Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Aneta Machálková

Motiv těla v českém surrealismu a slovenském nadrealismu

Motif of a Body in Czech and Slovak Surrealism

Praha 2010

Vedoucí práce: prof. Dr.phil. Josef Vojvodík, M.A.

Na tomto místě bych chtěla velmi poděkovat vedoucímu mé práce prof. Dr.phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A. za čas, který věnoval čtení této práce a následným poznámkám k textu.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 17. 8. 2010 Aneta Machálková

Anotace
Aneta Machálková
Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy
Motiv těla v českém surrealismu a slovenském nadrealismu.
Vedoucí práce: prof. Dr.phil. Josef Vojvodík, M.A.
Počet stran: 45
Klíčové pojmy: surrealismus, nadrealismus, Vítězslav Nezval, Žena v množném čísle, Rudolf Fabry, Ja je niekto iný.
Práce je pokus o interpretaci dvou sbírek, jedné české a jedné slovenské, a to s přihlédnutím k motivu těla. V potaz je brán také kontext slovenského nadrealismu.

Aneta Machálková
Charles University, Faculty of arts, Departement of czech literature and literary theory
Motif of a Body in Czech and Slovak Surrealism
Supervisor: prof. Dr.phil. Josef Vojvodík, M.A.
Number of pages: 45
Key words: surrealism, (slovak surrealism), Vítězslav Nezval, A Woman in a plural, Rudolf Fabry, Me is somebody else.
This text is an attempt to interpret Nezval´s A Woman in a plural and Fabry´s Me is somebody else. We will consider the slovak cultural context as well.

OBSAH

1. Nadrealismus..... 6
1.1 „Drahá imaginace, to, co v tobě miluji především, je to, že nepromíjíš“ 9
1.2 Reakce na první surrealistickou sbírku na Slovensku..... 11
1.3 Surrealismus/nadrealismus a psychoanalýza..... 12
1.4 Nadrealismus a křesťanství..... 14

2. Interpretační část..... 16

2.1 Vítězslav Nezval - Žena v množném čísle..... 16
2.1.1 Vybrané oddíly sbírky: Žena v množném čísle..... 17
2.1.1.1 Odkazování na cizí vzory - inspirace Apollinairovým Pásmem..... 17
2.1.1.2 Motiv těla..... 21
2.1.1.2.1 Tělesná schránka..... 21
2.1.1.2.2 Rozporcovanost..... 23
2.1.1.2.3 Thanatos - Mrtvé tělo..... 24
2.1.1.3 Biblické motivy - Píseň písní..... 26
2.1.2 Vybrané oddíly sbírky: Rukopis večera..... 26
2.1.2.1 Tělo – Persona..... 27
2.1.3 Vybrané oddíly sbírky: Most kolotoče..... 29

2.2 Rudolf Fabry - Ja je niekto iný (1946)..... 30
2.2.1 Miesto venovania..... 31
2.2.2 Prvé stretnutie s Féneom..... 34
2.2.2.1 Čas – Tělo..... 34
2.2.2.2 Písal som milej..... 35
2.2.3 Druhé stretnutie s Féneom..... 35
2.2.3.1 Voda - Krev- Víno..... 35
2.2.3.2 Smrt - Mrtvé tělo..... 37
2.2.3.3 Co prozrazují přívlastky Fénea..... 38
2.2.3.4 Co prozrazují charakteristiky lyrického subjektu.....39
2.2.4 Ja som to..... 40
2.2.4.1 Spojení lyrického subjektu a postavy Fénea..... 40

2.2.5 Prológ k epilógu..... 41

2.3. Shrnutí obou sbírek..... 41
3. Závěr..... 43

Použitá literatura..... 45

1. NADREALISMUS

„Surrealismus zlomil národnostní rámec umění. Přelétal hranice. Žádné umění před ním, ani romantismus, nemělo takový vliv a takový mezinárodní ohlas."[1]

Tento slovenský směr je odnoží surrealismu (jehož je doslovným překladem), mezi své inspirační zdroje počítá hlavně surrealismus francouzský a český. Přebírá některé zásadní náhledy na skutečnost, jako je hledání iracionality, ale už se neztotožňuje s freudovskou psychoanalýzou, která patřila k důležitým prvkům ve francouzském surrealismu. Iracionalita je pak v slovenském nadrealismu zušlechťována intelektem k zobrazení různých společenských změn. V rámci literatury se slovenští autoři z většiny nesnaží vyhýbat sujetu ani intelektové rovině, protože častým zobrazením je situace za nebo po druhé světové válce, kterou znázorňují právě za pomoci těchto přístupů.

Dále podle Slovníku literárních směrů[2] má nadrealismus několik fází - první je předpřípravná, kdy slovenská kultura vstřebává informace o surrealismu z cizích zemí či českého prostředí, a to přibližně do roku 1934 (Bretonův první Manifest surrealismu je psán již r. 1924). Můžeme říci, že tuto fázi zakončuje v Bratislavě Nezvalova přednáška o surrealismu. Další fáze začíná rokem 1935, což je rok vydání Fabryho sbírky Uťaté ruky, a končí rokem 1938, kdy tento směr na Slovensku zdomácnil u některých intelektuálů, kteří udržovali kontakt s pražským kulturním prostředím. Marčok komentuje tuto situaci slovy: „Přechod od vnějšího ztotožnění se surrealismem k pochopení jeho smyslu a vytvoření pozitivního básnického programu trval asi tak dva roky. Svou úlohu v tom sehrálo i roční uvěznění Rudolfa Fabryho v Rumunsku za ilegální komunistickou činnost. 11. dubna 1938 se utvořila skupina slovenských surrealistů a připojila se k mezinárodnímu surrealismu. Veřejnosti se poprvé představila v trojčísle Slovenských směrů (č. 6-8) známém jako první sborník skupiny pod názvem ANO A NE."[3] Samotného poslovenštěného názvu „nadrealismus" či „nadrealistický" pak bylo poprvé použito r. 1939

Kromě tohoto sborníku vychází později také další, a to „Sen a skutečnost" (1940), „Ve dne a v noci" (1941) a „Pozdrav" (1942). Mezi základní sbírky tohoto

1 Nadeau, Maurice: Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty, Praha, Votobia, 1994. s. 16

2 Slovník literárních směrů a skupin. hl. red. M. Vlašín, Praha, Orbis, 1977. s. 167-8

3 Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 85-86

směru můžeme řadit například kromě Fabryho „Uťatých ruk" (1935, odmítání tradičních hodnot symbolisticko-impresionistické poetiky, a to s orientací na český poetismus[4]) od stejného autora také „Vodné hodiny hodiny piesočné" (1938) a dále rozebíranou sbírku „Ja je niekto iný" (1946). Vladimír Reisel pak publikoval sbírky „Vidím všetky dny a noci" (1939), „Zrkadlo za zrkadlom" (1945); Štefan Žáry knihy „Zvieratník" (1941), „Stigmatizovaný vek" (1944); Pavol Bunčák „S tebou a sám"(1946) a Ján Rak „Je vypredané"(1942), „V údolí slnka" (1946), „Vietor krvi" (1948) a „Nezanechajte nádeje" (1946). Mezi další autory řadíme Júlia Lenka, či Jána Brezinu.¨

Za zvláštní jev můžeme považovat vznik Vědecké syntézy (založené r. 1937), „čímž nadrealistické hnutí získává některé vlastnosti surrealistické aktivity, jež přesahuje rámec umění." [5]

Mikuláš Bakoš tento směr přibližuje takto: „Hoci surrealisti rozšírili „inšpiračnú oblasť" na rôzne druhy nevedomej psychiky, jednako nevyzdvihujú moment genézy umeleckého diela (ako to bolo v psychologizujúcich teóriách symbolistov), ako by sa na prvý pohľad zdalo. Hľadanie nových ciest tvorby, borenie mŕtveho kánonu symbolistov v mene nových, „prekvapujúcich", „zázračne" pôsobiacich výsledkov bolo motívom pre nebývalý záujem o „podvedomie"".[6] Domníváme se, že jeden z rozdílů spočívá například v pojetí přínosu automatických textů. Do rámce automatických surrealistických činností můžeme zařadit nejen samotné automatické texty, ale i vyprávění snů, improvizované rozpravy, básně, kresby, popřípadě spontánní skutky.

Zároveň autor Rudolf Fabry „svými katastrofickými vizemi a provokováním maloměšťáckého vkusu a životního stylu rozbíjel iluze o slovenské idyle uprostřed válečné Evropy."[7] Přesto ale „surrealistický šok byl mnohonásobně překonán hrůzami války (...) Po ukončení druhé světové války vycházejí sice ještě až do roku 1947 nadrealistické sbírky, jde však většinou o starší rukopisy, které nemohly vyjít pro tvrdší postoj orgánů Slovenského státu anebo kvůli Slovenskému národnímu povstání a přechodu fronty." [8]

[4] Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia - Bratislava, 2006, s. 67

[5] Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 86

[6] Bakoš, Mikuláš. Surrealizmus na Slovensku a čo s tým? Dav, roč. 8, 1936, č. 9, s.5. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006.

[7] Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 86

[8] Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 87

Pokud se zastavíme u prvních destiletí literárního vývoje v dvacátém století, můžeme spolu s Viliamem Marčokem konstatovat, že se v slovenském kulturním prostředí vychází z poetiky romantismu (Janko Kráľ) a z poetiky symbolismu (Ivan Krasko, Vladimír Roy). U symbolismu se literáti pozdržují, přestože literární vývoj v ostatních zemích už vede k futurismu, dadaismu atd. (ale například i poetismus se objevuje, byť jen částečně, u Novomeského, Beniaka či Reisela). Marčok tento jev vysvětluje tím, že Slováci „lpěli na domácích literárních tradicích. V estetické rovině byla „tradičnost" instinktivním ekvivalentem slovenskosti." [9]V poezii se to podle něj týká například tradice štúrovské a hviezdoslavské, na kterou se odkazuje ještě dlouho po době jejího vzniku. Objevuje se postsymoblismus (Lukáš, Smrek, Beniak, příslušníci Katolické moderny a jiní), ačkoli způsob symbolistického básnického vyjadřování začíná být vyčerpán - to vede k větší abstraktizaci témat, a poetika postsymbolismu se stává stále více artistnější. „Přesto však krize slovenské poezie byla očividná. Tento vleklý stav mohl narušit jen rozhodný literární čin. Toho se ujala skupina mladých básníků: Fabry, Reisel, Lenko, Žáry, Bunčák, Brezina a Rak, podporovaná průbojnými kritiky: Považanem, Bakošem a Šimončičem. Vycházejíce z podnětů francouzského a českého surrealismu, vytvořili jejich slovenskou verzi, nadrealismus." [10] Tomčík se však k této problematice vyjadřuje velmi prostě: „Tu sa zhodou okolností stretla aj nadrealistická noetika a poetika s gnozeologickou podstatou staršej literatúry bez toho, aby si historicky odľahlé umelecké školy a smery navzájom prekážali."[11]

1.1 „Drahá imaginace, to, co v tobě miluji především, je to, že nepromíjíš." [12]

Zde bychom rádi uvedli náhled Terebessyho, jenž se domnívá, že je nutné se dosti odklonit od mínění surrealistických teoretiků a přiblížit se problému imaginace spíše z hlediska psychiatrie. Automatické texty rozděluje na patologické, kde se ztrácí „Já" pod vlivem napětí mezi nevědomým a vědomým, zatímco v druhém případě - ostatními automatickými výkony - se tyto zotožňují s přáními „Já". V rámci

9 Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 84

10 Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Já je někdo jiný. s. 84

11 Tomčík, Miloš: Básnické retrospektívy, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1974. s. 79

12 Breton, André: Manifest surrealismu, 1924.

surrealismu dochází také ke značnému omezení původních „volnějších" požadavků na tvorbu - v surrealistickém manifestu (r. 1924) se požaduje, aby automatické činnosti byly pozbavené rozumové kontroly, ale i estetického a morálního záměru. Později se mluví už o tom, že estetický záměr se má ponechat (což je dáno úrovní těchto činností, které se dostávají mimo uměleckou sféru, což je spojeno i s jejich velkým množstvím). Terebessy se zde domnívá, že je důležité hledat „estetično" ne v cíleném popírání rozumovosti či morálky, ale právě v onom napětí mezi vědomým a nevědomým. Shodně s Terebessym „za veľkú zásluhu nadrealizmu kladieme to, že mu zďaleka nepostačujú automatické texty a požiadavky futurizmu, ale usiluje sa poňať umeleckú tvorbu v celej šírke, zdôrazňujúc pritom reálnosť podvedomých impulzov človeka a zároveň priznáva štrukturálne veľký podiel vývinovým tendenciám poézie a umenia, čím sa zachovávajú isté kritériá umeleckej hodnoty."[13]

Na Slovensku se kulturní situace vyvíjí o něco málo pomaleji než například v Čechách, proto se literáti vyrovnávají s novým fenoménem v rámci právě objeveného -ismu jiným způsobem, než tomu bývá zvykem v ostatních zemích. Jak již bylo řečeno výše, surrealismus je zvětšiny chápán jako hnutí revoltující („neměla to být jen básnická a umělecká škola, ale zásadní revoluční převrat v nazírání na duchovní život člověka"[14]), ale na Slovensku není zcela přijímán v tomto duchu. Pokračuje zde tradice symbolismu, proti které sice nadrealismus vystupuje, nezříká se však například odkazu Kraska. (Oproti tomu je v českém prostředí plynulejší přechod - surrealismus nastupuje po poetismu.)

Dovolíme si zde také náhled na surrealismus z dob počátků směru. Je zde totiž vystižena důležitá spojitost mezi surrealismem a snem či snovostí. V těch vidí Ján Rob Poničan základy surrealismu: „Sen má rýchle krídla a literatúra snov by sa mohla iste rýchlejšie šíriť po svete. (...) A tak nám nezostane nič iné ako skúmať: aká realita, aké sociálne prostredie plodí túžbu spisovateľov odpútať sa od reality a zablúdiť do ríše snov. Lebo márne, to je podstatou surrealismu. (...) Tak surrealisti sú revolucionári v neznámej, neškodnej, takej krásnej a takej voľnej ríši snov."[15]. Freudovský výklad snů je totiž jedním ze základních prvků surrealismu vlastních - jakkoli však nadrealismus přebírá důležitost snů, jak již bylo řečeno výše - samotný freudovský přístup, s vyzdvihováním sexuality, je mu cizí.

13 Terebessy, Karol: Jazyk, kultúra a hlbinná psychológia, Bratislava, Kalligram, 1999. s. 57

14 Slovník literárních směrů a skupin. hl. Red. M. Vlašín, Praha, Orbis, 1977. s. 167

15 Poničan, Ján Rob. Na okraj surrealismu. Slovenské smery, roč. 1, 1933/34, č. 10, s. 393 – 395. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s.12

Pro Nezvala jsou surrealisté „ti z dadaistů, kteří našli výmluvu pro toto řádění. Odvolávají se na sen. Zatímco jsme spali, něco silnějšího, než jsme my samotni, vedlo nás uspořádat pokoj přirozeně (...) Dadaisté jsou upřímnější. (...) Z nenávisti proti tradici jali se bít do všeho. (...) Je potřeba udělat nový pořádek. Ti, kdož chtějí uložit předměty na stará místa, budou zklamáni.“[16] Vidíme tedy posun od dadaismu k surrealismu, který z něj vzešel, využívaje tak jeho „výdobytků“, které transformuje do nové poetiky.

Podle Terebessyho se pozornost - díky psychoanalýze - soustřeďuje právě hlavně na sny (které mají podobný charakter jako báseň) a na „chybné výkony”, které vycházejí z potlačení nevědomého života a projevují se jako přeřeknutí, omyly v psaní atd. Psychoanalýze a básnictví je společná snovost, fantazie, dokonce Terebessy považuje za prvořadou funkci básnictví „uvoľňovanie podvedomej energie. Všetko to, čoho ľudstvo nemôže v reálnom živote dosiahnúť, to mu poskytuje fantazia básnikova. Básnici, beztrestne odhaľujúc všetky trápenia a biedy, ktoré sužujú ľudí a poukazujúc na ich všeľudský charakter, robia ich znesiteľnejšími.”[17] - tedy básník obě oblasti spojuje a dokonce se zdá, že právě on je jakoby analyzovaným, který se dostává ke svým vlastním potlačovaným problémům, zároveň i psychoterapeutem, který je pomáhá překonat.

1.2 Reakce na první surrealistickou sbírku na Slovensku

První surrealistickou sbírku ve slovenském prostředí byly Fabryho Uťaté ruky. Viliam Marčok název sbírky vysvětluje jako „rozhodnutí vzdát se panující básnické tradice” [18] - ačkoli lze v tomto případě poukázat na rozsáhlost tohoto motivu u jiných autorů (Apollinaire, Štyrský, Bretonova Nadja atd.). Tato sbírka je důležitým mezníkem slovenské literární kultury, a vyjadřuje se k ní proto mnoho literárních vědců, či přímo spisovatelů dané doby - jedná se o značně protichůdné reakce, což vyplývá z toho, že se tato sbírka silně odklonila od dobové poetiky. Dle Marčoka zde „skutečně surrealistických textů je ve sbírce jen pár, převážná část básní je parodií postsymbolistického veršování. (...) Ale negace ještě není básnickým programem.” [19]

16 Nezval, Vítězslav. Dada a surrealismus. In: Kol. autorů. Avantgarda známá a neznámá. Praha, 1972. s. 412

17 Terebessy, Karol: Jazyk, kultúra a hlbinná psychológia, Bratislava, Kalligram, 1999. s.69

18 Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 86

19 Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 87

Mikuláš Bakoš toto období definuje jako situaci, kdy „tu sa prvý raz stretávame so surrealismom, ako ho pestujú surrealisti v Paríži, v Prahe, i v Belehrade. Je to vedomé a programové nadviazanie na vývoj svetovej lyriky, naznačený po páde symbolismu Apollinairom."[20] Uťaté ruky totiž nenavazovaly na nic, co by bylo známé z předchozí literární tradice. „Moment konfliktu, „rozbitia formy" je vývojová nutnosť - bez neho niet vývoja." [21]To v podstatě platí pro každou změnu jak v literárním vývoji, tak i ve vývoji v jiných oblastech lidské činnosti. Přesto však, co se týká surrealismu, je zde patrnější větší změna oproti předchozímu literárnímu vývoji, a to z toho důvodu, že tento směr se hlásí přímo k revolučnosti v pohledu na svět - hlásá se zde nová realita, která má být patrná i v dílech surealistických autorů. Domníváme se, že předchozí směry se takovou revolucionalitou v pohledu na svět (snad kromě romantismu) nevyznačovaly, proto byly reakce na díla daných směrů méně protichůdné, či aspoň méně zamítající.

Pro surrealismus je vlastní ztráta logických vazeb mezi jednotlivými motivy - to činí „novou" poezii pro čtenáře poměrně náročnou na čtení, či dokonce nesrozumitelnou. Toto vystihl ve svém článku Vladimír Reisel [22]- surrealismus považuje v tomto směru za velký mezník: „Čitateľ minulosti bol opájaný myšlienkou, logikou. Poézia bola zracionalizovaná, zdogmatizovaná." V rámci nového pohledu na skutečnost se teď surrealisté odpoutávají od těchto dogmat racionality, pouští se na pole imaginace, nechávají plně žhnout fantazii - to vše ve jménu boření literárního či uměleckého kánonu, což je však pro čtenáře poměrně nečekaný krok (jakkoli i Reisel zmiňuje první zesubjektivizování v umění již pro dobu impresionismu).

Vladimír Reisel je dalším z plejády slovenských nadrealistů, kteří se snaží navázat na francouzský surrealismus, bera si příklad hlavně z vedoucího francouzské skupiny André Bretona. Díla tohoto surrealisty se snaží Reisel také překládat, jakkoli ho od toho Bakoš dokonce zrazuje (což je ale dáno spíše tím, že básník chtěl do slovenštiny přeložit zároveň sbírky dvě). Reisela ve vydávání jeho vlastních surrealistických sbírek se snaží podporovat Mikuláš Bakoš, který v něm vidí velký

---

20 Bakoš, Mikuláš. Surrealizmus a čo s tým? In: Slovenské smery, roč. 3, březen 1936. s. 211 – 221. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s.44

21 Bakoš, Mikuláš. Surrealizmus a čo s tým? In: Slovenské smery, roč. 3, březen 1936. s. 211 – 221. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s.46

22 Reisel, Vladimír: Prečo nerozumiete modernej poézii. Slovenské smery, roč. 5, 11/1937, s. 51-54. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s. 59

talent - směruje ho na nakladatelství, popřípadě se mu snaží pomoci i finančně, pokud by nebyla jiná možnost. Tato spolupráce pak vedla k vydání několika sbírek.

1.3 Surrealismus/nadrealismus a psychoanalýza

Jak bylo uvedeno výše, jedním z inspiračních zdrojů tohoto směru je také psychoanalýza. Možný důvod, proč sehrála takovou důležitou roli, může tkvět v tom, že se jedná o radikální změnu dosavadního pohledu na psychiku člověka - jeho morálku, jeho citový život, jeho sexualitu. V tomto ohledu se uvažuje o přehodnocení dosavadních měřítek, která byla na člověka kladena, a stírá se zřetelná hranice mezi tím, co je a co není patologické. To vše nahrává surrealismu do karet - zajímá se totiž jak o sny, tak o představy či halucinace. Chápe člověka jako bytost, která žije jak svůj racionální, tak svůj iracionální život, hlavní úlohu zde hraje imaginace. Tu používá psychoanalýza jako jednu z metod, jak poznat problémy jednotlivce a jak s nimi dále pracovat.

K Freudovi (či k jeho psychoanalýze) se vyjadřuje i První manifest surrealismu: „Za to je třeba vzdát dík objevům Freudovým. Na podkladě těchto objevů se konečně rýsuje určitý názorový proud, díky němuž badatel zkoumající lidskou sféru bude moci proniknout se svými výzkumy dál, když bude takto oprávněn nebrat zřetel pouze na povrchní skutečnosti. Imaginace možná bude s to ujmout se svých práv. Jestliže hlubiny našeho ducha skrývají zvláštní síly schopné zmnožovat síly povrchu nebo proti nim vítězně bojovat, je v našem svrchovaném zájmu podchytit je, zmocnit se jich nejprve, aby pak byly podřízeny, bude-li to přicházet v úvahu, kontrole našeho rozumu.”[23] Co se týká uchopování hlubinných sil rozumem, dá se říci, že je to rovněž doména psychoanalýzy.

Není pak tedy překvapivé, že v rámci slovenského kontextu, tedy nadrealismu, Terebessy například použije psychoanalytického výkladu jako pomůcky při interpretaci básně Laca Novomeského Svätý za dedinou, a to konkrétně ve studii Slovenský Hamlet - apriorností svých tezí pobouří většinu katolických kritiků, což je vlastně dopředu odhadnutelné: autor mluví o potlačené sexualitě a pracuje mimo jiné s psychoanalytickou tezí, že společenské konvence či pravidla jsou příčinou neurózy jednotlivce. Pokud bychom studii jen letmo přiblížili (a nastínili tak možné prizma,

[23] André Breton: Manifest surrealismu, 1924

skrz které lze hledět z pohledu psychoanalýzy na básnické dílo), načrtli bychom její základní rysy následovně: slovenský autor čerpá hlavně podněty z německého prostředí (konkrétně psychiatra J. Langa) a určuje si jako hlavní téma „hamletovskou otázku", kterou aplikuje na dílo Laca Novomeského. Hamletův problém podle Terebessyho předjímal už Oidipus (viz známý oidipovský komplex) s rozdílem, že oproti historicky mladšímu a společností více ovlivněnému Hamletovi, který je odsouzen k nečinnosti, nepotlačil svůj záměr, - „svedomie mu vraví, že on sám by bol chcel urobiť to, čo spáchal vrah, ktorý sa zmocnil predmetu jeho detských túžob".[24] Rozdíl mezi Oidipem a Hamletem pak spočívá v tom, že „kým v dobe Oidipovej obetovali pohanským bohom otcovské symboly, zatiaľ podľa novej etiky kresťanstva je syn povinný vykúpiť súrodencov z dedičného hriechu"[25] Jedná se tedy o rozdíl doby, která mění společenské požadavky na jedince a ten pak propadá oné „neuróze". Oidipovský komplex pak Terebessy nachází i u Novomeského, jehož pasáže podporující tuto domněnku cituje. Stejně jako psychoanalýza, využívá poté i surrealismus/nadrealismus symbolů (kůň, vlak, okno) - a autor se snaží tímto způsobem rozklíčovat básníka. I touto cestou lze tedy vést spojnice mezi psychoanalýzou a literární vědou dané doby.

1.4 Nadrealismus a křesťanství

Slovensko, kde církev zaujímá v meziválečném období velmi silnou pozici také v oblasti politické a kulturně-společenské, nenechává stranou ani problematiku spojení víry a nového uměleckého směru - k tomu se nejvíce vyjadřuje kněz Pavol Gašparovič Hlbina, který patřil ke katolické moderně, vychází z francouzského symbolismu, spiritualismu a přechází až ke katolickému surrealismu. Snaží se skloubit surrealismus a křesťanství, považuje imaginaci a nadrealitu jako shodné stavební kameny obou a nebojí se prohlásit, že protináboženskost surrealismu je jen osobním názorem André Bretona. Ačkoli by se mohlo zdát, že zde existují jisté styčné body, jako například mystika a surrealistický pohled na realitu, zakotvený v představě, že skutečnost je úplně jiná a existují neznámé síly, nelze tyto dvě oblasti jednoduše sjednotit. Rudolf Fabry to komentuje slovy: „Odkedy čo malo byť vytýkané umeniu z náboženského stanoviska?"[26] a upozorňuje tak na dle jeho názoru nepřípustné křížení estetických a etických měřítek.

[24] Terebessy, Karol: Jazyk, kultúra a hlbinná psychológia, Bratislava, Kalligram, 1999. s.47

[25] Terebessy, Karol: Jazyk, kultúra a hlbinná psychológia, Bratislava, Kalligram, 1999. s.50

[26] Slovenské smery, roč. 2, 1934/35, č. 8, s. 270 – 271. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s. 15

Zdá se nám, že se Hlbina chtěl s touto otázkou vyrovnat za každou cenu pozitivně, hledaje společných prvků (zázračno v surrealismu se dle Hlbiny podobá zázraku v křesťanství, jak upozorňuje Fabry), které však byly nacházeny za cenu nesoudržnosti názoru. Dle Fabryho spojení směřuje k tomu, že „kresťanstvo je surrealizmus"[27]. Fabrymu přitakává i názor Maurice Nadeau: „Ani dvacet století křesťanského útlaku nemohlo způsobit, aby člověka opustily jeho touhy a chuť je ukájet. Surrealismus vyhlašuje všemohoucnost touhy a oprávněnost jejího naplnění. Markýz de Sade je centrální postavou surrealistického panteonu."[28] Křesťanství a surrealismus zde tedy stojí přímo proti sobě - (surrealistický) Markýz de Sade je totiž úhlavním nepřítelem křesťanské morálky.

Jedná se o touhu a slast, o kterých jako o základním pilíři tohoto nového směru psal i Záviš Kalandra (př.: „Prešli tu vypätým tvorivým indivíduom, ktoré si uvedomuje pôsobenie princípu slasti a ktoré sa tým z jeho hračky, ako ňou bola dosiaľ, stáva jeho pánom, aspoň vo svojom umeleckom výraze." [29].) Rozkoš považuje za jeden z hlavních hnacích motorů také Vladimír Reisel v článku o tom, jak rozumět nové poezii: „Každá báseň prináša rozkoš, unáša všetky zmysly, len ju treba tak vnímať." [30] Tyto názory (Hlbiny, Fabryho a Kalandry) můžeme zařadit do prvního ze dvou období slovenského nadrealismu - do fáze 1925 - 1934, kdy se teprve vstřebávají podněty surrealismu z cizích zemí či českého prostředí.

Mezi další kněze, kteří se podíleli na kulturním dění v dobách rozkvětu nadrealismu, patřil také Rudolf Dilong, který po roce 1948 odešel do emigrace. Mezi jeho činnosti, kromě jeho vlastních děl v duchu katolické moderny, patří i vydavatelská činnost.

Tímto se nám snad podařilo alespoň částečně nastínit vybrané aspekty slovenského nadrealismu - jeho vztah k psychoanalýze, k náboženství, čtenářův přístup atd. Rádi bychom přistoupili k interpretaci dvou sbírek, české a slovenské,

---

27 Slovenské smery, roč. 2, 1934/35, č. 8, s. 270 – 271. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s. 15

28 Nadeau, Maurice: Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty, Praha, Votobia, 1994.

29 Kalandra, Záviš: Nadskutočno v surrealizme. Dav, roč. 7, 1934, č. 4, s. 55. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s. 11

30 Reisel, Vladimír: Prečo nerozumiete modernej poézii. Slovenské smery, roč. 5, 11/1937, s. 51 – 54. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s. 61)

která bude jádrem této práce.

2. INTERPRETAČNÍ ČÁST

2.1 . *VÍTĚZSLAV NEZVAL - ŽENA V MNOŽNÉM ČÍSLE*

Tato sbírka vyšla v roce 1936, několik let po Nezvalovu Akrobatovi (1927), Bieblovu Novém Ikarovi (1929) a několika sbírkách, které se již začínaly vymykat poetismu a odkazovaly k poněkud „temnějšímu" pohledu na svět. Jak je uvedeno ve studii Josefa Vojvodíka[30], i samotný Nezval již směřoval ke změně prizmatu: „Nezvalův příklon k poetice surrealismu byl tedy připravován a předznamenán již některými jeho texty ze dvacátých let (Diabolo, 1926; Nápisy na hroby, 1926; druhá verze dramatu Modrý jelen, 1926; Židovský hřbitov, 1928; určitě presurrealistické prvky se objevují již v Podivuhodném kouzelníkovi z roku 1922), ačkoliv nešlo o zcela plynulý a spontánní přechod k surrealistické poetice a axiologii." Mezi Ženou v množném čísle a předchozími díly ještě Nezval napsal dvě přednášky (Co je poesie, 1932; Moderní poesie, 1934), z ncihž ta, přednesená v Bratislavě roku 1934, je považována za jeden z mezníků ve vývoji slovenského surrealismu/nadrealismu.

Básník se ve sbírce Žena v množném čísle pouští na pole volné imaginace, a to formou automatického textu. Objevují se četná přirovnání, často bez jakékoliv logické souvislosti s daným objektem. Autor zvolil název knihy ozvláštněný tím, že je v něm skryt oxymoron - jedinečná individualita je spojena s několikanásobností. Zaměřil se na ŽENU jako jedinečnost, která se může objevovat či zjevovat v množném čísle - jedná se o jedno tělo s jeho jedinečnými znaky, které je jaksi zkopírováno, jedná se o jednu jedinou ženu, která se vyskytuje ve více exemplářích, neztrácejíc však na své individualitě.

Oxymorony mohou být jednou ze styčných ploch obou interpretovaných sbírek - Ja je niekto iný i Žena v množném čísle. Lze jím totiž vyjádřit iracionalitu představ,

[30] Proměny těla - k sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala In: Český surrealismus 1929-1953. Praha: Argo: Galerie hlavního města prahy, 1996. s.172

což je pro surrealismus či nadrealismus typické. „V této sbírce je vliv surrealistické axiologie i „ortodoxie„ na Nezvalovu tvorbu patrně nejsilnější, k čemuž jistě přispěly i jeho překlady textů Bretonových, Eluardových a Péretových. (...) Je příznačné, že právě Žena v množném čísle, kde básník usiloval o pokud možno nejdůslednější aplikaci jádra surrealistické poetiky, koncepce écriture automatique, která není ničím jiným než literarně historickou variantou jedné z centrálních myšlenek evropské literatury, totiž tentativního postižení pravdy jazyka, pravdy (básnického) slova, představuje tu polohu Nezvalovy surrealistické lyriky, v níž se pokusil o vytvoření knihy „paradigmatických textů„ surrealistického „automatického psaní„ a „dialektické iracionality„ (zejména v její střední části: Odpoledne bez paměti, divadelní hře Zlověstný pták a oddílu Surrealistická experimentace) v české postavantgardní imaginativní tvorbě.„[31] Na druhou stranu se ne vždy jedná o plně automatický text - to dokládá Jindřich Chalupecký ve své studii Žena v množném čísle [32], kde zároveň tvrdí, že častý u této Nezvalovy sbírky je pouhý výčet, spíše než souvislost světa: „To není dekompozice světa, nazíraného rozumem, to je pouze inventární výčet věcí půvabných nebo zajímavých.“ K tomuto názoru bychom se též přiklonili - je určitě mnoho úryvků ve sbírce, na kterých to lze dokázat, vybereme si například tento:

Jak formy na cukroví
Jak korkové bouře
Jak museum střevlíků
Jak plotny alchymistů

2.1.1 VYBRANÉ ODDÍLY SBÍRKY: ŽENA V MNOŽNÉM ČÍSLE

2.1.1.1. ODKAZOVÁNÍ NA CIZÍ VZORY - INSPIRACE APOLLINAIROVÝM PÁSMEM

Pro nastínění souvislosti mezi Apollinairovým útvarem pásma a českou poezií jsme si vybrali báseň Košile. Pro pásmo je charakteristické, že je kladen důraz na „dynamickou stránku skutečnosti„, což se může zobrazovat hlavně v pojetí času a prostoru. V Pásmu Guillama Apollinaira se přechází z jednoho časového úseku do druhého, a to již hned na začátku básně. Spojují se dokonce představy nového a staršího do jednoho celku. Pokud se soustředíme na prostor, zaujmou nás skoky z

[31] Vojvodík, Josef: Proměny těla. K sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala. In: Český surrealismus 1929-1953, s.173

[32] Chalupecký, Jindřich: Obhajoba umění, Praha, 1991. s . 202

jednoho místa na druhé, často přes celé kontinenty. Charakteristikou Pásma tedy může, krom jiných, být také tato, ve které se zohledňují výše uvedené skutečnosti.

Co se týká Nezvalovy sbírky, zdá se nám odkazování na výše zmíněné Pásmo patrné v uvedené básni Košile. Již v první sloce se objevuje amalgám času a prostoru: „Jejich historie je prostá jako Gibraltar". Zde se tedy čtenář dostává na hranici dvou prostorů, dvou kontinentů: Evropy (staré kulturní velmoci) a Afriky (divoké, neprobádané země, která je dle obyvatel Evropy necivilizovaná). Na tomto cípu zemí se děje spojení, které je svým způsobem značně absurdní, a ještě absurdněji pak vyznívá básnické spojení s „prostotou historie". Tato historie (Gibraltaru), která ale nemůže prostá, a je naopak velmi složitá, však není nezávislá - patří „zvláštním bytostem beze jména", jež uchvacují lyrický subjekt. „Jsou to bastardi skutečnosti a větru jenž bloudil po Africe" - tedy opět dvou různých entit, od sebe velmi odlišných. Celkově jde o bytosti, jež jsou velmi rozporuplné, jež obsahují v sobě dva různé a odlišné prvky, dva odlišné prostory, a dokonce i časy, které se stýkají v pomyslném „Gibraltaru". Takové pojetí času a prostoru považujeme za podobné tomu, které se objevuje u Apollinaira.

Jako další prvek odkazu na výše zmíněné dílo francouzského autora jsme si vybrali verše z Košile, které dá se říci parafrázují pasáže Pásma:

Apollinaire:
Pastýřko Eiffelko jak bečí stádo mostů dnes
(překlad K. Čapek.....)

Nezval:
Ó Paříži tvé mosty jimiž tě spoutali
(...)
Vidím to stádo spoutaných žen
.....
Apollinaire:
Hle jsi uprostřed melounů v Marseilli
Hle jsi v Koblenci v hotelu s obrem na vývěsní tabuli
Hle jsi v Amsterodamu s dívkou jež je oškliva a tobě hezká se zdá

Nezval:

Vidím jediné město
jímž protéká Seina Něva a Vltava

K tomu se přidává hned v následujících verších představa jakéhosi spojeného města Paříže-Prahy-Leningradu. Lyrický subjekt se nachází pravděpodobně v centru tohoto města, ze tří otevřených oken má totiž výhled na dominanty tří měst (Pantheon, Karlův most, Něvský prospekt). Zmiňována jsou i „ještě okna jiná", což může evokovat představu, že lyrický subjekt se nachází ve městě-všeměstě, ideálem Apollinairova Pásma (viz verše výše). Zde se však již neprotíná historie lidstva, jako to bylo u „Gibraltaru", ale protíná se zde prostor. Pokud uvažujeme Apollinarovu dobu a dobu Nezvalovu (konkrétně sbírky Žena v množném čísle), můžeme vidět zřetelný technický pokrok. Cestování již nebylo možné pouze rychlým vlakem, ale už se i na obloze objevovala letadla. Tento krok kupředu se mohl promítnout do Nezvalovy básně právě tím, že se lyrický subjekt již nemusel ocitat hned na jednom, hned na druhém místě (jako v Pásmu), ale mohl se rovnou dívat na všechna města zároveň, být uvnitř nich a vidět vše v jednom.

K tomuto bodu sjednocení se však lyrický hrdina dostal přes pocit prázdnoty - sám se prochází přes prázdné ulice, na nic nemyslí a nic si nepřeje. Tento pocit pak přirovnává k člověku-krabici, k čemuž se vrátíme později s ohledem na zobrazení těla. Prázdnota, zdá se, je základem pro vnímání všeho kolem jako souvislého celku (jako města Paříž-Praha-Moskva) a je jeho předpokladem.

Domníváme, že podobný odkaz jako je na Apollinaira, je skryt - ať vědomě, či nevědomě - v šicím stroji, který upomíná na Lautrémontovu slavnou větu: „jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole" (Zpěvy Maldororovy) . Motiv šicího stroje se ukáže v sbírce několikrát, a to v různých básních. Vyberme z nich alespoň pár citátů:

- Oddána proměnlivému pádu kostek dámy a domina jak člunek v šicím stroji
(Žena v množném čísle)

- Tvá ústa jsou rudě natřený člunek
(Píseň písní)

- Jejich nohy jsou zvyklé pohánět šicí stroje

A pohybují se jako kolébka
Jak rád bych svěřil jejich mámivé ukolébavce
Své bezesné noci své křečovité horečky
(Ženy z předměstí)

- Kdo jsi ty, kterou vidím vždycky jako šicí stroj
(Košile)

Z prvních tří citovaných básní lze vypozorovat jednu vlastnost šicího stroje, pro kterou je přirovnáván, a tou je pohyb, který vykonává. S tím je spojen „proměnlivý pád kostek", pohyb rudých rtů při řeči nebo pohyb nohou při práci na stroji. Pohyb sám je také důležitým prvkem, vystihuje totiž „změnu", která dovoluje přecházet neživým objektům v živé a naopak, stejně jako je živnou půdou pro vnímání ženy (nepřipomíná už sám název Žena v množném čísle pohyb daný dojmem, že více žen nebude jen zakotveno v prostoru, ale bude vytvářet iluzi pohybu jedné postavy?). Důležitost pohybu je také patrná tím, že pohyb nebo změna zakončují báseň Píseň písní: „Jsi jako den přecházející v noc noc přecházejí v den den přecházející v přelud".

Velký význam šicího stroje je pak vidět z jeho celkového přirovnání k ženě - jako by zastiňoval všechna předchozí přirovnání slovem „vždycky", které ostatní přirovnání přesahuje. Pokud uvážíme předchozí závěr o tom, že je důležitý pohyb, můžeme spojit všechny tři konstanty: šicí stroj - žena (v množném čísle) - pohyb.

V citovaných verších spojil tedy autor hlavně dvě představy - představu šicího stroje či jeho člunku a představu pohybu. Můžeme se domnívat, že do citátu popsaného výše autor vložil „nové setkání", setkání šicího stroje se ženou. Tím se posouvá Lautrémontova hranice náhodnosti střetu objektů od dvou neživých k jednomu živému a jednomu neživému. (Jediným živým objektem, ke kterému je žena přirovnávána, se stává ve bírce strom, byť můžeme o jeho životnosti pochybovat - nevykonává však v podstatě žádný pohyb a i jazykově je řazen k neživotnému vzoru. Se stromem je srovnávána v básni Košile. V úvodu se lyrický hrdina prochází „luxemburskou zahradou" plnou stromů. Na konci básně se k tomuto motivu vrací, ovoce na stromech mu připomíná ňadra žen a sáčky na nich podprsenku. Tento motiv také uzavírá celou báseň slovy „Krásná jak stromy v luxemburské zahradě ovázané škrobeným plátnem". Zdá se, že je to jediný (polo)živý objekt, ke kterému je tedy lidské tělo, nebo jeho část, přirovnáváno.)

Co se týká motivu živého objektu a jeho těla, jež bychom chtěli blíže osvětlit, domníváme se, že zde leží důležité jádro posunu surrealismu od předchozích směrů - tělo je nahlíženo v souvislosti s předměty, nejčastěji se z nich přímo skládá, stejně jako se žena setkává se šicím strojem, ne už s člověkem.

2.1.1.2 MOTIV TĚLA

2.1.1.2.1 TĚLESNÁ SCHRÁNKA

Vnější podoba člověka bývá často v surrealistických dílech rozporcována do mnoha neživých předmětů. To se děje i v Nezvalově sbírce - týká se to buď ženy nebo lyrického subjektu. Několikrát se opakuje ve sbírce motiv týkající se těla - jeho srovnání se skříní či podobou krabice („Šel jsem jak člověk bez paměti /Člověk krabice" (Košile); „Jsi jako skříňka na hračky/ Z níž vypadly dva míče" (Malé dívce)).

Důvodů, proč je tělo srovnáváno s takovýmto předmětem jako je krabice nebo skříňka, může být několikero - tělo se zdá být „schránkou" pro duši, jakousi „ulitou pro hlemýždě", tedy předmětem, který má charakter úkrytu, ochrany něčeho, co v sobě obsahuje něco, co je jemné, zranitelné. Rádi bychom zde zmínili některé Bachelardovy myšlenky, které se ke skříni a kulatému vztahují.
Domníváme se, že krabice nese jiné významy než skříň, kterou Bachelard definuje jako plnou zásuvek, osobních věcí. Tato skříň se však u Nezvala v prvním případě „Šel jsem jak člověk bez paměti /Člověk krabice" stala prázdnou krabicí – tedy člověkem, kterému chybí paměť a vzpomínky, který je jaksi bez duševního obsahu a zůstává z něj jen vnější schránka. Tento aspekt prázdnoty může souviset s prožíváním prostoru, jak jsme naznačili výše.

V druhém případě se jedná o opačný pól: ze „skříňky na hračky", tedy ze schránky, která ještě v sobě obsahuje dětství, se dostávají do prostoru „dva míče". Toto můžeme interpretovat jako prsy, jimiž dítě přestává být dítětem a pomalu se stává dívkou. Schránka pro tělo tedy dostává dvojí rozlišení - a to buď definované prázdnotou, nebo definované plností, která se dostává ven. Jako charakteristiku skříní, zásuvek či truhel uvádí Bachelard „snění intimity", tyto předměty jsou rovněž „prostorem, který se neotevře každému"[34] – jak se nám jeví, Nezval nemá ke snění daleko, stejně tak jako k oné intimitě. (Ponechme však stranou dle Bachelarda krásnou a vznešenou

[34] Bachelard, Gaston: Poetika prostoru, Praha, Malvern, 2009. s. 94

výslovnost francouzského slova „armoire“ oproti českému, skoro kakofonickému „skříň“.)

Pokud budeme motiv skříně interpretovat shodně s Bachelardem jako prostor, kde „žije střed řádu, který chrání celý dům před bezmezným zmatkem“[33], a dva míče budeme chápat jako prsy dospívající dívky, pak můžeme spojení těchto motivů interpretovat opravdu jako dospívání, kdy prsy vnášejí zmatek do života děvčete, proto se pochopitelně dostávají ven z prostoru řádu, z prostoru skříně. Tento stav otevření se je však velmi intimní – „Skutečná skříň ovšem není všedním nábytkem: Neotevírá se každý den. Klíč k duši, která se nesvěřuje, není ve dveřích.“[35] popřípadě můžeme citovat odjinud: „Když předmětům věnujeme náležité přátelství, neotevíráme skříň bez lehkého rozechvění“. (s. 97)
Pozn. Motiv skříně můžeme nalézt například i u Bretonova Revolveru s bílými vlasy (Skříň je plná prádla / Jsou tu i paprsky měsíce, jež mohu rozprostřít“)

Bachelard se zmiňuje ještě přímo o „skříňce“, tedy o kusu nábytku, „který je zřejmým svědectvím potřeby tajemství“ (s. 97). Zajímavé je, že podle Paulmeové u jistých kultur „bývá střední část zámku opracována do tvaru lidské bytosti, kajmana, ještěrky, želvy“ (cit. dle Bachelarda, s. 97. Paulme, denise. Les sculptures se l´Afrique noire, PUF, 1956, s. 12). Je tedy pravděpodobně nutné prolomit u skříňky nějakou ochranu před vnějším prostorem a sílu, kterou tak činíme, popisuje Bachelard jako tu, „která musí mít sílu života“. Opět se tedy dostáváme k prolomení tajemství a životní síle dospívání, která je tento prostor schopna otevřít. (Můžeme uvažovat nad tím, zda se s prsy žena nedostává do užšího komunikačního prostoru s mužem, tedy zda se mu také „neotvírá“.)

Podle Van Gogha: „Život je pravděpodobně kulatý“ [36], stejně jako dle Joë Bousqueta, který aniž by znal Van Goghovu větu tvrdí ve své knize: „Říkali mu, že život je krásný. Ne! Život je kulatý!“[37] K tomuto se přidávají ještě dva další podobné citáty od Jasperse a La Fontaina, díky čemuž kulatost Bachelard stanovuje jako fenomenologický problém. Dále se pak domnívá, že „všechno, co je kulaté, vyzývá

[33] Bachelard, Gaston: Poetika prostoru, Praha, Malvern, 2009. s. 94

[35] Bachelard, Gaston: Poetika prostoru, Praha, Malvern, 2009. s. 96

[36] Citace dle Bachelard, Gaston: Poetika prostoru, Praha, Malvern, 2009. s. 229.

[37] Basquet, Joë. Le meneur de lune. Citace dle: Bachelard, Gaston: Poetika prostoru, Praha, Malvern, 2009. s. 229

k laskání“[38], čímž se opět vracíme k prsům jako ke „kulaté životní síle, která má sílu otevřít skříňku”.

Zvláštní však je, že v obou případech se jedná u Nezvala o předmět hranatý (skříň – krabice), tedy pro lidské tělo nejméně přirozený. Ze všech přirovnání lidského těla k předmětům je totiž tento tvar nejvzdálenější (pokud zde neuvažujeme aspekt intimity dle Bachelarda, ale naopak formy). Tato představa spojující tělo s hranatostí může být u básně „Malé dívce” zmírněna kulatým tvarem dvou vypadávajících míčů, v básni Košile zase pohybem, který „člověk bez paměti” vykonává a kterým lze papírovou krabici různě deformovat do přirozenějších tvarů pro tělo. Opět se zde tedy objevuje pohyb, který prochází celou sbírkou.

2.1.1.2.2 ROZPORCOVANOST

Již v úvodní básni sbírky (Žena v množném čísle) je patrná představa lidského těla jako kusů. Tyto kusy jsou volnou představivostí spojovány s různými (neživými) předměty a přirovnávány k nim.

Tělo je zobrazeno jako neživé předměty také v poslední části básně Košile, a to „krásná jak…”. Jedná se o předměty, jež jsou na první pohled velmi náhodné, pokusíme se však sledovat básníkovu představivost a nalézt mezi nimi spojitost. Vyčleníme proto z celého řetězce několik částí, které po sobě blízce následují, a pokusíme se definovat jejich styčné body:

jehla - makovice	(ostrost jehly až k minimální velikosti -
minimální	velikost máku)
hranice dříví - pečené jablko	(oheň)
sníh - pelest	(bílá barva sněhu a peřin postele)
klášter - poklad	(poklad často skrytý v klášteře)
květináč - stoleček	(předměty v domácnosti)
střelnice - nůžky	(možnost zranění)
oko - vlásečnice - ucho - chrup	(části lidského těla, nebo je aspoň
připomínající).	

Básník zde tedy postupuje v představách směrem od malých předmětů přes

[38] Bachelard, Gaston: Poetika prostoru, Praha, Malvern, 2009. s. 233

živly a barvy k předmětům lidské potřeby (poklad, stoleček). Závěrem jsou pak části lidského těla (není zde však skryt pleonasmus? - přirovnávání krásy (těla) ženy k částem těla?). Tyto prvky lidského těla jsou však jakoby odživotnělé - nejedná se o oko, ale o slzu v oku, ne vlas, ale vlásečnici, ne lidské ucho, ale ucho koně. Zdá se, že lyrický subjekt se chce přiblížit k samotnému živému lidskému tělu, ale z nejasné příčiny se k němu „nemůže" dopátrat. Za tuto příčinu můžeme považovat poetiku zobrazování těla v surrealismu, kdy je, jak jsme nastínili výše, často rozparcelováno a složeno z neživých objektů.

2.1.1.2.3 THANATOS - MRTVÉ TĚLO

U Nezvala nastíníme motiv smrti u básně Meteor. Dle našeho mínění se zde totiž jedná hlavně o topos hřbitova, slovo „hřbitov" je v básni navíc i přímo využito. Toto místo vyplývá z několika bližších určení, která jsou lyrickým subjektem nabízena. Následující interpretace bude vycházet z tohoto předpokladu.

Hned z počátku je verš „Znám čtvrť kde muž je větrem a žena lampou" - může se zdát, že se jedná o obyčejnou část města, kde jsou rozsvěcována světla v lampách, jimiž je princip ženy (světlo, připomínka domácího krbu) a která zháší vítr, jímž je princip muže (aktivita, razantnost). Význam lze však chápat i tak, že se jedná o svíčky na hrobech a střetávají se zde dva živly - vítr a oheň. Dva živly, jež si vzájemně ve výše nastíněné souvislosti protiřečí, stojí ve vzájemném opaku, stejně jako jsou si protilehlá tato dvě pohlaví. Tuto interpretaci podporuje verš „Hřbitov kde klečící alegorie v oknech bdí nad dohořívající svíčkou". Alegorií v oknech můžeme chápat sochy, které často klečí nad hroby. K těmto sochám, jež stojí na hřbitově, může odkazovat také „Čtvrť solných sloupů" ve třetím verši první strofy. Pokud se z tohoto hlediska podíváme na verš „Jednopatrová loď malomocenství", můžeme zde vidět opět hřbitov, který jako jediná čtvrť ve městě je vždy charakterizován tím, že nemá vyšších pater a lidé se zde rozkládají.

Zásadním motivem je zde také žena a opět se jím stává také pohyb. Žena je totiž ztvárněna jako „Meteor" - jenž je současně názvem básně -, v jehož definici hraje pohyb významnou roli. Pohybem meteoru po hvězdné obloze se vytváří stopa, díky které bývá označován (stejně jako kometa) také jako „vlasatice". Motiv vlasů se proto v básni objevuje několikrát („Mysleli byste že jde o veliký kadeřnický závod" nebo „Je

to tkalcovna účesů"). Meteor můžeme chápat tak, že se jím stává žena po smrti („Ó ženy proměněné v meteor") - stává se něčím, co je na nebi, něčím, jehož pohyb je viděn ze země, a co tedy může spatřovat lyrický subjekt. (Zajímavé zde je, že se pohyb stává definicí něčeho, co je po smrti.) Z těchto „meteorů" by byla „kytice pro nejsmutnější náměstí světa", tedy opět motiv hřbitova. Uprostřed hřbitova stojí márnice, jež je definována jako „sál s vlastnostmi panoptika a pitevny". Zde leží „utopené" a ty, jejichž skon lze interpretovat tak, že ukončily svůj život skokem - „ženy ptáci" - které „vrhají se na těla jinochů které sem vnesla oknem povodeň". Zobrazeny jsou zde tedy různé druhy smrti, různé způsoby umírání.

Jednou z možností je tuberkulosa, na kterou žena zemřela - „Nikdy mně nevymizí z paměti reseda její tuberkulosy", tedy květů krve, které se vykašlávají při nakažení touto nemocí. Lyrický subjekt pak pálí její dopisy ve verších „Toho večera jsem pohřbil svou lásku v rozpadávajících se kamnech" a posléze se objevuje motiv bílého rubáše: „Jdu po schodech za moučným pytlem", kterým je zahalena mrtvola. „Pojednou tu ležel zázračný červ", čímž se může mínit „moučný člověk", tedy člověk v onom bílém rubáši, zároveň se může jednat o onu ženu, která má možnost nosit v sobě další život, je tedy svým způsobem také zázračná.

Z tohoto hlediska se podle nás jedná o motiv smrti ženy, jejíž skon vede k pohybu. Opět se dostáváme k trojici konstant, nyní žena - smrt - pohyb, kde místo šicího stroje se objevuje motiv smrti.

2.1.1.3 BIBLICKÉ MOTIVY - PÍSEŇ PÍSNÍ

Autor se v jistých textech stává pěvcem náboženských textů - mezi ně patří například Píseň písní, která je „zřetelnou intertextuální parafrází (vedle Šalamounovy starozákonní Písně písní) Bretonova textu L´Union libre (Volný svazek) ze sbírky Le Revolver á cheveux blancs (Revolver s bílými vlasy, 1932), který Nezval přeložil."[39]. Blíže se však těmto motivům věnovat nebudeme.

2.1.2 VYBRANÉ ODDÍLY SBÍRKY: RUKOPIS VEČERA

Básně této sbírky považujeme - shodně s Chalupeckého názorem na sbírku - za

[39] Vojvodík, Josef: Proměny těla. K sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala. In: Český surrealismus 1929-1953. s. 174

v podstatě automatické texty, které jsou však protkány logickou vazbou mezi motivy. (Oproti tomuto oddílu vykazuje oddíl Odpoledne bez paměti prvky ryze automatického textu, popřípadě jazykové hry: například první báseň Odpoledne bez paměti připomíná hru na sestavení věty za pomoci ohýbání papíru, přičemž pisatel nezná předchozí text, ale jen pravidla, podle nichž má další text vytvořit. Takovýto text ztrácí logiku úplně.)

Tento oddíl budeme srovnávat s oddílem prvním (Žena v množném čísle) a pokusíme se nalézt jisté spojnice, nebo rozdíly mezi nimi.

2.1.2.1 TĚLO - PERSONA

Jakkoli nechceme považovat básně oddílu za na sebe navazující, chtěli bychom vymezit v abstraktnější rovině interpretace možnost rozdělení oddílu na „začátek" - „střed" - „zakončení". Toto vymezení má své důvody, rýsují zde totiž možnosti různého pojetí postav, které se zde objevují.

V oddílu Rukopis večera se již v první básni jedná o živé tvory, není tu tedy tolik patrna parcelace těla, jako tomu bylo v oddílu I. - Žena v množném čísle. V této básni jde o anonymní o postavu: „A někdo ti vstoupí do cesty", „otevřou se dveře a někdo vstoupí". Ta tedy buď kříží cestu nebo proniká do světa druhého. Můžeme uvažovat o tom, že v anonymitě se skrývá cosi tajemného, spíše negativního než pozitivního (vzdáleně lze považovat jiskru, kterou odhodil „někdo" za matné nastínění temného prostoru - na světle by tato jiskra pravděpodobně nebyla vidět. Proto jsme se přiklonili v interpretaci spíše k onomu negativnímu pólu). Tělo se tedy stává postavou, živou bytostí, zpočátku jako by se vynořovalo se svou anonymitou, posléze přechází v dalších básních do konkrétnějších rysů.

Ty můžeme najít hned v básni druhé, kde je motiv pastýře a slepého davu. Postavu pastýře však také provází jistá mlhavost, neurčitost („Zpíval jednou pastýř / A nikdo nevěděl kde"), která je pomalým přechodem od anonymity „někoho". Pastýř také nemá jméno, proto se zdá být postavou s částečně abstraktními rysy. Stejně tak „průvod slepců", který působí spíše symbolicky než v konkrétní rovině. Domíváme se, že tato báseň obsahuje jisté rysy smrti, a to v poslední strofě:

Mám v lásce jeden stoh

Až shoří zapomenu
Čím jsem byl
A bude veliké světlo

Tuto strofu chápeme tedy jako odkaz na smrt - jako by jiskrou, kterou „přinesl někdo", se rozpoutal oheň, který pohltil stoh. To, že k němu lyrický subjekt tíhne („Mám v lásce") chápeme jako jisté ztotožnění. Pokud stoh vzplane, vzplane v jistém smyslu cosi i v lyrickém subjektu, což se potvrzuje ve druhém a třetím verši. Tato situace končí velkým světlem (opakem předchozí tmy - „V té tmě šly dva průvody"), tedy stavem, který chápeme jako bezprostorový (velmi pravděpodobně není nic vidět a v takovém případě je těžké vnímat prostor) a jako bezčasý (bez dojmu prostoru pravděpodobně ztratíme brzy pojem času). To se podle nás blíží smrti, v textu aspoň jejímu nastínění.

Ve třetí básni poprvé přichází ke slovu oslovení „ty" („Jak ty který se vznášíš"), v básni následující dochází k velmi zajímavému prolnutí, kdy poloabstraktní/polokonkrétní postavy se vyměňují v prostoru (slovesa směrová) i v čase (v konkrétním okamžiku).

Podle úmluvy
Černý člověk vešel
Když odešla bílá žena

Jedná se tedy o jakési protnutí, kdy navzájem protikladné postavy (jedna je černá a jedna bílá - to může například připomínat svatební šaty) opačného pohlaví se zvláštním způsobem prolínají (jsou ve stejný okamžik v protisměru), aby se vzápětí minuly. Jako charakteristiku této básně s ohledem na postavy tedy abstrahujeme „protnutí protikladného".

V páté básni autor vyjadřuje pocity lyrického subjektu („Mám těžkou hlavu"), který oslovuje dívku („Poněvadž tě nenacházím / Ty rusovlásko"). To můžeme interpretovat jako možnost komunikace po protnutí se protikladů (muže a ženy v předchozí básni), zároveň však s jistým aspektem míjení, protože pouhé oslovení nemusí být hned plnohodnotnou komunikací. Tato báseň směřuje k zakončení celého oddílu a opět se zde, v posledním verši, vrací k anonymitě:

Konec únavy konec hledání
Konec všech historií tak vzácných
Že raději skončím tento jasnovidný text
Který mně kdosi diktoval

Vychází nám tedy řada: anonymita - abstraktnost - lyrický subjekt blízký smrti - protnutí/prolnutí - aspekt komunikace („ty") - konec - anonymita. Básně jako by tedy tvořily jakýsi uzavřený řetězec, kde poslední článek odkazuje k prvnímu, odkazuje však také metapoeticky k zakončení básně, která již nemá dále pokračovat, a nemůže se proto cyklit.

Domníváme se tedy, že v tomto oddílu je tělo pojato jako celek-bytost, který je dále přibližován od anonymity, přes „já" a „ty" ke komunikaci a poté zakončen. Tělo tedy není pouhou fyzickou jednotkou, kterou je možno dělit na menší kousky a poté znovu skládat, ale jedná se tu již o tělo, které je spojeno s psychickým světem jedince.

2.1.3 VYBRANÉ ODDÍLY SBÍRKY: MOST KOLOTOČE

V tomto oddíle sbírky považujeme první báseň (Boj za vidoucího člověka) za úvodní, předznamenávající básně další. Není v ní však žádná zmínka o těle - je tu opět pouze člověk jako osobnost, jak jsme ho interpretovali v předchozím vybraném oddílu, proto v tomto případě již nepovažujeme za důležité ji zde s ohledem na motiv těla zmiňovat. Jako zajímavou naopak vidíme báseň druhou (Most kolotoče). Zde se hned v úvodu vyskytuje motiv lidského těla, a to jako „ramena žen". Autor zde vytváří slovní hříčku, když spojuje ramena žen a ramena řeky, využívaje při tom sekundárního, přeneseného významu slova. Opět se zde tedy objevuje parcelace těla, kterou jsme popisovali u prvního oddílu sbírky. Zajímavý je také aspekt hybridizace: „stohlavého komedianta" doprovází zvláštní dav, ve kterém se objevuje například „muž s aligátoří kůží" (člověk-zvíře), podobně „dítě klokan", velmi hybridní jsou „od narození srostlá dvojčata". To ukazuje na tendenci vracet se ke gotickému zobrazování hybridů,[40] popřípadě i dobovým středověkým dvorským zábavám, ve kterých figurovali lidé různě znetvoření, popřípadě odkazují tyto představy k Arcimboldovi a manýrismu. Hybridizace pak našla své místo v surrealismu (viz např. Dalí – Předtucha občanské války)

[40] Vojvodík, Josef: Proměny těla. K sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala. In: Český surrealismus 1929-1953. s. 181

\

2.2 RUDOLF FABRY - JA JE NIEKTO INÝ (1946)

Tato sbírka je vydaná o deset let později než Nezvalova, ačkoli některé její části byly uveřejněné již v nadrealistických sbornících. Fabryho sbírka Ja je niekto iný vychází až po druhé světové válce, jejíž obraz se do díla promítá, a mění tak jeho poetiku. Nastupují zde vidiny, které víc než surrealistické hříčky připomínají vize. Dle Jozefa Felixe: „Fabry v tejto knihe navidomoči nie celkom vystupuje zo seba, naopak definuje seba, a tôbož už nevystupuje do konkrétna, lež do vízií o smrti a vesmírnom zániku, zrejme do mýtu, a to do mýtu takmer apokalyptického.„ [31]

Sbírka je rozdělena do pěti částí (Miesto venovania (úvod) - Prvé stretnutie s Féneom (střední část I) - Druhé stretnutie s Féneom (střední část II) - Ja som to (závěr I) - Prológ k epilógu (závěr II)), pouze některé z nich jsou považované za nadrealistické. Tyto části byly uveřejněny již dříve, a to v nadrealistických sbornících Sen a skutečnost (1940) a Pozdrav (1942), ostatní doplnily až celou sbírku. Spolu s Marčokem si myslíme, že „postupné vznikání jednotlivých částí v průběhu několika let působí dojmem, jako by připojování jednotlivých částí bylo neorganické, kompozice kaleidoskopická a celkové vyznění naivně bizarní. Jakmile se však nad tímto výsledným „dojmem" zamyslíme, zjistíme, že v celku odpovídá zásadám surrealistické estetiky a že je tedy výsledkem určitého uměleckého záměru."[32]. Zde bychom měli i připomenout Marčokovu myšlenku, že se v tomto díle jedná o „dialektiku paradoxu", tedy spojování dvou protikladů (život - smrt atd.). Toho si všímá i Milan Hamada, který se domnívá, že „je charakteristické persiflujúce a parodické gesto a najmä paradoxnosť výpovedí, ktoré sa navzájom významovo popierajú. Lyrický subjekt básne nedovoľuje čitateľovi zotrvať iba pri jednom významovom póle paradoxu, hoci v čase vydania zbierku vnímali především jako naliehavú výpoveď o svete a o človeku, a nie jako antiteckú verbálnu exhibíciu." [33]

Sbírka je psána volným veršem, který našel své místo již u Apollinaira (přesněji u jeho překladatele Karla Čapka) - jedné z postav, jež si surrealismus (či v tomto případě nadrealismus) vybral za zdroj inspirace. Pokud čtenář u Apollinaira vnímá

31 Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s. 549

32 Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 88

33 Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia, Bratislava, Kalligram, 2006. s. 65

hlavně prostupnost času a prostoru, na níž je jeho sbírka založena a kterou volný verš doplňuje (viz též český poetismus), evokuje u Fabryho volný verš hlavně soudržnost a spojení veršů do celých vět, zároveň prostupnost jednotlivých motivů. Tento způsob psaní také odkazuje na spojování volných představ, u surrealistů tak oblíbené. A rozdíl mezi surrealismem a touto sbírkou, která je nazývána nadrealistickou? Felix to komentuje takto: „Surrealistický sen tu korenil v realite, v konkrétne. Fabryho tzv. kozmické metafory sú nesmierne vzdialené akémukoľvek surrealistickému žartovaniu, samoúčelnému a zvrátene rozkošníckemu." [34]

Za důležité považujeme i zmínění apokalyptických vizí v tomto díle - dle Tomčíka „Rudolf Fabry spojil v tejto básnickej skladbe dobové inšpiračné momenty s vlastným typologickým založením i so skúsenosťou, ako človek od pradávna reagoval na predtuchy sebazničenia i záhuby zemegule a ako sa tejto látky zmocnila tiež už oddávna literatúra, počnúc legendami, ľudovými mýtmi, bibliou až po básnické koncepcie sveta, ako nám ich podáva napríklad Danteho Božská komédia, Miltonov Stratený raj, Goetheho Faust, Hugova Legenda vekov, Dráma sveta nášho Janka Kráľa atď."[35]

2.2.1 MIESTO VENOVANIA

„Preto ti píšem tieto verše / aby si mi menej rozumela"

Verše jsou věnovány milence, která však není přímo oslovována, je použito jenom osobní zájmeno „ty" - o její existenci se dovídáme hlavně díky refrénu: „preto ti píšem tieto verše", dále pak z tématiky básně. Lyrický hrdina tedy mluví k ženě a již v těchto verších je obsažen motiv smrti (který se poté v dalších částech knihy rozehrává až v apokalypsu): „si sa stala krvavým mlynom môjho života".

Rádi bychom zde nastínili jednu z možných interpretací první části sbírky, která bude vycházet právě z motivu smrti:

V prvních verších se objevuje „ako keby kvílily harfy Elektrine" - autor zde odkazuje k antickému bájesloví, k Elektře, která má dle Zamarovského[36] tři možnosti

[34] Felix, Jozef: Od zvonkovej hry predstáv k Féneovi a víziam, Elán, roč. 1946, č. 1-2, s. 8-10. Citace dle: Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006. s. 549.

[35] Tomčík, Miloš: Básnické retrospektívy, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1974. s. 278.

[36] Zamarovský, Vojtěch:

výkladu. Uvažujme zde jen jednu z nich, a to Elektru jako božskou bytost, matku zakladatele Tróje Dardana. „Po její smrti ji přenesl Zeus na nebe, kde zůstala jako jedna ze souhvězdí Plejád; po dobytí Tróje si rozpustila vlasy a bloudí občas po nebi jako kometa." Tento význam zapadá do básně přinejmenším tak, že můžeme chápat dobytí Tróje jako dobytí člověka a posléze jeho pád (je otázka, zda zde lyrický hrdina míní dobytí ženy a svůj smutek nad tím, nebo zda myslí dobytí sebe samotného ženou; to však není v této interpretaci až tak důležité).

U další sloky, která začíná verši „Sotva som nazrel do ružových zrkadiel tvojej bytosti", se domníváme, že odkazuje k názvu knihy „Ja je niekto iný". Pokud se totiž snažíme rozplést tento rimbaudovský oxymoron, může z něj vyplývat, že odkazuje k stavu, kdy dva lidé splývají v jednoho, a je tedy možné nahlédnout sebe jako druhého člověka - takto se dá vnímat mj. pohlavní akt. Toto chápání výše zmíněného obrazu zapadá do dalších veršů básně: „Spomeň si len tam na ten večer/ iba na jeden večer v chamtivom prúde dní/ kto môže tvrdiť, že ja som nebol tebou / a ty že si nebola prahmotou tohto zoskupenia / jak v duniacom vodopáde keď nastane sútok riek / a vodopád sa rúti a nie je to rieka a nie sú to dve".

Zároveň se zde objevuje jakási mytičnost, a to ve verši „a ty že si nebola prahmotou tohto zoskupenia". To lze spojit i s jednou z počátečních slok, kde se odkazuje na biblické příběhy, které patří k nejstarším mýtům o lidech: „či si mám dať špliapať hlavu ako had / čo zavinil stratu nášho raja" - i zde je jednou z možností interpretace pohlavní styk. Had byl ten, který prvním lidem namluvil, aby jedli ze stromu poznání, a lidé pak zahalili svá pohlaví. Zahalení pohlaví může znamenat právě poznání, že mezi lidmi je v tomto místě odlišnost, což může být chápáno jako pohlavní dospívání a „strata (dětského - pozn. A. M.) raja". Zároveň to může - v návaznosti na jméno sbírky - znamenat, že lyrický hrdina poznal v aktu, že může být někdo jiný, poté ale nastalo odloučení a nyní je tímto pocitem zraněn. Tedy opět ono dobytí člověka a jeho následný pád.

Utrpení lyrického hrdiny ústí do motivu sebevraždy. Ta je nastíněna jen zpola, poměrně nejasně, ale stále je to jedna z možností, kterou zahrneme do naší interpretace. Tento motiv nacházíme ve verších:

Budem žiť bez teba
a ty sa staneš bolesťou

Bohové a hrdinové antických bájí, Praha, Československý spisovatel, 1970. s. 331-332.

dusiac sa v svojich dymiacich slzách

Posúrim sám príchod dňa svojho nevzkriesenia
preto ti píšem tieto verše

Potom ti zamávam na pozdrav
ty budeš predstierať slepotu
a ľudia povedia dobre ste urobili
už nikto neuverí
že i mŕtvy môže mať radosť z neživota

V první sloce je patrné doloučení obou bytostí, kdy lyrický hrdina „uspíši příchod vlastního nevzkříšení", což může znamenat právě sebevraždu - křesťané věří na zmrtvýchvstání, což lyrický hrdina neguje svou smrtí, která nadobro ukončí jeho život. Zamávání na pozdrav lze interpretovat jako snaha o poslední rozloučení, naznačení plánovaného ukončení svého života. Žena však nechce vidět úmysl svého milence a „předstírá slepotu". Poslední verš je jasným odkazem na smrt.

Vypozorovat, o jakou smrt se jedná, je možno z následujících veršů: „keď ma uvidíš sinavého / a modrejšieho než mäso čerstvo rozrezanej lastúry". Zde se může skrývat trojí odkaz - udušení, kdy člověk zmodrá, utopení, nebo zaříznutí nožem. Pokud hledáme potvrzení jedné z možností dále v textu, naskytnou se nám následující odkazy na vodu: „kým tvoje ňadrá zostávajú stále prílivom a odlivom / nenarážajúc na nijaký breh / kde azda uhasnem ako dych na zrkadle ktoré rozbíjajú / podobný hviezde prvého snehu ktorá sa topí". V každém verši se jedná přinejmenším o jeden odkaz, a to na vodu v různých skupenstvích, od široké masy vody v moři (příliv a odliv), přes vlhkost dechu, k zamrzlému stavu vody v podobě „hvězdy prvního sněhu". Všechno může být spojeno: moře - dech - tragédie prvního sněhu - topení se. Z tohoto lze tedy usuzovat například na to, že se jednalo o první milování lyrického hrdiny (hvězda prvního sněhu - čistota, nevinnost), jehož tíhu neunesl a posléze se utopil. To je podpořeno onou modrou barvou zsinalého hrdiny a také posledními verši první části: „Ty ma však sotva uvidíš a uvidíš / už len ako spiacu kvapku klamnej hmly / drobiacu sa a bez návratu". Hvězda sněhu (= lze ztotožnit také s lyrickým subjektem) se tedy nakonec utopila a přeměnila se do posledního skupenství - kapky mlhy bez návratu, tedy smrti.

Smrt můžeme najít i v zmiňované „rozdrobenosti" - v prvních slokách této části sbírky „ešte som / a nik ma nerozdrobí / preto ti píšem tieto verše". Dokud tedy tělo (či duše) drží pohromadě, není „rozdrobeno", pak se jedná o život. V opačném případě už jen o kapku mlhy, která je rozdrobena, není v podstatě vidět, a to hlavně pro milenku. (Voda pak hraje úlohu v dalších oddílech sbírky.)

Proto bychom tuto první část celkově interpretovali jako poslední rozloučení s milenkou před zamýšlenou sebevraždou. Toto poselství má být šifrováno, což se dozvídáme ve verších na způsob oxymoronu, které jsme uvedli jako motto této kapitoly. (Marčok[37] se domnívá, že v tomto případě se jedná (pouze) o dialektiku protikladu). Oxymoron názvy sbírky však odkazuje ještě k jiné interpretaci, jež je uvedena dále.

2.2.2 PRVÉ STRETNUTIE S FÉNEOM

2.2.2.1 ČAS – TĚLO

Z úvodních slov tohoto odddílu vyplývá, že Féneo se pohybuje všemi časovými vrstvami lidského věku, od vzniku až po jeho zánik, kterým bude čtenář provázen. Tato charakteristika Fénea činí značně abstraktním, což - co se týká motivu těla - vede k představě, že tělo v podstatě nemá, nebo jen jakési éterické („sem zavoláme Fénea ktorý sa blíži a hneď mizne zase / za priestor večnosti az a večnosť priestoru"). Oproti tomu stojí představa těla lyrického subjektu, který je smrtelný, proto z masa a kostí. Objevuje tu tedy motiv setkání dvou odlišných těl, který bude mít dále ještě místo v interpretaci obou postav.

2.2.2.2 PÍSAL SOM MILEJ

Ústředním motivem se zde stává smrt, a to konkrétně smrt dívky („viac ťa už nebude / a nebudú pre teba skutočnosti"). Lyrický subjekt mluví o tváři, jež bude roztržena vedví. Tedy se zde objevuje poprvé parcelizace těla. Jisté rozdvojení, které čtenář pochopí (paradoxně) ze závěrečné syntézy postav, se objevuje i zde, ačkoli jiným způsobem. Tvář se rozdělí, odpadne a ta, která byla ještě hlouběji pod ní, zůstane. Toho lze také využít jako příměru v závěru interpretace celé sbírky (viz dále).

[37] Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 88

Podobně jako Nezval i Fabry ve své sbírce vytváří bytosti, které jsou hybridizované. V básních milé se jedná o cosi, co se skládá z rostliny („Vtedy ako veľká popínavá rastlina / z rodu zimozelu či z hadej rodiny lián"), co mluví a může mít ženskou charakteristiku („vraví to hlasom zvodných žien"), co má větší velikost než obzor. Takováto zvláštní bytost však není složena jako amalgám z původně rozpadlých částí, ale jedná se celek, který má jednotlivé dílčí charateristiky (a kde princip celkovostia jednotnosti má navrch nad principem složenosti z více částí).

2.2.3 DRUHÉ STRETNUTIE S FÉNEOM

2.2.3.1 VODA - KREV - VÍNO

Stejně jako v první části sbírky dominuje představa součásti lidského těla, a to krve. Stojí v protikladu proti vodě, jež se vyskytuje na počátku oddílu. Ta má formu deště za neurčitého času („nebylo odpoledne nebyl večer"), snad i za jakéhosi bezčasí, za které může být považována i samotná apokalyptická vize budoucnosti - popisované za minulosti („Kdesi nad obozorom padal dážď/ a v neďalekej diaľke pršalo / vraveli že sa to blíži") a v přítomnosti, popřípadě za historického prézentu, který akutalizuje aspekt současnosti („to prší horúci dážď / na moje čelo a čelo zeme / a kvapky sa trasú vo vetre"). Tento déšť je - stejně jako příroda sama - čistý, v tomto případě dokonce očistný, na což usuzujeme z přívlastku „jarní déšť", který navozuje pocit nového, svěžího, nebo i průzračného a který stojí proti představě básníkem nastíněné apokalypsy, tedy opět něčeho krvavého, vycházejícího z lidského bytí zatíženého hříchy (v případě této sbírky) a krve prolité, tedy katastrof, násilí nebo posléze lidského utrpení. Déšť je spojen zpočátku se samotou („Išiel som mestom sám / a po ulici sám a sám"), poté s příchodem do města. Toto město má více či méně abstraktní charakter („Ó mesto strašných snov / a ošklivosti dno"), jedná se spíše o mytické město připomínající svou zkažeností Sodomu a Gomoru. Toto místo proto může na sebe vázat katastrofy, které jsou spojeny s Féneem, který je „diabol snov a hrôz" a který může být spojován právě s ničením (viz též oslovení „černý bože" v Červenkově překladu). Proto je také Féneo dotazován, zda vůbec:

(...) poznáš tu krásu žitia
rmut bolesť clivotu a smútku pádny mlat
keď luďom drví väzy ten preukrutný kat
tí ležia na márach a koniec bytia cítia

o diabol hrooz a clivoot ty poznáš krutosť žitia

Zde se vynořuje otázka po významu posledního verše, který může být chápán jako indikativ - v tom případě by Féneus byl nositelem zániku, a to s jedinou možností, jak uchopit city světa, tedy chápat krutost, ne její opak radost, či „krásu" (krásu v tomto případě spojujeme s radostí, neb se nám zdá, že to vyplývá z veršů). Naproti tomu se vyjevuje význam interrogativní, kdy se Féneus postaven před otázku, zda zná „krásu žitia" a zda zná „krutosť žitia" - pak se mění celkové vyznění, protože Féneus by byl chápán jako bezcitový nositel zániku, jakýsi nestranný, prožívat nemohoucí Osud. K tomuto výkladu se přikláníme, a to na základě překladu Miroslava Červenky („Ó ďáble hrůz a tesknot zda znáš tu krutost žití").

Oproti dešti zde tedy stojí krev, kterou - symbolicky řečeno - nese na svém štítu Féneus. Není to však protiklad absolutní, ale svým způsobem doplňující: je možné Fénea potkat za deštivé noci, jakkoli sám nese opačné významy, než jak můžeme chápat „jarní" (očistný) déšť. S krví se spojuje představa vína (a to do zvláštní trojice navrch s vodou: Ježíš měnil vodu ve víno, zároveň při poslední večeři pozvedá víno a nechává ostatní pít svou „krev" - i v tomto smyslu může být voda doplňující a zároveň ale i opak krve a vína).

Voda se nachází též v řece, kde má přirozeně plynout - přesto ale však „ryby spia / a rieka stojí", k tomu „dážď o ktorom bola reč prestal". To je symbolem zastavení času, kdy se tedy - jak popsáno výše - dostáváme do bezčasí, kde se dějí všechny temné události, často spojené se smrtí.

2.2.3.2 SMRT - MRTVÉ TĚLO

V době, kdy se vše zastaví, pak „smrť mater modlitby je nablízku" - smrt totiž můžeme chápat mimo jiné jako zastavení času, tedy chvíli, kdy živý tvor přestane dýchat a kdy mu přestane bít srdce. Nyní se může naplno zjevit Féneus (nositel zániku) a prodlívat s lyrickým subjektem, konkrétněji s ním putovat po světě. Zajímavé je, že „Féneo mal podobu vodného kameňa smrti" - tedy spojení vody (která se zastavila) a nehybnosti kamene, který je těžký, a nachází se tedy (často) na dně řeky nebo studně, ke které je přirovnáván živý svět („že som sa stretol s Féneom / na pustých a tmavých brehoch živej studne"). Voda se objevuje také na začátku sbírky, v oddílu Miesto venovania - i tam se jedná o souvislost se smrtí (viz výše). Samotná

smrt je spojována s ošklivostí:

pozerali sme a vidíme
trupy plné ošklivej chrobače
ako plodili ropuchy ľudských ideálov
a vzdychali besnotou po krvi hustnúcej v zlato
besivo ujúkali jajkujúce
skučali sučím hlasom

V tomto případě se jedná o spojení, které ukazuje na nevábnost těla po rozpadu. Oproti Nezvalovi, který tělo „rozebírá na kousky", aby ho spojil do jednoho amalgámu, zde naopak Fabry tělo nechává rozložit, a to zcela - bez naděje na jakoukoli obnovu. I to, co se tělem živí, je bráno v potaz pouze v negativním smyslu, subjekt - pokud se prochází po světě s Féneem - cítí pouze jeho zánik. Navíc i to, co má být krásné, je plné hnusu:

Tu sú tých ošklivostí krajiny
tade sme s Féneom putovali
.....
zostala iba jedna kvetina
ľalia túžby a smútku
oplývajúci nektárom starej žlče

2.2.3.3 CO PROZRAZUJÍ PŘÍVLASTKY FÉNEA

- existuje mimo prostor a čas - viz úvodní verše

- Féneo mal podobu vodného kameňa smrti
poznal som ho podľa zeleného zbrúseného oka
- ktorý sa tiež nazýva mlčanlivý dym / alebo zhasínač dychu
- a má eště tisíc iných mien
ktoré vykrikuje hlas kohúta
- ó diabol hrooz a clivôt ty poznáš krutosť žitia
- je to diabol sna a hýri marivom
je lačný po hrooze a v poézii dravý

jak orlica čo hreje hlávku svojmu orlíčatu

Féneo existuje na hranici abstraktna a konkrétna - existuje (jak je uvedeno výše) mimo prostor a čas (charakteristiky abstraktna), zároveň je možné, aby se s ním lyrický subjekt procházel (tedy rysy konkrétna), nebo aspoň mohl mluvit o spolubytí s Féneem těmito slovy. Féneo je nositelem záhuby, kolem něj je jen smrt a zánik (proto může být oslovován také jako „zhasínač dychu"). Je to tvor ponejvíce noční (nebo aspoň není popsána jeho „denní" stránka osobnosti), popřípadě může stát ještě na hranici dne a noci, ale výše zmíněný kohout, vykřikující jeho jména, je schopen ukončovat jeho bdělý stav, ne-li přímo život. Noc je prostorem a časem temných nočních tvorů, snu, případně může být chápána jako ekvivalent nevědomí (viz též způsob, jakým pojímá nevědomí v této sbírce Marčok[38]). Hamada přibližuje Féneа k Fénixovi, k čemuž dochází nejen díky podobnosti jazykové, ale i významové: „Spojenie Féneа s Fénixom (ktorý predstavuje princíp ustavičného znovuzrodenia), reprezentuje dve základné témy skladby - víziu skazy a večne sa rozvíjajúcu básnickú imagináciu. práve toto spojenie vytvára novú podobu slovenského nadrealizmu a zároveň aj jeho vrchol."[39]

Za velmi zajímavý považujeme názor Tomčíka[40], že je zde možné nalézt analogii s Faustem, protože je zde jakási shoda v pojetí postav: „Rudolf Fabry si zvolil za sprievodcu po svete, postihnutom vojnovou skazou a večnou záhubou imaginárnu postavu Féneа, toho „diabla metafory". Táto zázračná bytosť je výplodom básnikovej imaginácie a fantázie. Fabry vedie s Féneom rozhovory, oddeľuje sa od neho a znovu sa k nemu vracia, až nám spisovateľ v závere básne prezradí zvláštny druh osobného dvojníctva s Féneom"

2.2.3.4 CO PROZRAZUJÍ CHARAKTERISTIKY LYRICKÉHO SUBJEKTU

- som iba bubnom z kože svojho ucha
preto sa nečujem a vy ma počujete
som kameň čo rozpráva príbehy horským hmlám
ktoré sú vysoko a nemajú tvar

38 Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 89

39 Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia, Bratislava, Kalligram, 2006. s. 69

40 Tomčík, Miloš: Básnické retrospektívy, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1974. s. 279

som zvonom bez veže a veža bez krovu
zvonovým srdcom som zvonárom zároveň
- ja teda nevidím Féneа s vami/ (...) bol som slepý
- jinak ani neskončí tohleto veršování / jen tak jak já budu chtít

Dle Hamady pro tuto sbírku „neplatí už len nadrealistické ponímanie básnického subjektu jako pasívneho média, ale aj ponímanie subjektu jako aktívneho tvorcu (...) Ide o osciláciu medzi dvoma pólmi subjektu, pričom pól intelektuálne konštruktívny sa v prvých troch častiach skladby nepresadzuje tak, aby potlačil alebo vylúčil zaznamenávanie obsahu vedomých i podvedomých síl človeka i světa. Obidve strenutia s Féneom takto zachytávajú predsa len prevahu pasívneho a imaginatívneho."[41] U druhého setkání s Féneem dokonce Hamada uvažuje o tom, že by lyrický subjekt mohl být totožný přímo s Rudolfem Fabrym, a to pouze na základě toho, že se jedná „o strhující dramata doby", tuto definici však vztahuje na obě Setkání. Toto tvrzení však považujeme za celkově nepodložené, a navíc těžko dokazatelné. V oddílech takto silně apokalyptických, očividně směřujících k bilibcké tématice, s jednou postavou více abstraktní než konkrétní (Féneo) a druhou o něco více konkrétní než abstraktní (lyrický subjekt), bychom si netroufali položit tak silnou tezi o ztotožnění se samotným básníkem.

2.2.4 JA SOM TO

ktosi šiel po ceste s Féneom ruka v ruke
sám sebe so sebou stal sa sám sebou
nástrojom ošiaľu a kladivom čo kuje samo seba
som teda Féneo a môj zlý dialóg
stal sa len horším monológom

2.2.4.1 SPOJENÍ LYRICKÉHO SUBJEKTU A POSTAVY FÉNEA

Jakkoli se Marčok tvrdí, že zde jde pouze o vyjádření protikladnosti vědomí x nevědomí ve dvou postavách, které jsou jedním celkem, domníváme se, že jde sice taktéž o spojení dvou rysů v jedné osobě, ale hranice není tak ostrá a jedná se o snící já lyrického subjektu, které existuje na hranici vědomí a nevědomí, kde se svým způsobem „rozdvojuje" na dvě postavy, které jsou si skoro rovny. Prostředí, ve kterém

[41] Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia, Bratislava, Kalligram, 2006. s. 70

se pohybují, je pro obě shodné a postavy jsou si blízké či podobné, proto se domníváme, že nejde vyloženě o protiklad vědomí a nevědomí, ale rozdvojení, kde zobáčky vah v tomto protikladu jsou si blízko, ne však na roveň (lyrický subjekt si zachovává část bdělého uvažování, podléhá však Féneovu „snivému" vlivu, pravděpodobně situace funguje i obráceně). Jak jsme se zmínili výše, je možné také použít příměru s roztrženým obličejem milenky - tvář byla roztržena vedví, každá ze dvou částí odpadla, přesto však byla zachována tvář pod touto rozdělenou tváří. Podobně chápeme „odtržení" postav, které se od sebe oddělí, přesto však zůstane hlubší celek, který je spojuje.

„Skladba Já je někdo jiný, třebaž impulsem k jejímu vzniku byl pokus zachytit surrealistické rozdvojení vědomí a cílem najít nové vývojové možnosti nadrealismu, se zcela ve smyslu své paradoxní dialektiky stala labutí písní slovenského nadrealismu. To je konečně osud každého pokusu dovést jistý princip do důsledků. Fabry tak předznamenal „sebevraždu" nadrealismu." [42]

2.2.5 PROLÓG K EPILÓGU

Tento oddíl se také, stejně jako úvodní oddíly a oddíl předposlední, vyčleňuje z nadrealistického pojetí skutečnosti. Jedná se zde o „šťastný konec", přičemž autor míchá volný verš a k tomu například říkankovitý způsob veršování:

Napíšem vám báseň
aby bol deň nový
aby slnko vyšlo
nad ker malinový

Zde se tedy přechází v jiné formě k jiným motivům, k motivům štěstí, slunce a živé (nejlépe jásavé) přírody. Hlavním v tomto oddílu se nám zdá opakování konce verše: „v tomto století dvaciatom", popř. „v tomto veku dvaciatom", čímž básník upozorňuje na dobost sbírky nebo na problémy, jež charakterizují dobu, ve které žil.

2.3. Shrnutí obou sbírek

Zatímco Nezvalovo pojetí těla směřuje spíše k jeho defragmentarizaci a

[42] Marčok, Viliam. Labutí píseň slovenského nadrealismu. In: Fabry, Rudolf. Ja je niekto iný. s. 95

celkově pojímá tělo spíše v jeho jednotlivosti - „tělo se stává neživou věcí a naopak neživá věc je antorpomorfizována v živou bytost, která se v textu dále emancipuje jako samostatný původce děje (postup, kterému je přisouzena významotvorná funkce v inovativních textech Stínohry ve sbírce Absolutní hrobař)" [43]

Fabry oproti tomu využívá náhledu, kdy se nezajímá o jediného člověka, ale spíše o lidstvo jako celek (byť se často zmiňuje o různých jednotlivcích) a jako hlavní vlastnost těla vidí jeho smrtelnost, hlavním okamžikem přechod k smrti, popřípadě existence fyzického těla po smrti. Tělo je zde pojímáno jako rozpadající se celek, není parcelováno jako u Nezvala. Takto bychom chtěli pojímat rozdíl mezi českým surrealismem a slovenským nadrealismem - z těchto dvou má každý rozdílný pohled na svět, v českém prostředí (propojeném s francouzským kulturním životem) se celek dělí na části, které jakoby žily vlastním životem, zatímco ve svébytné odnoži zahraničního surrealismu hledá Fabry nad celkem ještě abstraktnější rovinu a fyzické nechává, aby se rozpadlo - ne však na části schopné znovusložení, ale na biologický produkt, který slouží jako další potrava nižším živočichům, čímž devalvuje člověka schopného prožívat na kus masa. To vychází z Fabryho apokalyptických vizí, které čtenáři předkládá.

Zároveň se jedná v těchto případech o zcela opačně laděnou poetiku - Nezval vidí svět jako poměrně „šťastný", zatímco Fabry v apokalyptických vizích.

Sbírkám je společný - alespoň částečně - pocit prázdnoty. U Nezvala se nachází v místech, kde chce prožít jeden spojený svět, zatímco lyrický subjekt u Fabryho žije v samotě, nebo aspoň mimo lidi, a setkává se s Féneem, což je ústřední téma sbírky. U Fabryho tedy stojí proti sobě dva póly: být s Féneem, či nebýt s Féneem. Až ke konci sbírky se čtenář dostává ke zjištění, že Féneo a subjekt jsou ta samá osoba.

3. ZÁVĚR

V této práci jsme se snažili postihnout některé rozdíly mezi českým

[43] Vojvodík, Josef: Proměny těla. K sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala. In: Český surrealismus 1929-1953, s.175

surrealismem a slovenským nadrealismem, a to v úvodní části. Zde bychom mohli poznamenat, že míst, v kterých se oba sobě velmi podobné směry, kdy jeden vychází z druhého, rozcházejí, je několikero. Rádi bychom uvedli ta, která se nám zdají zásadnější - například, že nadrealismus se nevyhýbá sujetu. Český surrealismus se naopak snaží se od něj oprostit a směřovat víceméně k automatickému textu, popřípadě textům velmi volným (z hlediska sujetu).

Již druhý sborník nadrealismu odkazuje na sen (Sen a skutočnosť, 1940). Problematika snu má svůj význam v hodnocení obou směrů. Domníváme se totiž, že snovost má jiný charakter u českého surrealismus než u slovenského nadrealismu. Pokud bychom měli srovnat Nezvala a Fabryho, u Nezvala se jedná o zvláštní útržkovitost, absurditu či spojování věcí, které spolu buď nesouvisí, nebo spolu souvisí jen vzdáleně, zatímco u nadrealistického Fabryho se snovost ukazuje v zvláštním důrazu na vize, které se objevují za přítomnosti alespoň minimálního děje. Tento rozdíl bychom charakterizovali jako snahu Nezvala přiblížit se snu za pomoci metody blízké automatickému textu, Fabry se snu přibližuje tím, že na něj vzpomíná, nechává ho projít rozumovou kontrolou a rysy, které se mu zdají pro sen typické, poté začleňuje do svých básní. I toto považujeme za specifické odlišnosti českého a slovenského směru.

V rámci problematiky těla bychom chtěli nastínit některé odlišné prvky. Co se týká Nezvalova pojetí, všímali jsme si hlavně spojování neživých objektů s živými subjekty, ale i dalších jiných jevů. Surrealistická tvorba je považována - v rámci motivu těla - za celkově posouvající hranici dosavadní poetiky. Do této doby bylo živé tělo zobrazováno jako celek, nyní je parcelováno do menších částí, které se mohou skládat a vytvářet objekt nový (tento rys můžeme však najít i u manýrismu, z něhož surrealismus v tomto ohledu hojně čerpal - oproti manýrismu však tělo skládal do jiných forem, tzn. i neživých).(pozn. - o antropologii v surrealismu též Oleg Sus v knize Estetické problémy pod napětím: meziválečná avantgarda, surrealismus, levice. Praha: 1992.) Zdá se nám důležité, že parcelace pomáhá vytrhnout části z kontextu celku a umožňuje čtenáři vnímat jejich kvality z jiného, ozvláštněného úhlu pohledu.

Oproti tomu Fabryho poetika využívá tělesnosti ve smyslu celkovosti, vnímá tělo ne jako neživý objekt, ale jako biologický subjekt, který spěje ke zkáze. Tu pak vyjevuje v (horečnatých) vizích, podobných apokalyptickým. Zde se pak mohou vynořovat hlubší otázky po smyslu existence člověka, po smyslu jeho života a jeho

hodnot, které si během života staví, aby byly takto zdevalvovány jeho vlastním zánikem. Proto se domníváme, že Fabry oproti Nezvalovi má celkem jiný náhled na to, co má dílo sdělovat. Nezvalova poetika je hravá (v podstatě můžeme říci, že v tomto smyslu ještě částečně poetistická), zatímco Fabry si všímá temných stránek života, což je ale pravděpodobně zapříčiněno i tím, že jednotlivé oddíly sbírky byly tvořeny za doby druhé světové války.

POUŽITÁ LITERATURA

Apollinaire, Guillame: Pásmo, Praha. Protis ve spolupráci s Českým muzeem výtvarných umění, 1997.

Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928, Praha, 1972.

Bachelard, Gaston: Poetika prostoru, Praha, Malvern, 2009.

Breton, André: Manifest surrealismu, 1924.

Český surrealismus 1929-1953. ed. L. Bydžovská a K. Srp, Praha, Argo, Galerie hlavního města Prahy 1996.

Fabry, Rudolf: Já je někdo jiný, Praha, Mladá fronta, 1971.

Chalupecký, Jindřich: Obhajoba umění, Praha, 1991.

Nadrealizmus. Avantgarda 38. ed. M. Hamada, Bratislava: Kalligram, 2006.

Nadeau, Maurice: Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty, Praha, Votobia, 1994.

Nezval, Vítězslav: Žena v množném čísle, Praha, Kentaur, 1993.

Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia, Bratislava, Kalligram, 2006.

Slovník literárních směrů a skupin. hl. Red. M. Vlašín, Praha, Orbis, 1977.

Terebessy, Karol: Jazyk, kultúra a hlbinná psychológia, Bratislava, Kalligram, 1999.

Tomčík, Miloš: Básnické retrospektívy, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1974.

Zamarovský, Vojtěch: Bohové a hrdinové antických bájí, Praha, Československý spisovatel, 1970.