyperion
— *Hašiš a víno.* Pestrá knihovna
— *Romantické umění.* Knihy dobrých autorů
Tristan Corbière: Žluté lásky. Melantrich
Lautréamont: Maldoror. Odeon.
— *Zpěvy Maldororovy.* Prokletí básníci, Symposion
J. A. Rimbaud: Záblesky. Knihy dobrých autorů,
— *Dílo.* Odeon
— *Život* (napsal Jindřich Štyrský.) Odeon
— *Božský rošťák.* Studie F. X. Šaldy, Aventinum,
Francouzská poesie nové doby. Překlady K. Čapka. F. Borový.
Ze současné poesie francouzské. Antologie. Překlady Hanuše Jelínka
Alois Srdce
J. K. Huysmans: Tam dole. Alois Srdce
A. Jarry: Král Ubu. Nadsamec, Prokletí básníci. Symposion.
G. Apollinaire: Pásmo. Fr. Borový,
— *Sedící žena.* Odeon
— *Prsy Tiresiovy.* Odeon.

- *Kacíř a spol. Symposion*
- *Zavražděný básník. Aventinum*
- *Alkoholy. Jirout a Teytz.*
- *Básně. Aventinum*
- *Jeho památce. Red, separát. Odeon.*

surrealismus

- André Breton: Druhý manifest.* (Časopis *Zvěrokruh* č. 1.)
 — *předmluva k románu „Nadja“.* (Časopis *Zvěrokruh* č. 1.)
 — *Spojité nádobý. Mánes.*
René Crevel: Nesnadná smrt. (Knihy dobrých autorů.)

o surrealismu

- K. Teige: Svět, který voní.* Odeon
 Časopis *Zvěrokruh* č. 1. a 2., časopis *Red*, roč. 1—3,
Volné Směry, č. 6. roč. 30. polemika s Ehrenburgem: Hoffmeister,
 Nezval, Teige.

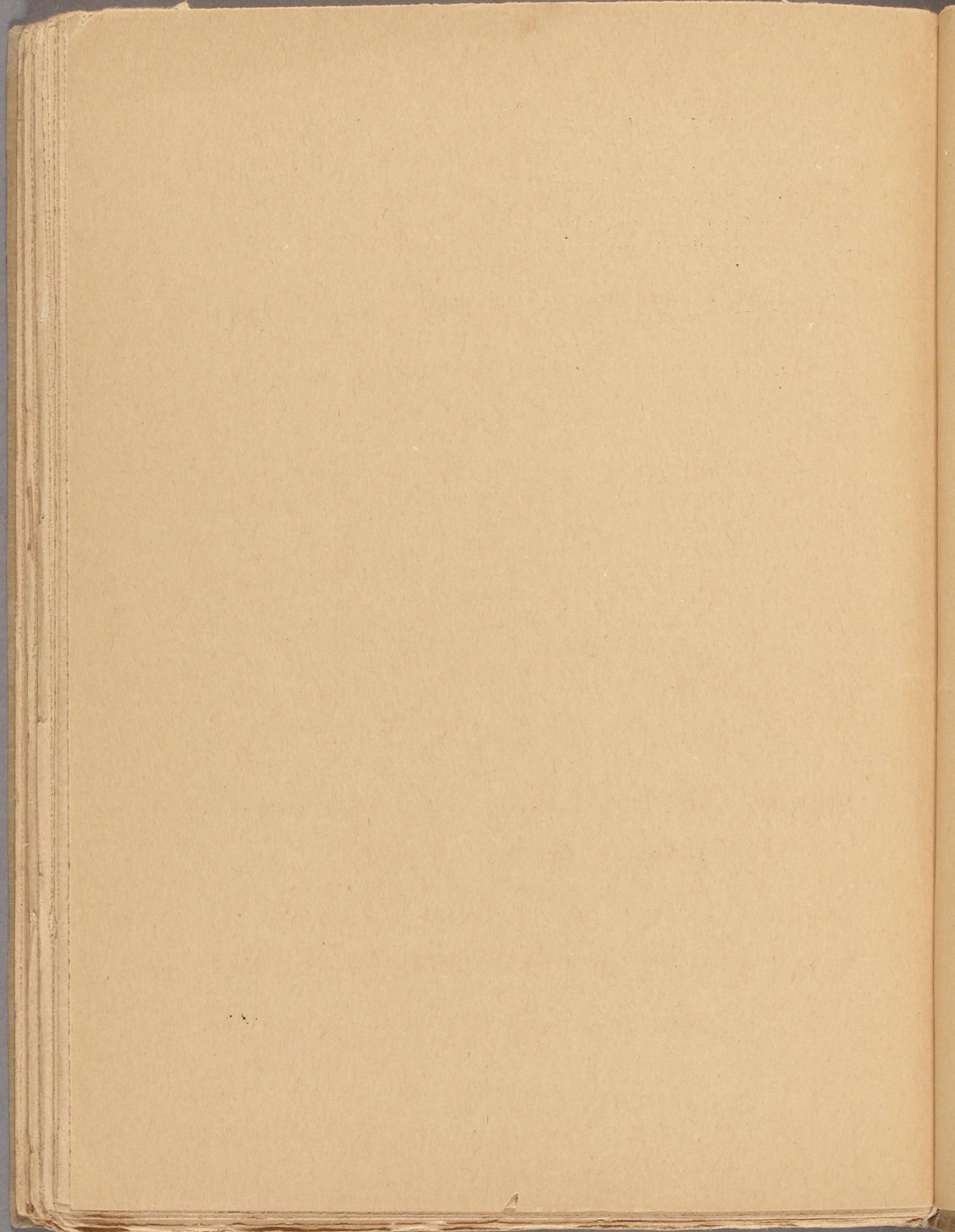
filosofická literatura dialektického materialismu

- Fr. Engels: Antidühring.* K. Borecký
 — *L. Feuerbach.* K. Borecký.
 — *Dialektika přírody.* Odeon
 — *O historickém materialismu.* Odeon.
 — *K filosofii dějin.* Pospolitost
Paul Lafargue: Právo na lenost. Pospolitost.
Vl. Lenin: Materialismus a empiriokriticismus. Levá Fronta
Wittfogel-Lukacs: K marxistické estetice. Levá Fronta
Reich, Sapir, Jurinec: Marxismus a freudismus. Levá Fronta.

poetismus na přechodu k surrealismu

- Vítězslav Nezval: Básně noci.* Aventinum
 — *Skleněný havelok.* Fr. Borový

- *Zpáteční lístek*. Fr. Borový
- *Tyranie nebo láska*. Fr. Borový
- *S bohem a šáteček*. Fr. Borový
- *Pět prstů*. Symposion
- *Strach*. Studentské nakladatelství
- *Jak vejce vejci*. Družstevní práce
- *Monaco*. Mánes
- Konstantin Biebl: Nový Ikaros*. Aventinum
- *Nebe-peklo-ráj*. Sfinx
- *S lodí, jež dováží čaj a kávu*. Odeon
- *Zlom*. Odeon



*Emancipation de l'esprit —
emancipation de l'homme.*

Několik diskusí o surrealismu na jaře tohoto roku vzbudilo obrovský zájem o tento směr. Všichni řečníci o tomto tématu se shodli v tom, že kniha vůdce francouzských surrealistů

andré bretona: spojité nádoby

**e základem k pochopení surrealismu a všech
jeho oblastí.**

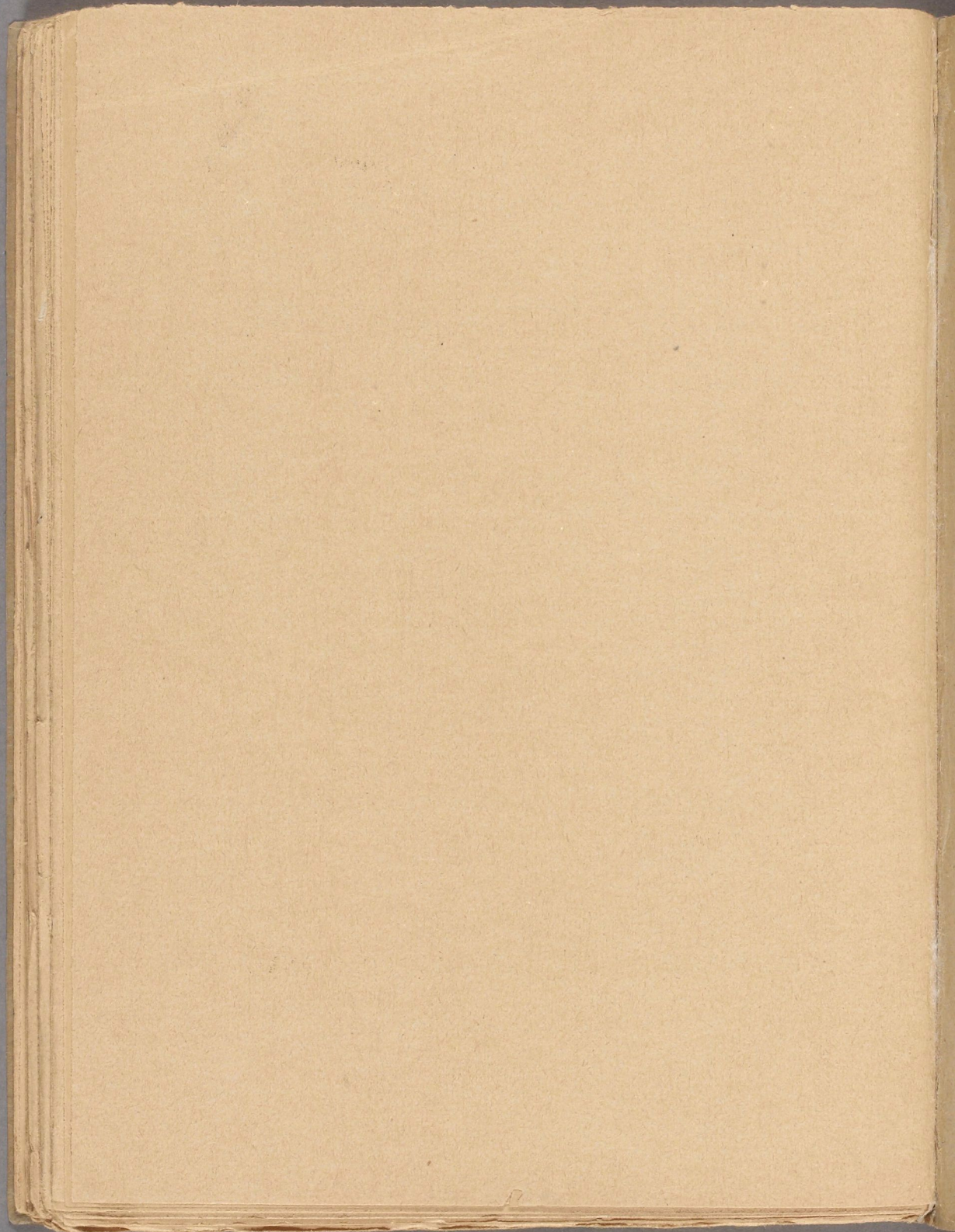
Kromě výkladů snů, jichž používá k osvětlení svých teorií, vypravuje André Breton ve *Spojitéch nádobách* úchvatným způsobem milostnou epizodu, která úplně rozvrátila jeho život. Kromě úžasného dojetí, s nímž čtete tuto část knihy, která je tím nejvyšším, co bylo napsáno o lásce, definuje se tu sen a podstata těch citových životních krisí, jimiž prochází člověk ve vzrušených dobách sexuálního života. Breton ukazuje, že sen je také jedním z terénů, na nichž může být zvláště překvapujícím způsobem poznán člověk, ve své pudové podstatě. *Spojité nádoby* je kniha toho druhu, že svým významem ujde stárnutí a poznáním, které o vnitřním životě poskytuje, přispěje k osvobození člověka.

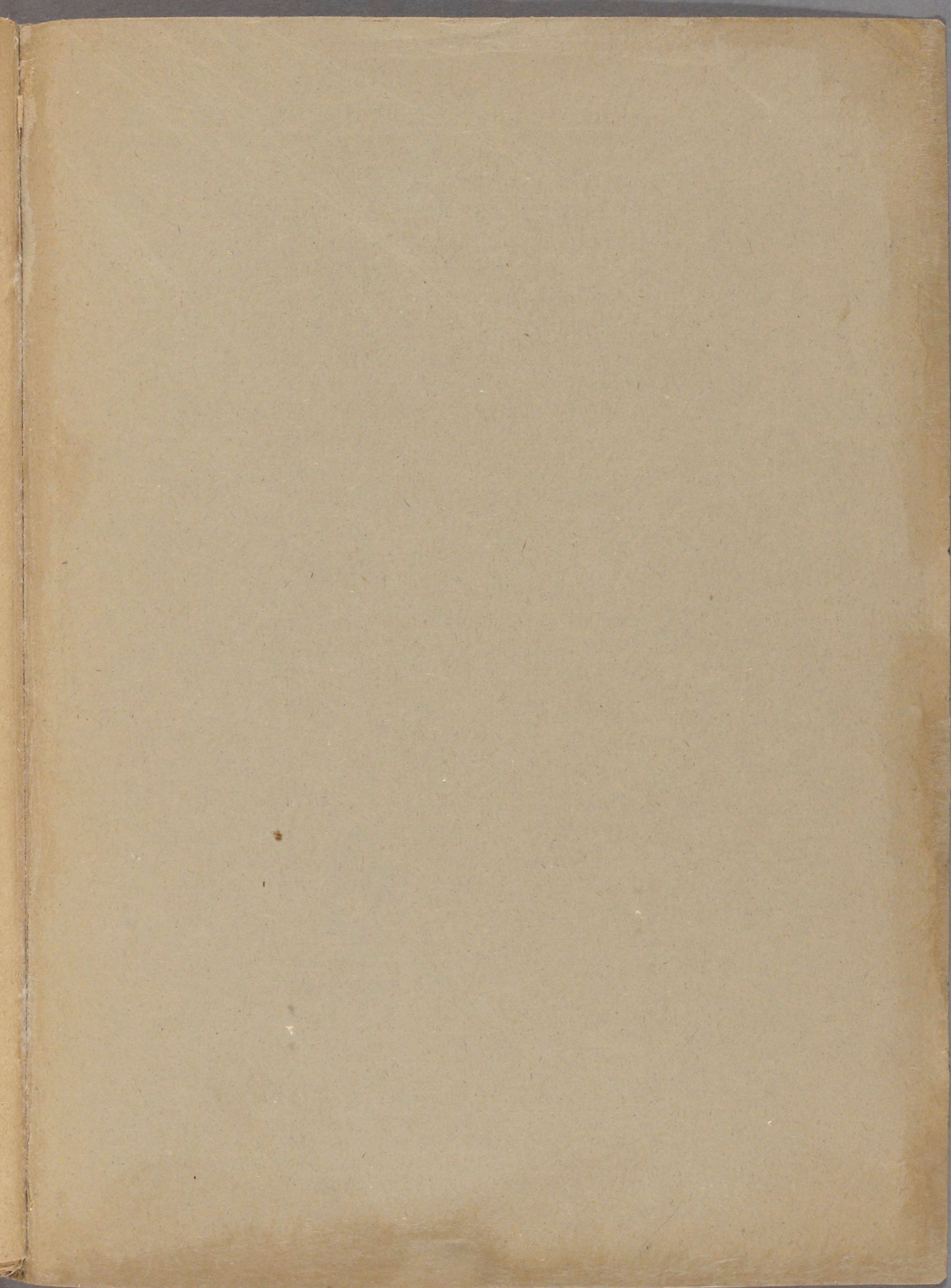
**spojité nádoby, abeceda surrealismu,
vyjdou v těchto dnech.**

Žádejte u všech knihkupců nebo přímo v nakladatelství

s. v. u. mánes, praha ll., riegrovo nábř.

cena brož. cca Kč 16.—.





v chaosu dneška orientují vás naše knihy

teoretické otázky		Kč
engels, bytová otázka		10.—
lenin, materialismus a empiriokriticismus		36.—
marx, inaugurační adresa		2.—
marx, o hospodářské krizi (v tisku)		3.—
marx-lenin, židovská otázka		10.—
sovětský svaz		
krylenko, vlastnictví za kapitalismu a socialismu		3.—
majeviskij, o kulturní výstavbě sssr		3.—
pujmanová, pohled do nové země		10.—
stalin, o krizi kapitalismu a rozmachu socialismu		2.—
sexuální problémy		
prof. hodan, pohlaví a láska		36.—
mudr. reich, sexuální boj mládeže		12.—
mudr. reichová, k pohlavní výchově dítěte		3.—
reich-sapir-jurinec, marxismus a freudismus		16.—
otázky umění		
gorkij, úkoly současné literatury		3.—
němec, kdo zachrání divadlo		2.—
varšavskij, sovětská karikatura		3.—
witvogel-lukacs, k marxistické estetice		16.—
životopisy - reportáže		
ehrenburg, občanská válka v rakousku		5.—
gorkij, vladimír iljič lenin		5.—
kisch, zajatec hitlerův		5.—
marxova korespondence s rodiči		7.—
film - foto edice		
andrejevskij, metodologie zvukového filmu		2.—
linhart, sociální fotografie		9.—
pudovkin, vývoj sovětské filmové režie		2.—
architektura		
architektura a společnost		3.—
miljutin, socgorod, ilustrováno, váz. 25.—		16.—
teige, architektura pravá a levá, ilustrováno		6.—
teige, zahradní města nezaměstnaných, ilustrováno		5.—
za socialistickou architekturu, red. k. teige		20.—
život politický		
balazs, intelektuálové v rozpacích (též německy)		2.—
fleischner, inteligence a dnešek		2.—
gorkij, s kým jdete, mistři kultury? (též něm.)		3.—
jäger, hitler a nsdap bez masky (též německy)		4.—
kalandra, znamení lipan		6.—
kalandra, zapovězená ženeva (otázky odzbrojení)		2.—
novomeský, marx a slovenský národ		2.—
thälmann, život vůdce něm. dělnictva		1.—

u všech řádných knihkupců a kolportérů