

Kultura a umění**Surrealismus a české sochařství**

JAROSLAV SEDLÁŘ

Ve všech úvodních textech k surrealismu u nás nacházíme poznámku, že rozhodujícím podnětem k jeho přijetí byla Spolkem výtvarných umělců Mánes v Praze uspořádaná mezinárodní výstava *Poesie 1932*. Navštívil ji tehdy, a to dokonce dvakrát, také Bohdan Lacina, který od roku 1931 studoval kreslení na Českém vysokém učení technickém v Brně. Při návratu z ní se setkal ve vlaku s Vincencem Makovským, který se vracel z pohřbu svého bratra. Diskutoval s ním o výstavě i o novém směru, surrealismu, z Oseku až do Brna. Makovský horoval pro obrazy Yvese Tanguyho, které označil za nejlepší z celé výstavy, z českého umění vysoce hodnotil dílo Josefa Šímy. Lacina neodolal a ukázal mu své kresby, které Makovského zaujaly. Pozval Lacinu k sobě do ateliéru a spřátelili se. Lacina na některé sochy Makovského později navázal, ale už na podzim téhož roku v Praze studoval Vysokou školu architektury a brzy se intenzivně zapojil i do soudobého výtvarného života. Ze zájmu, s jakým Makovský s Lacinou hovořili o novém směru v umění, jasně vyplynulo, že to byl pro oba naprosto nový, překvapivý směr, který nadšeně uvítali. Proto zní poznámka v literatuře o Makovském konzervativně: „Už vlastní východisko českého sochaře bylo totiž odlišné; reagoval na diktát podvědomí jiným způsobem a také snový automatismus se v jeho tvůrčím procesu ubíral cestami poněkud jinými, než tomu bylo v tvorbě evropských surrealistických sochařů jeho generace.“ Makovského umění – ostatně jako umění české avantgardy vůbec – neprošlo zkušeností dadaistické vzpoury, a bezprostředně jej proto nezasáhl ani provokativní, nicméně osvobozující účín *readymade*, pomocí něhož hodlali dadaisté zjednat evropské kultuře stav rovnající se *tabula rasa*. Makovský tudíž za sebou neměl zkušenost, z níž mohla těžit například tvorba Jeana Arpa, a na rozdíl od Alberta Giacomettiho neokusil dobrodružství, které nabízí dílo založené na principu symbolicky fungujícího

František Hudeček, Faidros a Sokrates
(asambláž), 1934



Bohdan Lacina, Prorok, 1940

objektu. Proto ani v tomto období nemohl zcela potlačit smysl pro organický tvar, k němuž byl svým původním školením veden. Právem tedy Vítězslav Nezval na zahájení výstavy *Poesie 1932* oslovil Makovského jako sochaře, který nám podal z nové perspektivy, z perspektivy člověka, jenž prošel kubismem, tak podivuhodně a překvapivě akt, že nám uklouzne bezděčné zvolání: ach, vždyť je to klasické dílo. Na Nezvalově zvolání může málo změnit dokonce i zjištění, že cit pro reálné tělesné objemy sochaři posloužil k navození vyhroceného kontrastu forem a obsahového napětí plastiky, jak je to patrné například v *Torzu* (1932), do jehož zad sochař namontoval tyč, mající funkci jakéhosi opěrného článku. Tyto úvahy však ignorují tehdejší

Makovského postoje, protože to byl právě mladý Makovský, který prošel Paříží a přivedl do konzervativních neoklasicistních Čech pod vlivem Brancusiho, Nauma Gaba a Antoine Pevsnera i Jacquese Lipchize nebo Henriho Laurese nejnovější avantgardní sochařství. Ostatně nepotřeboval procházet zkušeností dadaistické vzpoury, protože na výstavě *Poesie 1932* se již setkal se surrealistickými objekty i sochami. Bylo to pro surrealistické sochařství nejvýznamnější období. Víme totiž, že už roku 1924 snil André Breton, ve svém *Úvodu k řeči o trošce reality*, o zhotovování snových objektů. Trvalo však ještě až do roku 1930, než Salvador Dalí začal takové objekty vytvářet. Teprve potom se stal také surrealismus vhodným pro konkrétní surreálné předměty. Rok 1931 je průlomovým rokem. Salvador Dalí v tomto roce otiskl článek o Surrealistickém objektu v *Le surrealisme au Service de la Révolution*, a zveřejnil reprodukci vlastního objektu, nazvaného *Surrealistický objekt se symbolickou funkcí*. Centrálním motivem byl červený dámský střevíček. Ale už před tím, v roce 1930, vytvořil Alberto Giacometti slavnou *Vznášející se kouli*, původně modelovanou ze syrové sádry, potom jedním truhlářem úzkostlivě přesně přenesenou do dřeva, později označenou jako parádní kus surrealistické plastiky, ve které se kříží mužská a ženská specifika: segmentově se pohybující zavěšená koule nad hřebenem vysoko zahnuté formy vřetena, podél kterého se houpe. Vyjádřil zde freudovský pud nucení k dotyku a zároveň strach z dotyku, libido a destruktivní puzení v jednom. Kovový rám a prostor v něm prezentují celou věc jako jeviště, zároveň ale také jako vězení, ze kterého není úniku. Surrealisté staví své objekty a plastiky na lautreamontské síle disparátní metafory. O metodě této tvorby podává velmi názorný výklad významný německý malíř, ilustrátor a sochař Max Ernst. Ve své knize *Jak podněcovat inspiraci* dovolává se často citované věty

jednoho z prokletých básníků Lautréamonta (zemř. 1870), který napsal, že jevy mohou být krásné *jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na operačním stole*. Taková náhodná setkání jsou, jak vysvětluje Ernst, základem surrealistické tvorby. A Sigmund Freud, z jehož psychoanalýzy surrealisté vycházejí, dodal tomuto přesvědčení váhu tvrzením, že to vše vychází většinou z utajeného a potlačeného libida, ze sexuálních a sexuálně patologických jevů. Surrealisté vyznávají kromě toho poetické aspekty reality, onu zvláštní, básnickou moc, kterou nás podmaňuje skutečnost, dovedeme-li o ní snít a oprostít se od konvencí chladného rozumu. Myšlení je třeba osvobodit, říkají; lidské psychično musí pracovat volně a nespoutaně, dát se unášet plynulým pohybem myšlenky bez rozumového dozoru, bez jakéhokoliv estetického nebo mravního zřetele. Surrealisté věří, že v budoucnu splynou zdánlivě protikladné stavy jako sen a skutečnost, že se spojí v novou, absolutní skutečnost, v nadskutečnost. Zajímají se o jevy podvědomé, o stavy snu, o fantastično a zázračno. Znají i cestu k nim: tvoří ji volný tok představ, vážících se asociativně jedna na druhou, tedy psychický automatismus. Použít automatické postupy v malířství nebo v sochařství není ovšem snadné. Zdá se mnohem prostší vytvořit automatický text, zachytit představy spontánně tryskající z hlubin podvědomí než výtvarně fixovat tyto psychické pochody. Obraz a plastika vznikají většinou zvolna a jen zřídka mohou být dílem ryze spontánním; stávají se však dráždidlem představivosti, samy zpětně probouzejí zázračné stavy fantazie, jak to dokládají také surrealistické plastiky Vincence Makovského, jak ještě uvidíme. Proto se v surrealismu dočkal dalšího rozvoje objekt – plastický útvar, který není obrazem, ani vysloveným reliéfem nebo sochou. Avšak na rozdíl od Duchampových ready-mades, jednotlivých věcí vyňatých z přirozených souvislostí, oblíbili si surrealisté formu složitější a umělejší – asambláž. Označujeme tak objekty sestavené z většího počtu různorodých materiálů, předmětů nebo jejich částí, jež v nových spojitostech nabývají nových, vzrušujících významů. I tuto metodu znali už dadaisté, Hans Arp přitloukal na prkénko kusy starých dřev, nebo vytvářel asambláže z odložených lahví, Man Ray nalepil jednou na kyvadlo metronomu fotografii lidského oka (*Nezničitelný objekt*, 1923) a jindy zase přivařil na spodní plochu žehličky řadu hřebíků – *Cadeau* (Dárek, 1917). Klasikem asambláže se stal hannoverský malíř a básník Kurt Schwitters, vytvářející nejen ploché koláže, ale i trojrozměrné reliéfní útvary z nejrůznějších odpadků a úlomků. S tím vším se mohli mladí nadšenci



Vincenc Makovský, *Dívka s děckem, opuka, kov, 1935*



Vincenc Makovský,
Hlava Prométhea, bronz, 1934

pro surrealismus potkat i na výstavě *Poesie 1932* v Praze a v četných reprodukcích publikovaných v revuích a surrealistických časopisech.

V Praze už ovšem koncem roku 1930 ohlásil Vítězslavem Nezvalem redigovaný *Zvěrokruh* obrat. Časopis uveřejnil surrealistické texty a reprodukce, podobně jako revue *Musaion*. Roku 1931 se objevilo několik originálů na výstavě *Umění současné Francie* v Mánesu a na výstavě *École de Paris* v Obecním domě. Avšak k úplnému obratu došlo teprve v souvislosti s otevřením výstavy *Poesie 32*, kterou uspořádal Spolek výtvarných umělců Mánes. Vedle domácích malířů a sochařů – Jindřicha Štyrského, Toyen, Emila Filly, Františka Muziky, Fran-

tiška Janouška, Aloise Wachsmanna, Vincence Makovského, Hany Wichterlové a Bedřicha Stefana, ale i dalších – vystavovali také Josef Šíma a přední evropští surrealisté – Max Ernst, Salvador Dalí, Alberto Giacometti, André Masson, Joan Miró, Hans Arp, Yves Tanguy, Giorgio de Chirico, Paul Klee, Wolfgang Paalen a další. Výstava rozvířila kubismem již poněkud uklidněnou hladinu výtvarného života a postupně strhla většinu mladší generace včetně Štyrského, Toyen a Makovského do víru surrealismu, jak o tom svědčí i založení *Skupiny surrealistů v ČSR* dne 21. března 1934 s Vítězslavem Nezvalem jako iniciátorem v čele a členy Konstantinem Bieblem, Bohuslavem Broukem, Jindřichem Honzlem, Jaroslavem Ježkem, Vincencem Makovským, Jindřichem Štyrským a Toyen. O něco později do Skupiny vstoupil také Karel Teige a stal se jejím teoretickým mluvčím. Skupina začala vyvíjet rozsáhlou činnost. Pořádala přednášky, diskusní a polemické večery, vydávala teoretické sborníky, překlady a básnické sbírky, organizovala výstavy i divadelní představení a pokoušela se dokonce o založení vlastního časopisu. V Knihovně Levé fronty vyšel sborník *Surrealismus v diskusi* za redakce Karla Teiga a Ladislava Štolla a překlad Bretonových *Spojitéch nádob*, Teige začal vydávat *Dobu*. V roce 1935 navštívil ČSR André Breton a Paul Eluard. Přednášeli v Praze a v Brně, společně s pražskou Surrealistickou skupinou vydali *Mezinárodní bulletin surrealismu*. V Mánesu proběhla první výstava Skupiny – Štyrský, Toyen, Makovský. O rok později se čeští surrealističtí malíři zúčastnili mezinárodní surrealistické výstavy v Londýně a téhož roku vydali sborník *Ani labuť ani lůna* k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy a jediný svazek revue *Surrealismus v ČSR*, který redigoval Vítězslav Nezval. V překladu Vítězslava Nezvala a Bedřicha Vaníčka přišla na trh Bretonova kniha *Nadja* vydaná F. J. Müllerem v Praze, v Brně vydal J. Jicha

Bretonovu knihu *Co je surrealismus?*. Zájemcům o nové hnutí se dostalo do rukou zvláštní číslo *Cahiers d'art*, věnované surrealismu a Teige vydal *Jarmark umění*. Ale brzy nato se v surrealistickém hnutí objevily rozpory, podobně jako ve Francii. V roce 1936 byl vyloučen ze Skupiny Vincenc Makovský a začátkem roku 1938 Vítězslav Nezval Skupinu surrealistů v ČSR rozpustil. Zbylí členové však odmítli Nezvalovo rozhodnutí a naopak rozšířili členskou základnu přijetím Jindřicha Heislera. Teige pak vydal polemicky vyhrčenou knihu *Surrealismus proti proudu*.

Ale právě léta 1935–1938 se stala obdobím maximální surrealistické aktivity, přímých manifestací surrealismu i jeho avantgardních idejí mimo Francii, a to snad v opozici k sílícímu fašismu. Tehdy proběhly výstavy v Oslu

s Wilhelmem Freddiem v čele, v Belgii s René Magrittem a Camillem Bryenem i Raoulem Ubacem, a dokonce i v konzervativním Londýně. Velký ohlas zaznamenaly mezinárodní výstavy surrealismu v Japonsku, v Chile, v Holandsku a jinde. K těmto ohromujícím kulturním akcím se připojila rovněž Skupina surrealistů v ČSR, založená už roku 1934. Do Paříže přijel roku 1936 Hans Bellmer a v Paříži o něm vyšla kniha *La Poupée* (Loutka, nebo také Panenka). Max Ernst publikoval svou studii *Au-delà de la peinture* (Na druhé straně malířství); *Cahiers d'Art* vyšly vstříčí výstavě surrealistických objektů, které v měsíci květnu vystavoval galerista Charles Ratton v ulici Marignan a věnovaly celé jedno číslo tématu surrealistického objektu. Největší úspěch však surrealisté zažili v New Yorku, v Museum of Modern Art, kde probíhala výstava s názvem *Fantastic Art, Dada, Surréalisme. The biggest surrealist show on earth*. A v Belgii se objevil nový surrealist Paul Delvaux, který v tomto roce namaloval první surrealistická plátna.

Po výstavě *Poesie 1932* se postupně k surrealismu přiklonili nám již známí avantgardní sochaři: Vincenc Makovský, Ladislav Zívř, Hana Wichterlová, Josef Wagner a ojedinělými sochařskými realizacemi také malíři František Hudeček, Bohdan Lacina a asamblážemi nebo nadreálnými objekty Zdeněk Rykr, František Gross, Václav Zykmond.

Mezi všemi jmenovanými vynikl sochař Vincenc Makovský, který už na konci dvacátých let proslul svými avantgardními díly odlišnými od veškeré tehdejší české novoklasicistní produkce, a to především brutální výrazovou silou neopracovaného přírodního balvanu, jak je to patrné například ve figurě *Ležící ženy* (1929–30), kombinující opuku s plechem a kovaným železem. Makovský byl také první, kdo se přihlásil k surrealismu. Již od roku 1930 vzniká v jeho



Vincenc Makovský,
Hlava Promethea, žula, 1934



Vincenc Makovský, *Hlava V*
(Zahradní lampa), mušlový vápenec,
1932

ateliéru několik studií, na kterých zkoušel nejrůznější materiály, lepenku, hadry, motouzy volně kombinované se sochařskými materiály, se dřevem, sádkou, lepenkou nebo plechem. Tehdy se sochař zabýval oddělováním a skládáním jednotlivých tělesných částí. Na členské výstavě Mánesa v roce 1930 dokonce polepil výstřižky z novin, časopisů a útržky z pestrých obalů plastiku nazvanou *Mulatka*, takže vzniklo jakési ženské torzo, socha-koláž, tzn. že z jednolitého jádra, které by mohlo bez tohoto přehodnocení představovat výrazný příklad tehdejšího elementarismu, nastoupil v letech 1929–1930 dezinte-

grační tvárný proces počátku třicátých let. Je to zřejmě z *Hlavy II*, ve které na ovoid připevnil další, kubizující fragmenty, nezávislé na jejím antropomorfním vzhledu. Ještě ve svém *Torzu* (1929), které stojí na asymetrickém podnoží jako temný, organický valoun ženského těla, Makovský dospívá k mezím elementárnosti. Makovský však cestu k abstrakci odmítl. Umožnil mu to zejména tvar vejce, vyskytující se na některých jeho důležitých plastikách z přelomu dvacátých a třicátých let, na *Hlavě II* (1926–29), *Stojící ženě s vázou* (1929) či *Dívčím snu* (1932). Napětí mezi použitými materiály využíval především proto, aby na rozdíl od předchozího období poznamenaného brutalismem naplnil nově vytvářená díla poezií, kontrasty a napětím mezi nimi, které dráždí představivost a podněcují fantazii. Tu dovršuje dvojice *Hlav* z počátku třicátých let, *Košská hlava* (1931) a *Hlava* (z roku 1932), *Hlava-lebka* a *Hlava-Zahradní lampa* už otevřely cestu k sochařově tvorbě imaginativní.

Hlava-Zahradní lampa (1932) zakončuje konvolut dosavadních hlav a zároveň vrcholí v řešení prostoru sochy. Kulovitý tvar sochy obklopuje prázdno, do kterého můžeme nahlédnout proraženými nepravidelnými otvory. Můžeme se tedy domnívat, že takové prázdno uprostřed soch bylo také dobovým, avantgardou naprosto intenzivně sledovaným zabstraktněním hmoty. Tento abstraktní vztah ke hmotě byl však pouze jedním z okruhů, jimž se začátkem třicátých let Makovský věnoval. Současně se v těchto sochách projevila tendence, která ho přivedla mezi členy formující se Surrealistické skupiny. Patří k nim i *Skloněný ženský akt*, *Návrh plastiky pro fontánu* a také obě *Hlavy*.

Podobné záměry můžeme sledovat i v *Dívčím snu*. Plastika *Dívčí sen* (1932), jedna z nejpůsobivějších v českém moderním sochařství, nepochybně vyšla z reliéfu *Ležící žena*. Do těla ležícího torza s výrazně seřezanými stehny a bokem je zasazen útvar vzdáleně podobný ovidu nebo embryu i s typickou kresbou tepen a žil. Vytvořil-li Vincenc Makovský krátce před *Dívčím snem* stojící,

realisticky podanou *Ženu s vázou*, dramatisovanou jednou prudce seseknutou nohou, je *Dívčí sen* její silně umocněnou reflexí, navazující jak na nejaktuálnější podněty evropského sochařství, tak na archetypální teorie přehodnocené psychoanalýzy. O výklad *Dívčího snu*, se pokusil Jiří Šebek, který předpokládá, že „základní inspirací k plastice bylo mytické spojení Io s Diem, přetvářeným v oblak, v plastice symbolicky umístěný v klíně torza“. Byli to ovšem právě surrealisté, kteří tento antický mýtus spojovali přímo s erotikou. Spíše ovšem než z antiky nebo z díla Brancusiho čerpal



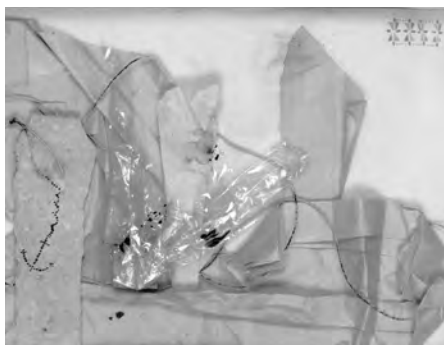
Makovský Vincenc, *Hlava V*
(Zahradní lampa), bronz,
1932

Makovský tentokrát z proslaveného sochařského díla Alberta Giacomettiho *Vznášející se koule*, jak to ostatně činila část surrealistických sochařů, kteří se nechtěli spokojit jen s dadaistickým objektem nebo arpovskou asambláží a používali velmi často koule jako surrealistický symbol. Např. René Magritte, Max Ernst, u nás Ladislav Zívř, třeba v plastice *Hlava* (1934). Ostré záseky deformující *Hlavu-vejce* převedl tentokrát Vincenc Makovský do rozevřených, výrazně zkosených stehů, a vejce (ovoid) naopak ponechal v neporušeném stavu. *Dívčí sen* je silně prostorově promyšlenou plastikou, měnící smyslový účinek podle úhlu pohledu, jímž jej vnímáme. Vizuální významy přecházejí od vyložené vyzývavého až po lyricky měkký, vyjádřený vláčnými, tělesnými liniemi. Zde je třeba připomenout, že Makovského díla ze surrealistického období charakterizuje právě typická lyričnost, poetická měkkost připomínající český poetismus předchozího desetiletí, ne tvrdé bronzové odlitky.

Nebývalá Makovského otevřenost, ke které se od konce dvacátých let dobíral, mu umožnila sáhnout k ještě radikálnějším výrazovým prostředkům. Nebyl-li celek jeho tvorby z prvé poloviny třicátých let již tak ostrý jako z pařížského období, některé práce stále měly vyložené progresivní povahu. Ze stejného roku jako *Dívčí sen* je i *Léda* (1932), vytvořená ze sádry, plechu a drátu. Špice dlouhého zobáku, stylizovaného do tvaru labutě, omotaná drátem (či provazem), směřuje do druhé arpovské části plastiky, reprezentující nejspíše ženské tělo. Vincenc Makovský, zabývající se od konce dvacátých let formálním a významovým spojením dvou samostatných tvarů (např. vlastního tvaru plastiky a soklu) v plastice nazvané *Torzo* (1929), dospěl v soše *Léda* k značnému uvolnění, přičemž v tomto konkrétním případě mohl být snad i inspirován Giacomettiho *Mužem a ženou* (1928–29), s výrazně protáhlým ostrým ostnem, směřujícím do konkávně prohnutého ženského těla. Plastika Alberta Giacomettiho byla otištěna v době Makovského pobytu v Paříži v Bataillových *Documentes* (1929).

Literatura o Makovském se shoduje na tom, že jeho nejzávažnější surrealistickou prací je *Dívka s děckem*. Sochař v ní užil tradičního protikladu těla a draperie, jejich protichůdné plastické kvality však staví do nečekané spojitosti: torzo dívky má horní trup i hlavu ovinuty rouškou, v klíně jí spočívá dítě, nebo spíš jen velmi oproštěný znak připomínající kouli, jenž by mohl být dítětem. Mezi figury je zapíchnuta kovová tyč, nepochybný surrealistický projev sadismu, který byl součástí surrealistické poetiky. Nejde jen o náhodné setkání, které vyvolal bdělý sen? Přes šedesát centimetrů vysoká plastika není asambláží nalezených objektů, je vytvořena v pozvolném procesu, v němž se sochař dal unášet představami zčásti záměrnými a mnohdy bezpochyby jen bezděčnými. Socha, vytvořená původně v sádře, existuje dnes v bronzovém odlitku, a dokonce také v pískovci. V řemeslné dokonalosti původního zpracování tkví koneckonců další z protikladů, které v ní nalézáme: ušlechtilý materiál činí ze sochy jakýsi luxusní výtvor, exkluzivita provedení je v rozporu s povahou původního záměru. Tvoří dnes další, nechtěnou pointu díla, které patří k nemnoha vzácným dokladům toho, jak české sochařství zužitkovávalo podněty surrealismu.

V letech 1933–1934 doznívá Makovského progresivní přístup v několika extrémních realizacích, ze kterých je patrné, že jako autor vycházející z určité tradice nepřerušil kontakt se zavedenými námětovými oblastmi, nýbrž právě ty si vzal jako východisko k novému zpracování. Nejdůležitějším příkladem je reliéf *Žena s vázou* (1933), navazující volně na předcházející *Ležící ženu* a vlastně dovádějící do výrazově velmi progresivní podoby tento oblíbený Makovského námět, jímž se v letech 1926–1934 často zabýval. Právě na něm, neboť se týkal vztahu figury a objektu, krystalizovalo určité napětí, pro tehdejší Makovského tvorbu konstantní, mezi figurálním sochařstvím a objektovým projevem a asambláží. Reliéf *Žena s vázou* vlastně Makovského avantgardní období uzavírá. Obrys ženského těla, vykrojeného z korku, podobající se pozici torza na *Dívčím snu*, je kolorován černým voskem a tmavým dehtem, zatímco nad tělem, opět obdobně jako na *Dívčím snu*, se vznáší ovoid, obalený síťovinou, jejíž obsah nelze přesně identifikovat.



Zdeněk Rykr, Řecko, 1936

Vedle výrazně destruovaného tělesného tvaru využil Makovský na reliéfu i provázků, tkanin či lepenky, mnoha prvků objevujících se právě v surrealismu. Dochází tak k potlačení optické soudržnosti celku, doslova se Makovskému rozpadajícího pod rukama, zejména v souvislosti s tímto reliéfem, nacházejícím se na prahu asambláže a koláže, pracujícím s litím barev, typickým pro předcházející artificialistické obrazy Toyen.

Pohledově bohatý *Dívčí sen* podnítil realizaci *Dívky s děckem*, jakési velmi volně sarkastické přetransformování sakrálního námětu Madony do mnohoznačné, nečekaně násilné plastiky, ve které se uplatnila jak draperie, přehozená přes hlavu dívky, tak i železná tyč, tedy prvky, které se v obdobných souvislostech zpravidla neobjevují. Vznikla jedinečná persifláž na náboženské téma, jedna z nejučinnějších, jaká byla v tehdejší evropském sochařství vytvořena. Ostatně i jednotlivé motivy, zejména přehození pytle přes hlavu, mají surrealistickou genezi. Objevují se v raných obrazech René Magritta i v cyklu fotografií Josefa Sudka *Zahalená žena* (1942). Makovský v *Dívce s děckem* vytvořil surrealistickou Madonu naruby: má prudce useknutou ruku a nohu, místo žezla drží kus železné tyče, z hlavy dítěte je jakási autonomní koule (jde o ěadro, hlavu, nebo míč?), vyplňující mezeru mezi oběma těly, kontrastující s ěadrem zakrytým drapérií.

Ještě zřetelnější je rozdíl mezi realistickým figurálním motivem ženské tváře a přehodnocujícím avantgardním gestem patrný z reliéfu *Ženská postava se stopami kroků*, který vysvětlil Jiří Šebek: „Připomínal více plochý náhrobní kámen, na němž jemná modelace stroze naznačující torzo schouleného ženského aktu, tolik připomínajícího Šimova Upíra, byla takřka násilně rozrušena hlubokými otisky kroků bosých nohou. Stopy bosých chodidel jako naturalistické prvky bezprostředně zakomponované do základní plochy reliéfu, fascinovaly svou záhadnou tajemností...“

Další pozoruhodné dílo Makovského *Hlava Promethea* (1934) představuje tečku nejen za imaginativní etapou jeho vývoje, ale i za obdobím surrealistické lekce vůbec. Zatímco postava ležícího *Promethea*, reprodukováná dokonce ve sborníku *Ani labuť ani lůna*, uvrhla Makovského mimo oblast živějšího sochařství, pak žulová *Hlava Promethea* (1934), která je ještě z období, kdy se Makovský se surrealisty stýkal (např. ze stejného roku je od Toyen obraz *Prometheus* nebo *Magnetová žena*), ukazuje na jeho zájem o suverénní formování hmoty, patrné z odlišně ztvárněné Prometheovy levé a pravé tváře. Zřetelně se na *Promethea* hodí Nezvalova charakteristika Makovského z úvodního textu ke katalogu první výstavy Skupiny surrealistů v ČSR: „Makovský, pod jehož rukou se zjednodušují nejspletitější citové a inspirační situace, aniž by ztácely na své subtilnosti, vidí úsečný, podmaňující skutečnost v ryzích zkratkách syntetické intuice...“ Tady už je namístě připomenout, že surrealismus nebyl styl, ale postoj. A v tomto smyslu lze do surrealismu zahrnout i tuto etapu Vincence Makovského, který své postoje, nyní ovlivněné poetikou surrealismu, vkládal do soch, i když jeho reliéf *Žena s vázou* užívá typickou surrealistickou asambláž. V mnoha případech lze u jeho soch mluvit o symbolu, o symbolice, ať už v *Dívčím snu*, *Lédě*, *Dívce s děckem*, v *Ženských postavě se stopami kroků*, v *Prometheově hlavě*.

Asambláž, jak ji používal Makovský, najdeme kolem roku 1936 také u Josefa Wagnera, který tehdy zhotovil *Dvě torza*, a u Hany Wichterlové v jejím výtvaru

nazvaném *Opřená hlava*. Wagner z nich navíc vygeneroval pro Frejkovu inscenaci Puškinova *Borise Godunova* dvě torza nakloněná k sobě v podobě brány pokryté celofánem, na který ještě nasypal uschlé listí. Také *Opřenou hlavu*, která byla považována za surrealistickou, zhotovila Hana Wichterlová formou surrealistické asambláže. Vytvořila ji spojením mnoha materiálů, a i když zde navazovala na trend zavedených figurálních námětů, daných akademickou výukou, tradiční sochu přehodnotila ve smyslu moderních sochařských tendencí pohybujících se na pomezí plastiky a objektu. Již z dochované fotografie je patrné, že plastika měla složitou genezi. Stejně tomu bylo s jejím dílem nazvaným *Pupen*, které je naplněno ze všech vegetabilních motivů největším pnutím. Její významné postavení v rámci českého avantgardního sochařství, kterým zhodnotila svůj pařížský pobyt, bylo v našem moderním umění oceněno o třicet let později surrealisty, kteří v ní zahlédli velice vzdálený ještě ohlas Brancusiho sochy *Princezna X*.

Zdeněk Rykr bývá v literatuře označován za outsidera devětsílské generace, protože se nikdy nehlásil ke kolektivním nebo skupinovým programům. K surrealismu se však přihlásil poměrně rychle, jako jeho vrstevníci. Nikdy se ovšem nedržel plynulé vývojové křivky, ale těkal od jednoho problému k druhému. Proto i v jeho surrealismem ovlivněném díle nalezneme celé spektrum zcela disparátních výrazových poloh, v nichž se střídá arpovský biomorfismus s verismem, ale i s mnoha jasnozřivými záblesky anticipujícími výtvarné problémy, které se staly aktuální až mnohem později – parafráze orientální kaligrafie, *l'art brut* apod. Zvláště pozoruhodný je jeho cyklus objektů a asambláží z roku 1934, sestavený z odpadových materiálů, které jako by tvořily spojovací článek mezi dílem Kurta Schwitterse a nedávnou vlnou neodada. I když byl jeho přístup z hlediska formálního radikálně nový, nevyhnul se určitým, předem daným obrazovým představám, jako u asambláže objektu *Amor a Psyche* (1934), spojující rozbitou plastiku, zavěšenou na jakémsi náhrdelníku, s letící černou labutí, která významově dotváří celou scénu a vzdáleně připomíná dílo představitele absolutního surrealismu, francouzského umělce Joana Miróa.

Vedle Makovského vyrostl jako sochař Ladislav Zív, který dokázal vymodelovat plastiku, např. ještě v r. 1931 to byla socha *Sedící*. Pod vlivem surrealismu se rychle poučil studiem a tvorbou asambláží a sochařské zaměření opustil, aby se víceméně věnoval objektu. Společně s Fr. Hudečkem a Fr. Grosseem se silně zajímal o surrealismus, dokonce bývá označován za jeho nejpłodnějšího českého sochaře a řazen nad Makovského. Zatímco Hudeček provádí reliéf *Sokrates a Faidros* (1934), Gross zhotovuje reliéfy, do kterých vlepuje konkrétní předměty kombinované s malbou a ve třicátých letech používá ve svých obrazech nové techniky frotáž a koláž a sestavuje objekty a drobné plastiky. Ve čtyřicátých letech vytvářel obrazy groteskně fantaskních postav-strojů, jejichž rozmanitost neustále obohacoval o nové poetické vynálezy v duchu neofigurativní estetiky.

Zív ovšem už od roku 1934 vytvářel plastiky, do kterých zapojoval konkrétní objekty, např. do levého horního rohu *Reliéfu* z roku 1933 vložil pozla-

cenou kovovou kouli a do pravého dolního rohu lasturu. Byl v podstatě jediný, kdo v té době v českém umění důsledně užíval objekt. Diagonálně nahnutý ovoid *Hlavy* (1934), připevněný k soklu železnou tyčí, zvýrazňoval drobnými přílepkami a červenou barvou, stékající po povrchu plastiky, zejména však průhlednou rouškou v podobě pohřebního závoje. Dosáhl tak extrémního spojení vyhrzlé smysluplnosti a evokace smrti. Zívův napjatý vztah ke skutečnosti se vyostřoval kolem poloviny třicátých let. Soustředil se na zvláštní, až podivnou techniku, nazvanou *muláž*, která sestávala z přírodního materiálu a řídké sádry, do níž namáčel různé předměty a po zatvrdnutí a doplnění třeba sklem je nalepoval na desku a opět pomalovával červenou barvou, *Delfin a oko* (1934).

V letech 1935–1936 tvořil Zívů jen objekty. Z nich se dochoval pouze objekt *Srdce inkognito* (1936), vystavený v Burianově D 37 s malíři Františkem Hudečkem, Františkem Grossem, Bohdanem Lacinou, Václavem Zikmundem a fotografem Miroslavem Hákem. O ostatních jeho výtvorech nás informují pouze fotografie; byly to vesměs drsné erotizující náměty blízké ilustracím Štyrského k Nezvalovu *Sexuálnímu nokturnu* nebo Waschmanovu obrazu *Oidipus*.

Surrealistickým objektem v rovině fetišismu jsou v objektu *Srdce inkognito* zelené dámské střevičky omotané červeným řetízkem, který je spojuje do tvaru srdce. Dále je tam chaotická změť drátů a síťovina a jádro, snad opět ve tvaru koule. Objekt je pod skleněným krytem, ale původně podle staré fotografie nebylo pod sklem, a proto působilo mnohem živěji a uvolněněji, podobně jako Makovského *Dívčí sen*.

V roce 1937 se Zívů vrátil k sochařské práci, jak dokládá reliéf *Tři ženy*, který má zřetelné surrealistické východisko: na skloněnou diagonální tyč jsou nabodnuta tři těla, jejichž obrys je individualizován v partiích hlav, aby ve spodní části nabýval na amorfности přímo v duchu Salvadora Dalího. Zívů v tomto reliéfu zužitkoval snad podněty některých Štyrského obrazů, jako *Člověk nesený větrem* (1934) nebo *Tekoucí panenky* (1934), věnovaných přechodu od antropomorfního tvaru k roztékající se hmotě. Právě na tomto reliéfu si Zívů ujasnil další přístup k plastickému tvaru, který se zde ocitl na pokraji organické beztvorosti, takže se nakonec připojil k Chalupeckého Skupině 42, která se od počátku čtyřicátých let přihlásila k městskému civilismu. Ladislav Zívů zaujal v této skupině zvláště významné místo, protože vytvářel polychromované sádrové reliéfy, jejichž biomorfni modelace přechází někdy až do informální struktury, do níž jsou zasazovány nejrůznější reálné předměty – lastury, skleněné čočky, dráty, měděné koule atd. Surrealismus v jeho díle však končí fetišistickými objekty, opakujícími se dámskými střevičkami, vyrůstajícími jako bizarní surrealistická flóra z velkých květináčů, a některé jeho surrealistické objekty jsou často doprovázeny texty otevírajícími nové významy díla (*Hlava ve smutečném závoji*, 1934; *Delfin a oko*, 1934; *Srdce inkognito*, 1936).

Závěrečnou kapitolu surrealistických ohlasů v sochařství 30.–40. let 20. století můžeme uzavřít připomenutím několika soch B. Laciny, který v rozhovoru

s V. Makovským při návratu z výstavy *Poesie 1932* ve vlaku byl také zaujat surrealismem a vytvořil několik soch v tomto duchu. Byly to mimo jiné dvě hlavy – hlava *Dona Quijota* (1939) a hlava *Proroka* (1940), jejichž podoby jsou dány neurčitostí představy. Hlava *Dona Quijota* je záměrně deformována, obepíná ji do sádry vmontovaný provaz, za ušima volně spadající podél krku. To připomene techniku novodobé assembláže, s níž se v našem prostředí můžeme setkat už v díle Makovského nebo u Lacinova souputníka Ladislava Zívra. Zženšetilá tvář *Dona Quijota* nese znaky výrazového podání vnitřního života člověka fanaticky obětujícího pro nesmyslný ideál vše. Prázdný oční důlek, poraněná tvář a poněkud naivní úsměv, to vše vyjadřuje tuto vybájenou a tragikomickou postavu světové literatury. Zároveň zapadá do kontextu Lacinových obrazů té doby, stejně jako k nim patří i hlava *Proroka*. Neurčitě, skicovitě a rychle modelované, vertikálně pojaté hlavě s rysy jen stručně načrtnutými, umělec strhl ústa. Vysunutá brada, stopy po stržení sádry v místech úst a vyklenuté čelo připomene Makovského sochu *Promethea*. Proti Makovského osudovosti *Promethea* vystupuje ovšem v Lacinově *Proroku* spíše sarkastická ironie, což je patrné zejména v poněkud rozdílném výtvarném pojednání. Zatímco odhodlanost *Promethea* Makovský vyjádřil pevným, kulovitým objemem, kde brada a ústa jsou spíše sukovitě zavinity do sebe, což podtrhuje také materiál, kterého Makovský použil, vyjádřil Lacina sádrovou hlavou ideu pomíjivosti. Použití sádry, v níž se rozplývají rysy obličejů, stržená ústa a také užití kapsle od kouřovodu nad hlavou místo svatozáře, ale i název sám, to vše samozřejmě naznačuje, že jde o výtvarnou parafrázi Apokalypsy, o podobenství falešného nebo nepravého proroka.

Vedle vzpomínaných pokusů o nová prostorová řešení vytvořil Bohdan Lacina i tři figurální sádrové studie, nepřesahující životní velikost. První z nich – *Dívka* z roku 1939 – je pojata ještě v duchu tehdejší avantgardní tvorby. Jde o sedící ženské torzo bez nohou a bez levé ruky s balónem v podobě koule v partii břicha a mezi koleny. Daleko přesvědčivěji působí *Dívka s děckem* z roku 1941, později odlitá také do bronzu. Torzo dívky bez nohou, se zdůrazněnými ženskými znaky má pouze naznačenu hlavu a ruce téměř splývají s neurčitě načrtnutými tvary dítěte, které jako by v podobě koule vyrůstalo z figury dívky. Figuře chybí individuální rysy obličejů. Vzdáleně opět připomene Makovského *Dívku s děckem* (z roku 1935), zejména moderností tvaru, myšlenkově však až starověké *Venuše*.

Většina příslušníků první generace usilovala o vyjádření podvědomých impulsů, zatímco mladší surrealisté, nezatížení výtvarnou minulostí, neviděli v surrealismu jen postoj a novou metodu tvorby, ale usilovali o odhalení mechanismů psychiky, spíše o proces tvorby a osobní prožitek. Proto četná jejich díla zanikla a jejich tvorba byla daleko mnohotvárnější a ve většině případů vzdalující se surrealismu. Platí to o Grossovi, Hudečkovi, a dokonce i o pozdním Zívrovi, ale také o Lacinovi a Zykmondovi, kteří se zrekli surrealismu již v průběhu válečných let.

Obrázky archiv autora.