

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOSOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VZTAHY ČESKÝCH A FRANCOUZSKÝCH SURREALISTŮ

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autor práce: Jiří Řezáč

Studijní obor: BOHn

Ročník: 2

2012

Prohlašuji, že svou diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním výsledků mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 11. dubna 2010

.....

Jiří Řezáč

Velice děkuji vedoucímu své bakalářské práce prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za vstřícnost, odborné vedení a inspirativní rady. Dále bych chtěl poděkovat Veře Yakimové za to, že mi byla velkou oporou a inspirací během celého studia.

ANOTACE

Centrem práce je průzkum a analýza dokumentů, korespondence, memoárů a sekundární reflexe vztahů mezi českými a francouzskými surrealisty, primárně z oblasti literární. Pozornost je věnována jak skupině Le grand jeu, tak skupině kolem André Bretona. Na základě provedených srovnání a analýz je poté popsáno utváření vzájemných diskursivních dominant a způsob jejich dobové interpretace

ANNOTATION

The core of this work is research and analysis of documents, correspondence, memoir, and secondary reflection of relations among Czech and French surrealists, primarily from the area of literature. Attention is paid both, the Le grand jeu group and the group around Andre Breton. Based on comparisons and analysis that have been carried out, formation of mutual discursive dominant is described, together with way of their period interpretation.

Obsah

Úvod	7
Co znamená surrealismus v rámci českého prostoru a co v prostoru francouzském.....	13
Problematika dobové recepce českého surrealismu ve Francii	26
Analýza osobní korespondence	28
Analýza článků reflektujících český surrealismus ve Francii.....	39
Skupina Le grand jeu, její uskupení a význam pro český a francouzský surrealismus.....	47
Historie Le grand jeu	47
Myšlenky ustavující hnutí Le grand jeu	49
Josef Šíma jako pojítka mezi Le grand jeu a surrealismem	51
Závěr	55
Seznam prostudované a citované literatury.....	68

Úvod

Diplomová práce pojednává o surrealismu meziválečného období. Pro nás bude nosné sledování vzájemných vztahů mezi surrealisty českými a francouzskými.

Je ovšem nutné zmínit hlavní popud k napsání této práce. Tímto se stala četná tvrzení, že český a francouzský surrealismus byl velice těsně provázán a že docházelo k vzájemnému ovlivňování obou hnutí. S takovýmto tvrzením se můžeme setkat ve spoustě literárně historických prací, včetně středoškolských učebnic. V naší práci se pokusíme odpovědět na otázku, do jaké míry je možné toto tvrzení brát za relevantní.

Práci rozdělíme do tří základních kapitol.

V první kapitole se budeme snažit vymezit základní pojmy týkající se hnutí s názvem surrealismus. Zaměříme se především na podmínky vzniku surrealismu ve Francii a v Československu. Nebudeme se zabírat surrealismem v celé jeho historické působnosti, ale vymezíme si především surrealismus meziválečného období. Ačkoli se budeme zabírat především surrealismem, který se projevoval převážně v prostoru francouzském a českém, nevyhneme se ani odkazům k mezinárodní působnosti tohoto hnutí.

V kapitole druhé se zaměříme na otázku samotné recepce českého surrealismu ve Francii. Budeme si klást otázky po možnostech této recepce a tyto možnosti opět vložíme do historického kontextu. V práci budeme využívat jak materiály psané česky, tak materiály psané francouzsky. Součástí druhé kapitoly budou i ukázky překladů vybraných článků týkajících se českého surrealismu ve Francii a ukázky z osobní korespondence. Osobní korespondence je spjata především s osobou Vítězslava Nezvala, André Bretona, Benjamina Péreta a Joana Miró.

Třetí a poslední kapitola naší práce se bude zabírat uměleckým uskupením, jehož tvorba je spojena výhradně s Paříží, Le grand jeu. Přiblížíme toto hnutí po stránce historické a filozofické. Tato kapitola zaujímá v naší práci významné místo především proto, že mezi jejími zakladateli byli Češi, Richard Weiner a Josef Šíma. Obě tyto osobnosti se na formování a dění Le grand jeu velice významně podílely. Dále pak je možné tuto skupinu stavět do určité paralely ke skupině surrealistické.

V úvodu první kapitoly si musíme nejprve položit otázku, co to je surrealismus? V souvislosti s tímto hnutím zde nastává naprosto nové vnímání uměleckého hnutí. Toto hnutí se již neomezuje pouze na samotná díla, na samotný postup, jak tvořit dílo, ale jde o myšlenkový proces či stav, který se protíná v určitém bodě s ostatními přívrženci. Je naprosto nepodstatné, zdali onen jedinec tvoří prostorové objekty, maluje klasická plátna či píše poezii. Zde jde spíše o ideovou jednotu. O moment, kdy se lidé rozličných povah a životních osudů spojí prostřednictvím myšlenky a vytvoří společenství individuí. Toto se může jevit jako určitý paradox, společenství individuí, ale vycházíme-li z manifestů André Bretona, který dbal na individuálnost jednotlivých osobností, ale současně se nebyl schopný vymanit z potřeby surrealistické hnutí ovládat, přijde nám tento pojem výstižný.

Toto souznění s myšlenkami surrealismu se projevovalo i v osobním životě jednotlivých členů hnutí. Z tohoto důvodu si v práci položíme i otázku po různorodosti jednotlivých členů. Je zde například již zmíněný André Breton, který žije dlouhá léta na pokraji existenční bída. Jeho hmotná nouze je natolik výrazná, že neomezuje pouze jeho život profesní, ale i osobní. Na druhé straně zde máme Salvádora Daliho, který se stal velice komerčně úspěšným malířem. Jeho díla se prodávala za horentní částky, a tento výtvarník žil velice neskrovným životem. Co tedy spojovalo tyto dvě osobnosti, proč byli oba tito umělci považováni za surrealisty? Co bylo tím důvodem, že se někdo stal surrealistou, a někdo ne? A dále pak, když nějaká osobnost byla právoplatným členem surrealistického hnutí, proč najednou přestala být? Tyto otázky, týkající se ontologického statutu, budou součástí naší práce.

V souvislosti se surrealistickým uměním si musíme položit otázku po posunu jeho vnímání. Surrealisté jsou bezpochyby pokračovatelé myšlenek avantgardy. Hledají nové neotřelé postupy vyjádření. A toto se jim velice daří. Ovšem v naší práci nemůžeme opomenout jistý díl zásluhy hnutí označovaného jako DaDa. Toto hnutí bezpochyby umožnilo samotný vznik surrealismu. Nejen tím, že mnozí surrealisté svoji tvorbu začínali právě v tomto hnutí, ale především onou deformací či modifikací estetického vnímání výtvarného umění, které bylo do té doby zcela nepřípustné. Nyní se stává otázka po kompozici díla, po harmonii barev, světla a tvaru zcela neaktuální. Umění se přesouvá z roviny objektu do roviny myšlenky. Samotné umění se realizuje až prostřednictvím recipienta, který mu svojí imanencí dodává význam. Nezřídka se recipient stává nedílnou součástí surrealistické instalace.

Hnutí DaDa zasáhlo celý svět umění bez rozdílu. Ovšem ona přímá návaznost na surrealismus se dá předpokládat především ve Francii. Toto hnutí samozřejmě muselo zasáhnout i do uměleckého dění v Československu, ale zde byl tento vývoj mírně odlišný. V naší práci si tedy budeme klást i otázky po inspiraci českého a francouzského surrealismu. Otázky po tom, co mu předcházelo. V českém prostoru se dá tedy předpokládat silný vliv a význam tvorby poetismu a artificialismu. Budeme sledovat postupný ideový vývoj představitelů zmíněných hnutí. Zaměříme se na okamžiky, kdy se začínají jednotlivé osobnosti českého kulturního světa přiklánět k myšlenkám surrealismu.

Další z otázek, kterou si budeme klást v první kapitole naší práce, se bude týkat činitelů, které se podílely na utváření surrealistické ideologie. Bude se tedy jednat o historicko-filozofický kontext a stranou nezůstane ani otázka psychoanalýzy.

S ohledem na historické události celosvětového měřítka, které předcházely ustanovení surrealistické skupině ve Francii, není význam skupiny DaDa nijak překvapivý. Jednalo se o nutnou reakci na hrůzy nesmyslné války, která zasáhla celosvětové dění. Svět umění musel nutně hledat způsob, jak se s tímto hodnotovým úpadkem vypořádat.

Otázkou psychoanalýzy se zde budeme zabývat především pro její silný vliv na meziválečné umění. V celoevropském měřítku vyniká zejména osobnost Sigmunda Freuda. V diplomové práci se ovšem zaměříme i na jiné osobnosti, které se psychoanalýze aktivně věnovaly, a to i v přímém kontextu s tehdejšími Československem.

V první kapitole se dále zaměříme na postavení surrealismu v kontextu dobového politického dění. Zde předpokládáme zajímavé paralely v obou surrealistických hnutích. Především se jedná o postavu Vítězslava Nezvala a Louise Aragona. Zajímavý bude i pohled na vypořádávání se jednotlivých hnutí s odlišným smýšlením jejich členů.

Pro tuto kapitolu budeme využívat množství textů, které se zabývají historií surrealismu českého i francouzského, dále pak využijeme přetisky rozhovorů mezi jednotlivými členy hnutí ve Francii. Stranou nezůstanou ani přetisky osobní korespondence a deníkových záznamů členů hnutí.

V závěru kapitoly se pokusíme o syntézu získaných poznatků a nabídneme interpretaci. Jako inspirační zdroj pro naši interpretaci použijeme mimo jiné publikaci Břetislava Horyny, který se zabývá metaforologií Hanse Blumenberga.

V druhé kapitole se budeme zabývat otázkou dobové recepce českého surrealismu ve Francii v období mezi první a druhou světovou válkou.

V prvé řadě si budeme muset vymezit otázku, kdo a co mohl recipovat. Je nasnadě předpokládat, že v meziválečném období neexistovalo příliš mnoho reálných čtenářů české surrealistické poezie.

V oblasti výtvarného umění byla situace poměrně odlišná. Zde se dá naopak předpokládat poměrně široké spektrum recipientů. Tento rozdílný přístup je způsoben nutností a složitostí překladu surrealistické poezie.

Jako materiál k naší práci nám poslouží převážně osobní korespondence mezi jednotlivými členy francouzského a českého surrealismu. Bude se tedy převážně jednat o korespondenci, kterou si mezi sebou vyměnili Vítězslav Nezval a André Breton. Dále se zaměříme i na dopisy psané Joanem Miró a Benjaminem Péretem.

Při interpretaci těchto dopisů se budeme tázat po vzájemných vztazích zmíněných surrealistů. Tyto vztahy se dají rozdělit do dvou skupin, a to na vztahy profesní a vztahy osobní. Tyto vztahové relace doplníme ještě o politicko-ideové otázky, které se dají ve zmíněných dopisech předpokládat.

V druhé části druhé kapitoly se budeme zabývat vybranými články, které vycházely ve francouzsky psaných periodikách v době padesátých a šedesátých let dvacátého století.

Tyto články by nám měly odkrýt vývoj a postavení recepce českého surrealismu.

V těchto člancích se zaměříme na statut českého surrealismu, který mu byl danými pisateli přirknut. Nespokojíme se pouze s otázkou samotné osoby surrealisty, ale půjde nám o jeho dílo a politické smýšlení.

Materiálový základ pro druhou kapitolu diplomové práce jsme čerpali především z archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Zde se nabízí využití především fondů Vítězslava Nezvala, Karla Teiga, Jindřicha Štýrského a Josefa Šímy. Svoji pozornost jsme soustředili i na dostupné fondy ostatních surrealistů, ovšem zde se projevila určitá absence materiálu vhodného pro naši práci. Ze zjištění, kterých jsme nabyli při zpracovávání archiválií uložených v Památníku národního písemnictví v Praze, budeme v naší práci také vycházet a uděláme z něj závěry.

Jako další zdroj materiálu budeme využívat odpovídající instituce v Paříži. Jedná se především o knihovnu Malesherbes sídlící na l'Université Paris – Sorbonne IV. V této budově má své sídlo i ústav slavistiky a v podstatě jediná klasická katedra

bohemistiky. Tato katedra se zasazuje o zásobení knihovny zajímavými publikacemi a aktivně se podílí i na vzniku nových překladů českých děl.

Dále budeme využívat fondu Bibliothèque nationale de France. Jedná se o největší knihovnu ve Francii s celosvětovým významem. Tato knihovna disponuje literárními objekty, jejichž počet převyšuje číslo třináct miliónů. Je zde k dispozici i rozsáhlá sbírka literatury týkající se českého prostoru. Ovšem přístup k materiálům nebeletristického charakteru je velice komplikovaný. Toto se tedy týká i materiálů vztahujících se k historii a teorii českého surrealismu. Je nasnadě se domnívat, že se tohoto statutu českým surrealistickým písemnostem dostalo na základě jejich výjimečnosti ve francouzském prostoru. Do jisté míry se na této nedostupnosti podílí i pro Francii typická byrokracie, která pro nefrancouzského badatele představuje vyplňování bezpočet povolení a potvrzení. Nicméně i tato knihovna nám nabízí cenné informace pro naši práci.

Závěrem této kapitoly vyhodnotíme získané poznatky. Nové informace položíme opět do historického kontextu a budeme interpretovat. I v této kapitole se uchýlíme k dílu Hanse Blumenberga. Nebude se tedy jednat o vyčerpávající představení metodologie práce s metaforou, ale pokusíme se o nové nazírání problému recepce surrealismu s využitím Blumenbergovy teorie.

V třetí kapitole zaměříme naši pozornost na umělecké uskupení *Le grand jeu*. Toto uskupení sice nepřekročilo rámec Pařížského kulturního prostoru, ovšem pro naši práci je velice zajímavé především svými zakládajícími členy. Dvě osobnosti, které stály u počátků tohoto hnutí, jsou Richard Weiner a Josef Šíma. Je sice pravda, že Richard Weiner skupinu opouští těsně před jejím oficiálním ustanovením, ovšem dá se předpokládat jeho ideový odkaz i v následném dění skupiny. Postava Josefa Šímy je s tímto hnutím spojena po celou dobu jeho existence. V práci se zaměříme na Šímův vliv na utváření a formaci tohoto hnutí a na jeho výtvarné dílo, které bylo s tímto hnutím spjato. Stranou našeho zájmu nezůstanou ani ostatní vrcholné osobnosti tohoto hnutí. Soustředíme se i na dobový kontext vzniku *Le grand jeu* a přiblížíme i historii jeho působnosti.

Stranou nezůstane ani otázka samotného vymezení tohoto hnutí. *Le grand jeu* tvoří určitou paralelu k v té době mnohem známějšímu a celosvětově rozšířenému hnutí, surrealismu. Ovšem členové hnutí *Le grand jeu* zaujímali poměrně odlišný postoj

v otázce vnímání „nadreálna“ či skutečné reality. Přiblížíme si postoje členů Le grand jeu a jejich způsob vymezení vůči surrealistům.

Podklady pro tuto kapitolu budeme čerpat z fondu Josefa Šímy v Památníku národního písemnictví v Praze a z přetisků revue Le grand jeu. Práci doplníme i o dobové komentáře, které se soustředily na kulturní dění meziválečného období.

Práce si neklade za úkol představit kompletní scénu surrealismu českého a francouzského hnutí. Jde spíše o hledání nových souvislostí mezi těmito dvěma skupinami. Z dostupného materiálu nám vystupují dvě hlavní postavy surrealistického hnutí, a to André Breton a Vítězslav Nezval. Proto bude také velká část naší práce zaměřena na tyto dvě osobnosti. K tomuto jsme se uchýlili také z důvodu postavení, které ve své buňce zaujímali. Zajímá nás také vliv, jaký na utváření buňky měli. Práce se nebude omezovat pouze na odborné materiály, ale bude v hojné míře prolnutá samostatnými úvahami na dané téma.

Co znamená surrealismus v rámci českého prostoru a co v prostoru francouzském

„Bylo tu však surrealistické hnutí, jehož zrod se zhruba kryje s koncem první světové války a jeho zánik s počátkem druhé. Prožíváno lidmi vyjadřujícími se poesii, malířstvím, esejem nebo mimořádným během života, patří jakožto sled faktů dějinám, protože je řadou projevů v čase.“ (Nadeau 1994: 7)

Tázání se potom, co to je surrealismus, se může zdát jako velice banální záležitost. Tento umělecký směr je natolik známý, že i člověk naprosto nezasvěcený zapátrá v paměti a vysloví aspoň jméno Salvador Dalí. Dá se předpokládat i zmínka o pestrobarevných obrazech mimo realitu, s nádechem určité rozvernosti. Ovšem seznámíme-li se s teoretickým základem fenoménu, který nese označení surrealismus¹, začínáme v tomto velice známém prostoru zmateně tápat. Na mysli nám musí vyvstat otázky týkající se samotného pojmu surrealismus. Co to je surrealismus? Je to umělecké dílo? A pokud ano, jaké umělecké dílo? Je zde znatelný posun od vnímání uměleckého díla jako jistého artefaktu, který funguje jako jednotlivina zavádějící svého recipienta do dalších dimenzí vnímání. Najednou zjišťujeme, že před námi nestojí konkrétní objekt, který by v nás vyvolával určitý počet konotací, ale že my stojíme uvnitř objektu, nebo dokonce že my jsme ten objekt. Surrealističtí tvůrci překračují rámec inspirovanosti ve svých dílech a pouští se do prostoru, kde se oni a jejich dílo stává onou inspirací. Zde se rozvíjí celá škála dalších tázání. Jak vnímat toto umění? Co je tímto uměním? Jaký smysl má tvoření tohoto umění? Jaké jsou estetické hodnoty? Můžeme zde vyjmenovat stěžejní představitele tohoto hnutí ve Francii, jakožto zemi zrodu surrealismu, ale k samotnému chápání nám toto nepomůže. André Breton, Aragon, Éluard, Philippe Soupault a Benjamin Péret jsou natolik autonomní zjevy „uměleckého“ světa, že jakákoli paušalizace není na místě. Navíc po bližším seznámení s jejich dílem se nám pomyslné nůžky porozumění či harmonie čím dál tím více rozevírají. Proč je toto konkrétní dílo surrealistické a toto dílo, tvořené stejným umělcem za stejných podmínek

¹ Tento pojem původně vznikl jako zcela náhodné označení pro druh divadelní hry. Poprvé jej užil Guillaume Apollinaire pro svou hru *Prsy Tiresiovy* v roce 1917. Premiéra této hry proběhla 24. června 1917 na pařížské konzervatoři Maubel (viz Nadeau 1994: 22).

a v stejném časovém rozmezí, ne? Proč byl onen umělec považován za surrealistu a během hodiny jím přestává být?² Jeho tvorba se nezměnila, jeho postoje jsou stejné, ale je zde něco, co je jiné – vnímání jeho samého ostatními členy skupiny. Otázka ontologického statutu je aktuální i pro otázky týkající se českého surrealistického hnutí. I zde dochází k radikálním vymezením se vůči tomuto hnutí a naopak naprosto oddanému přimknutí se k surrealismu. Toto vymezené postavení ovšem dostává, a snad musí dostávat, velké trhliny v momentě, kdy některá osobnost překračuje zájem skupiny či vůdčí osobnosti. I v českém prostoru dochází k náhlým zvrátům ve vztahu k hnutí a následným vylučováním ze skupiny či dokonce rozpouštění skupiny jejími vlastními zakladateli a sympatizanty. Velice zajímavý je i vývoj smýšlení o surrealismu mezi českými umělci. Jako příklad můžeme uvést slova Jindřicha Štýrského, která pronesl během přednášky při příležitosti zahájení výstavy v roce 1927. „Artificielismus odmítá literární, formově historizující deformující taškárství, tj. surrealismus. Čím kratší je náš život, tím hloupější přirovnání pro něj volíme. Nemůžeme se přítí o termíny, ale o jejich dosah. Podvědomí je roubík, který si mnozí strkají do úst, aby dále nemysleli. Z generace na generaci dědí se obdiv k omáčkám, jimiž je zaděláván svět“ (Štýrský 2007: 23). Postoj zjevně odtažitý, který má snažení francouzských surrealistů evidentně dehonestovat. Štýrský podobnými projevy na úkor surrealistů nijak nešetřil. V období dvacátých let dvacátého století se můžeme setkat s podobnými reakcemi velice často. Při jiné z výstav, která se týkala děl jeho a Toyen, komentoval svůj postoj takto: „Zatímco se surrealistům nepodařilo učinit Popelku z poezie a Dekameron z malířství, zatímco balancoval v kompromisech mezi reprodukčním pudem a snovým vytvářením, mezi vytvářením pojmu nerovnosti a současné převahy komických zbytečností v podvědomí, posledními to zbytky blouznivého romantismu, jehož výslednicí je symbol jako analogie konkrétna a zároveň pojítka s podvědomou vzpomínkou, zatímco nad touto podívanou táhly oblohou místo mráčeků hejna brambor, přestali jsme si dělat iluze o věcech, jež jsou a nejsou krásné...“ (Štýrský 2007: 74). S počátkem let třicátých dochází k postupné, zato však výrazné obměně tohoto smýšlení. Pro Štýrského se stává surrealismus dominantním hnutím, s kterým se ztotožňuje. Jeho komentář k Nezvalovu románu *Monaco* nám signalizuje značný obrat v postoji. „Vším tím a hlavně přesvědčivým navozením citové a snové atmosféry, která naplňuje román, je *Monaco* románem surrealistickým. Ovšem nejde tu o surrealismus André Bretona nebo Crevela,

² Odkaz k radikálnímu jednání André Bretona, který se o vyloučení jednotlivých členů surrealistického hnutí rozhodoval velice energicky (viz Breton 2003; Topinka 1993)

ale o zcela osobitý surrealismus Vítězslava Nezvala se všemi kladnými vlastnostmi jeho básnické imaginace.

Vzpomínám si ještě na to, co mne nejvíce vzrušovalo při čtení tohoto díla. Jsou to ona místa a pasáže tak překvapivě v románu umístěná, v nichž se Nezval dotýká atmosféry takzvaných černých románů, jak bývají nazývaná jistá preromantická díla, o něž se zajímá surrealismus“ (Štýrský 2007: 126).

Je zde patrné, že pojem surrealismus neměl ani v poměrně malém českém prostoru snadné postavení, a to ani u jeho budoucích představitelů a „bezmezných“ přívrženců. Zde se můžeme tázat potom, z čeho tito budoucí čeští surrealisté vycházeli. Z jaké umělecké zkušenosti, z jaké tvůrčí či teoretické reality. Jako předstupeň surrealismu v českém prostoru je často chápán poetismus. Toto tedy platí pro umění spíše literárního charakteru. Paralelně s poetismem se zde vyvíjela skupina umělců výtvarného zaměření, kteří svoji skupinu zaštiťovali pojmem artificialismus.

Zmíněním pojmu poetismus si ovšem naše tázání nijak neusnadníme. Tento pojem sám o sobě vzbuzuje více otázek než odpovědí. Velice často se můžeme setkat s tvrzením, že se jedná o významný český -ismus, uznávaný v globálním, potažmo evropském měřítku. Toto tvrzení ovšem snadno ztrácí váhu, a to vinou pouhého překročení hranic České republiky. Francouzští studenti *lettres modernes* (obdoby české klasické filologie) se s tímto stylem, pokud vůbec, seznamují jako s pozdním konstruktivismem.³ Poté už nepřímou navazují na hnutí surrealismu.

Ale není třeba opouštět český prostor, abychom vyzvedli diskutabilnost tohoto pojmu. Sám Vítězslav Nezval, považován za čelního představitele poetismu, tento pojem relativizuje. „Stalo se předsudkem věřit, že jsou teorie schopny tvořit díla. Tento idealistický názor sdíleli čeští kritikové, domnívajíce se roku 1924, že *Pantomima*, kterou jsem vydal na podzim tohoto roku, je první realizací poetické teorie přičknuté Karlu Teigemu“ (Štýrský 2007: 212). Dále zmiňuje, že *Pantomima* byla napsána v době, kdy žádné poetické teorie neexistovaly, tudíž se jeho práce stala zdrojem ke konstrukci teorie poetismu. Zdůrazňuje, že „poetismus jakožto literární směr nebyl prapůvodně ničím jiným než jakýmsi záhadným pseudonymem jeho jména, že znaky, které jsou připisovány poetismu, nebyly ničím jiným než charakteristickými vlastnostmi básní *Pantomimy*“ (Štýrský 2007: 212). Dle slov Vítězslava Nezvala

³ Zde můžeme odkázat k Vítězslavovi Nezvalovi, který sám pojem poetismus zneuznává a pro teoretické smýšlení o tvorbě ve smyslu poetismu používá označení „Konstruktivismus & poetismus“ (viz Štýrský 2007: 215)

se jednalo vlastně o pouhé autorské vyjádření psychoneurotických stavů, kterými trpěl v dětství. O vrozený způsob citění, který je pouze usměrněn vlivem Rimbauda a Apollinaira. Byla to snaha vymanit se z poezie proletářské, která jej už dusila. Fakt, že se tento směr stal natolik populárním, ho vede k přesvědčení, že se jedná o pouhé vykrádání jeho metody, a toto tvrzení vztahuje i na svého kolegu Jaroslava Seiferta (srov. Štýrský 2007: 212).

Stav, kdy je osobnost velkého Vítězslava Nezvala stavěna na roveň jeho žáků, lidí, kteří pouze kopírují jeho metodu, která vycházela z jeho momentální emocionální potřeby vyjádřit se, je dále neúnosný. Nezval musí hledat nový způsob vyjádření, novou metodu, která by jej odlišila od ostatních, neoriginálně tvořících poetů. Zde můžeme hledat první obrat k surrealismu na poli literárním. Nezvalova potřeba po hledání nových forem vyjádření nebyla ovšem jediným důvodem, proč se obrací k surrealismu.

Artificielismus zde tedy sekunduje předchůdce surrealismu na poli výtvarného umění. Jak již bylo uvedeno výše, vztah zástupců tohoto hnutí k surrealismu nebyl ve svých počátcích příliš vřelý. Jindřich Štýrský se otevřeně vysmívá technikám surrealismu, především pak jeho automatismu a realistickému zhmotňování snové reality. Ovšem i jeho přinutila potřeba nalézt nový směr, kterým by se jeho umělecká tvorba mohla dále ubírat, přehodnotit své stanovisko vůči surrealismu. Při příležitosti večera surrealistů v síni Mánes roku 1934 zakomponuje do své přednášky určité ospravedlnění svého postoje vůči surrealistické tvorbě a částečně nastíní i samotný vývoj artificielistů směrem k surrealismu. „Dokud jsem nestál integrálně a důsledně na stanovisku dialektického materialismu, dokud jsem s ním byl v rozporu, nekladl jsem si otázku, jestli to, co se nazývá zdáním, má svůj konkrétní podklad v zákonech reálného bytí. Estetika artificielismu se lišila od gnozeologie surrealismu již tím, že si nekladla otázku po realitě zdání. V praxi malířské intuice, spontánně vyžadující toto navázání na reálný podklad, byla, jak se mi zdá, dosti bezpečná, aby nepřešla do rozporu se zákony skutečného bytí, i když komentáře této praxe mohly snadno tehdy upadnouti do idealismu“ (Štýrský 2007: 127). Jindřich Štýrský chápal artificielismus jako pojítka či předěl mezi kubismem a surrealismem. Kubismus podle Štýrského vyvěrá z idealistického pojetí umělecké formy a filozoficky navazuje na umělecké teorie Kantovy a Schillerovy (srov. Štýrský 2007: 129). Zdůrazňuje, že surrealistické malířství jako plnohodnotná součást surrealistického hnutí (myšleno ve Francii) vlastně v počátcích vůbec neexistovalo. V jeho blízkosti se však vyskytovaly osobnosti jako Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Paul Klee, Jean (Hans) Arp, André Masson, Francis

Picabia, tito umělci ovšem byli již vyspělé samostatně tvořící osobnosti, které chovaly k surrealismu určité sympatie, ale nebyly jeho základem. Na druhé straně výtvarníci jako Yves Tanguy, Joan Miró, Max Ernst a Salvador Dalí, kterým se vytýkalo „ilustrativní, literární a anekdotické pojetí malby“ (srov. Štýrský 2007: 128), potřebovali surrealisticky dospět. Dále ve své přednášce Štýrský uvádí: „Svým přechodem od artificialismu k surrealismu, aniž bych chtěl používat cizích přístrojů, nezpronevěřil jsem se své intuici, která mne vedla, jak se domnívám, správně, nýbrž onomu na hlavě stojícímu idealistickému stanovisku myšlenkovému, které způsobilo, že jsem se v jisté době dostal do rozporu s některými z těch, kdož velmi rigorózně usilovali o přestavbu své ideologie ze stanoviska materialistické dialektiky“ (Štýrský 2007: 128). „Surrealismus objevil znovu pro malířství realitu a její emocionalitu, která leží v jejím psychickém smyslu. To, že se nám něco tak nebo onak jeví, má hlubší příčinu, jestli jsme si to ovšem nevymyslili jako bravurní kousek ctižádostivé subjektivity. Má to příčinu v zákonech skutečného bytí reality nazírané nikoli ze stanoviska pozitivistického, ale ze stanoviska dialektického a materialistického“ (Štýrský 2007: 128). Význam kubismu pro surrealistickou tvorbu chápe Štýrský i z hlediska obsahu a formy. Díky kubismu se dobový malíř mohl oprostít od problémů, které s sebou přinášela takzvaná čistá malba. Nemusel řešit neustálé problémy s uzavřením těles, světlem, následnou deformací a iluzivností předmětu. Surrealista dostává do rukou novou volnost v pojetí tvaru. „V surrealistickém malířství obsah a forma tvoří jednotu. V surrealistickém obraze stavba ani kompozice není nic samoúčelného“ (Štýrský 2007: 129). Není zde důvod nechat se limitovat pravidly kompozice, naopak tato pravidla bortí zákony spontánnosti. Jde o tvorbu hlubokého psychického výrazu, ke kterému je třeba oprostít se od vnímání díla jako prvku čistě vizuálního.

Zde uvedený krátký nástin vývoje surrealismu v českém prostoru je zaměřený na pole uměleckého vyjádření. Ovšem vztahovat surrealismus pouze na svět umělců by bylo krajně nedostačující a nic neobjasňující. Jak je již výše uvedeno, Vítězslav Nezval měl potřebu hledat nějaký únik z mašinérie poetistické nadprodukce, ale nebyl to jistě jediný a hlavní důvod, proč svá další díla nasměroval k surrealismu. Zde se dostáváme k úplnosti pojmu surrealismus. Není to umělecké hnutí, které by bylo limitováno světem výtvarného umění nebo světem literárním. Je to komplexní vnímání života. Ve Francii se vytváří pole působnosti pro toto myšlenkové hnutí již během 1. světové války. Je to hnutí DaDa, které začíná upozorňovat na absurdnost války, na absurdnost systému vládnoucích garnitur. Přední osobnosti surrealismu, Aragon, Breton, Éluar či Péret,

se zároveň podílely na formování hnutí DaDa. V tomto momentě není možné nezasadit do kontextu samotné dobové podmínky, z kterých tito jedinci vzešli. Jde o situaci politickou a sociální, která je musela zcela zásadně formovat. Máme zde čtyři roky vraždění v nejrůznějším slova smyslu, které postihlo všechny. Rozdíl mezi poraženým a vítězem se smrskává pouze na grafický rozdíl tohoto slova. Jeho sémantika je zcela popřena. Nemůže zde být řeč pouze o mrtvých z řad vojáků. Jde o celkové zavraždění jakýchkoliv hodnot, v které tehdejší společnost mohla věřit, ke kterým se mohla upínat. Je to jasný odsun křesťanského Boha a celého představenstva křesťanské církve. Jde o naprosté zavržení politických elit národa. Velice aktuální bylo ptaní se po výsledku války. Co bylo získáno? Ve Francii to byla pouze malá část území. Ovšem zřejmě nejdrtivější dopad mělo na svět vnímání elit vědeckých. Vše, co bylo vynalezeno, ať se sebelepším záměrem, bylo v momentě zneužito ve službách války. Vědci se stali pouhými (dobrovolnými i nedobrovolnými) konstruktéry vraždících strojů. Vojenské mašinerie nebyli ušetřeni ani literáti a výtvarní umělci. Jejich tvorba se stala pouhým doprovodem vojenských zpráv a událostí (srov. Nadeau 1994: 16).

Je tedy naprosto pochopitelné, že se navrátilší, kteří spíše zázrakem unikli smrti, nemohli začlenit do světa, který opustili. Bylo naprosto nemyslitelné, aby tito lidé znovu začali uctívat hodnoty morálky, zákonů a náboženství. Byl to naprostý nihilismus, který je hnal do nové formy tvoření, do protestu, k revoltě či revoluci proti těmto měšťáckým hodnotám a pravidlům.

„Prohlašuji, že to, co měl surrealistický postoj od počátku společného s postojem Lautréamontovým a Rimbaudovým a co navždycky připoutalo náš osud k jejich je válečný DEFÉTISMUS. (...) Podle nás bylo pole volné jen pro revoluci, rozšířenou skutečně do všech oblastí, revoluci neuvěřitelně radikální, krajně represivní. (...) Bez znalosti tohoto postoje, domnívám se, není možné učinit si představu o surrealistickém postupu. Tento postoj sám v sobě dostatečně odpovídá za všechny výstřednosti, jež nám mohou být přičítány, jichž však lze litovat jen potud, pokud by bylo možno libovolně předpokládat, že jsme si mohli zvolit jiný výchozí bod“ (Nadeau 1994: 14 – 15).

V Česku byla tato situace mírně odlišná. Jistě i zde byl patrný silný vliv poválečných hrůz, který se projevoval i ve světě umění. Toto se v poválečných letech projevilo především příklonem k tvorbě, využívající prvky expresionismu. Ovšem je zde také „oficiální“ umělecký proud, a to již zmíněný poetismus. Již výše bylo uvedeno, jak je užití tohoto pojmu komplikované. Nicméně můžeme říci, že se jednalo o lavinu literární produkce, která se držela poetistických pravidel tvorby. Jednalo se o pozitivní

dynamickou imaginaci, která si pohrávala s dětinskou naivitou. Ospravedlnění či odůvodnění tohoto přístupu k tvorbě v době krátce po válce, můžeme hledat v radosti z utváření vlastního státu a vlastní národnostní identity. Je jasné, že tato všeobjímající euforie nemohla mít dlouhého trvání. A tady je možno vidět první známky vystřízlivění a obratu směrem od poetismu. Nastává zde podobná situace jako ve Francii. V třicátých letech navíc začíná být čím dál aktuálnější hrozba nacismu. Pesimismus převládá a postupně nastupuje nadvláda nihilismu.

Ovšem nelze onen sklon k nihilismu přičítat pouze hrůzám války. Je zde, a to nejen ve Francii či Československu, stále stejný problém, který sužoval obyvatele i před válkou. Je jím problém sociální. Mnozí se poohlíží po ruské revoluci, po kultuře, která vznikla na východě s velkou silou a energií. Kultura, která přinesla život v „nových hodnotách.“ Svět západu se opět vrhá do svého uzavřeného konzumu a nemá zájem řešit aktuální otázky životních hodnot. Lidé užívají strojů a sami se stávají jejich nástroji. V této době začíná vystupovat množství filozofů a vědců, kteří s velkým nadšením publika varují před nepochopením světa a hodnot v něm. „Lidé se hrnou na přednášky v College de France, poslouchat Henriho Bergsona, jak hanobí rozum a hlásá všemohoucnost životní síly. Je však neschopen tuto životní sílu definovat, může jen znovu předložit staré fideistické řešení. Einstein je serióznější. Jeho vědecké řeči není sice vždy rozumět, avšak tu a tam, jako severní záře, vzplanou podivná světla: „Zmýlili jsme se,“ praví v podstatě, „skutečný svět není tím, za co jsme jej měli, nejlépe vybudované koncepce stačí jen pro náš každodenní život, dále však jsou chybné. Chybné je naše dosavadní pojetí prostoru, chybný je čas, který jsme vymysleli. Světlo se šíří v křivkách a hmota těles je pružná jako guma““ (Nadeau 1994: 16 – 17).

Tyto přednášky mají v širokém poli umělců za následek tázání se po tom, co vlastně jsme a nejsme schopni vnímat. Co to je realita a jsme vůbec schopni tuto realitu pojmout? Jsme schopni vnímat něco, kde i věda ztrácí pevnou půdu pod nohama? „Rozum, všemocný rozum stojí na místě obžalovaných a je němý, nemůže uvést nic na svou obranu. Skutečnost je něco jiného než to, co vidíme, slyšíme, čeho se dotýkáme, co cítíme nebo chutnáme. Existují neznámé síly, které nás ovládají, je však naděje, že jednou na ně budeme působit. Je pouze třeba je objevit“ (Nadeau 1994: 17).

V tomto prostředí se vytváří jedinečné podmínky pro sílicí vliv psychoanalýzy. Sigmund Freud, Ernst Kris a další jsou pro vznikající surrealistické hnutí dobyvateli pokladu, který se ukrývá v lidském podvědomí. Je zde vytvořen jedinečný prostor pro aplikaci hypnózy coby prostředku sloužícímu k nahlédnutí do lidského podvědomí.

Surrealisté se chápou oné příležitosti využít lidského podvědomí pro účely umění. Je to jejich již mnohokrát zmíněný automatizmus, který odbourává zažitá konvence, které jedince neustále poutají pravidly a zákazy reálného světa, světa logiky a omezení. „Poznání se obejde bez rozumu, čin jej překonává. Krása a umění byly vymoženostmi, na nichž se logika značně podílela, musí být zničeny. Je třeba, aby poezie byla duší mluvící k duši, aby sen nahradil řízené myšlení a aby obrazy nebyly již bludičkami, tancujícími po povrchu myšlenek či citů, ale blesky ozařujícími každý okamžik jeskyně bytí“ (Breton 1934: 18).

Psychoanalýza byla podstatná pro francouzský surrealismus stejně jako pro český. Ve francouzském surrealismu je patrný jasný příklon k práci Sigmunda Freuda, kterého André Breton osobně navštívil a jehož díla si přes veškeré výhrady nesmírně vážil. Psychoanalýza v českém prostředí měla mírně opožděný vývoj. „Ačkoli psychoanalýza byla u nás po řadu let všeobecně známým termínem, jehož s oblibou užívali ve svých vzletných, ale prázdných úvahách především naši literární kritikové, povolání i nepovolání, vyšlo prvé dílo obeznamující nás zevrubněji s psychoanalýzou teprve roku 1932“ (Štýrský 2007: 144). Jedná se tedy o dílo českého psychoanalytika, spisovatele, básníka, publicisty, filosofa, estetika, sociologa a biologa Bohuslava Brouka. Dílo s názvem *Psychoanalýza* představuje průřez dobovými postupy při zpracovávání tohoto psychologického odvětví. Zabývá se zde postupy Freuda, Junga a Adlera, které představuje, ale i kritizuje. Další Broukovy práce byly *Psychoanalytická sexuologie* (1933), *Autosexualismus a psychoerotismus* (1935) a *O smrti, lásce a žárlivosti* (1936). Hlavním přínosem Broukovy práce je „jeho naprostá nezaujatost myšlení, naprostá svoboda rozumu nezastavujícího se před žádnými mravními dogmaty“ (srov. Štýrský 2007: 145). Naprosto odsouval do pozadí jakékoli morální či společenské předsudky a s brutalitou hraničící s cynismem dosahoval naprostého osvobození, které jediné mohlo proniknout do tajů lidského podvědomí. A právě takový přístup byl pro surrealisty živnou půdou. Zde je možné vidět určitý průsečík, který spojuje český a francouzský surrealismus. Je to společná potřeba reagovat na dané podmínky. Není příliš podstatné, že v českém vývoji nastalo několikileté zpoždění. Jde o naprosto otevřený, ničím nezastřený postoj k dobovým problémům. Nespokojenost se současným stavem společnosti či naštvanost, která byla cítit stejně tak ve Francii jako v Česku. Otázkou ovšem je, je-li možné v tvorbě českých surrealistů spatřovat jednoznačnou inspiraci v surrealismu francouzském. Touto problematikou se budeme zabývat v následující druhé kapitole.

Ačkoli zde máme představený určitý nástin dobového prostředí, který se jednoznačně podílel na formaci revolučního hnutí, stále nám zůstává nezodpovězena otázka příslušnosti jednotlivých osobností k hnutí surrealismu. V úvodním citátu se Maurice Nadeau pokouší definovat, kdo to byl surrealista. Říká, že k surrealismu se řadili lidé, kteří spolu prožívali tuto sounáležitost vyjádřenou poezií, malbou nebo „mimořádným během života“. Tato poslední definice se zdá být ze všech nejbližší realitě. Surrealismus, jak už bylo řečeno výše, není styl, který by se projevoval výhradně a pouze v nějakém uměleckém odvětví. Surrealismus je životní postoj, který člověk musí žít každým kouskem svého těla, své mysli. Je to sám život lidí, označovaných jako surrealisté. „Dnes je dokonale přípustné, aby byl člověk básníkem, a přitom nikdy nenapsal ani jediný verš, aby se básnická hodnota objevovala na ulici, v obchodním dění nebo kdekoli jinde; zmatek je velký, zmatek je básnický“ (Nadeau 1994: 33). Tito lidé brali surrealismus jako dogma, vše muselo ustoupit stranou. Nezřídka se stalo, že největší přátelé (Breton, Aragon) ukončili své přátelství z hodiny na hodinu, v mnohých případech pouze formou dopisu, a už se nikdy neviděli. Je ovšem zajímavé, jak je vnímán surrealismus protagonisty Le grand jeu. Tato skupina surrealismu vytýkala, a to přes veškerou jeho ortodoxnost, že není ve svém konání upřímný. Vadily jim jeho přeteoretizované postupy při hledání naprosté pravdy. Tomuto postoji se budeme věnovat podrobněji v třetí kapitole nazvané Le grand jeu.

Abychom se mohli aspoň částečně přiblížit vnímání surrealismu samotnými členy tohoto hnutí, můžeme se nyní pokusit nastínit určité procesy či události, které vedly k tomu, že se někdo stal, nebo naopak přestal být surrealistou.

Vezmeme-li v potaz dostupné materiály zakládající se na výpovědích Bretonových souputníků, a v neposlední řadě i jeho samotného, docházíme k závěru, že právě osobnost André Bretona hrála v hnutí francouzského surrealismu nejdůležitější úlohu. Zřejmě podmanivost Bretonovy osobnosti způsobovala, že navzdory jeho sklonům k arogantnosti a sebestřednosti dokázal své myšlenky zhmotnit slovy a činy svých přívrženců. Bylo by mírně troufalé a jistě i přehnané tvrdit, že surrealismus se rovná André Breton, ale do určité míry se nám události meziválečného období takto jeví.

Vezmeme-li v potaz, že surrealistické hnutí ve Francii začíná v DaDa, které podle Bretonových slov sloužilo pouze jako ideový základ, nemůžeme přehlédnout vliv této osoby na jeho další konání a potažmo i zánik. Breton nemohl v tomto hnutí přetrvat. Nikam jej neposouvalo. Veškeré konání se začínalo uzavírat v kruzích, které

měly myšlenkový základ v naprostém popření všeho, i sebe samých (Tzarovi bylo zneuznáno i právo na otcovství DaDa). Hnutí DaDa ovšem mělo na poli umění natolik zásadní vliv, že nebýt jeho, tak surrealismus nemůže ve své podobě vzniknout. S příchodem DaDa dochází k naprosté destrukci dosavadního estetického postoje v umění. A právě na těchto rozvalinách začíná Breton stavět svůj estetický koncept surrealismu. A je to opět Breton, který říká, kdo smí a kdo nesmí být surrealistou. Jako by bylo veškeré konání podřízeno právě jemu. U zrodu tohoto hnutí stojí více osobností, ale tito jedinci postupně oficiální scénu surrealismu opouštějí, a to právě z důvodu znelíbení se Bretonově ideologii. Nezbytnou postavou počátků surrealismu byl Jacques Vaché. Tento jedinec balancující mezi realitou a blouzněním, který umírá vinou předávkování opiem, jako jediný zaujímá v očích André Bretona neochvějné postavení. „Všechny literární a umělecké postavy, které je nezbytné ještě vyzvednout, přicházejí teprve po něm, a to mne ještě zajímají jen potud, pokud mohu jejich lidský význam hodnotit vzhledem k němu, absolutnímu měřítku. (...) Bez něho bych se byl stal možná básníkem: rozbil ve mně ono spiknutí temných sil, jejichž vlivem člověk uvěří, že je v něm cosi tak absurdního, jako je nadání“ (Nadeau 1994: 22). Je nutno se domnívat, že tohoto postavení dosáhl právě a pouze vinou (či díky) své předčasné smrti.

Vzhledem k neochvějnému postavení Jacquese Vachého v očích André Bretona je s podivem, jaké další osobnosti patřily do tohoto přísně selektovaného uskupení. Jako kontrast k Vachému se nám nabízí Salvador Dalí. Jeho nekonečné skandály provázely celé období, během kterého stál po boku André Bretona. Jde především o jeho antiproletářské projevy. Nejednalo se tedy o projevy pouze verbální. Salvador Dalí dával velice často a neskrývaně na odiv své bohatství nabyté „surrealistickou“ tvorbou. Užili jsme uvozovek, poněvadž zde se nám otevírá další problém. Surrealismus je běžně vnímán jako uskupení bojující za práva proletariátu. Ovšem toto je interpretace André Bretona, která se vinou jeho vlivu stala dogmatem. Nabízí se zde ovšem otázka po způsobu vyjádření naplněnosti surrealistického smýšlení. Zde se nám otevírá prostor pro určitou metaforu, která tvoří základní stavební prvek pro vyjádření individuálního či osobitého pojetí surrealismu. Metafora jako určitá relativizace daného, neměnného, která nutí tvůrce vyhnout se tíže této naprosté určenosti. „S absolutnem, nebo jinak řečeno, se zátěží absolutna, která na nás spočívá, nedokáže člověk žít. Absolutno je pro život nesnesitelné, utlačuje, ničí, dokáže člověka rozdrtit. Aby mohl člověk žít, musí se zátěže absolutna zbavit, najít k němu odstup, přenést absolutno do roviny, která už nepředstavuje původní bezprostřednost. Teprve poté dokáže s tím, v co absolutno

přetvořil, dál pracovat, a především, dokáže dál žít“ (Horyna 2007: 18). A toto smýšlení je právě v souvislosti se surrealismem velice aktuální. Je to ona nutnost individualnosti, kterou Breton proklamuje. Nyní se nám může vnímání Dalího excesů zdát v mnohém pochopitelné a ze surrealistického smýšlení nijak nevybočující. Ať už se jedná o jeho rozhazování stotfrankových bankovek z taxíku, jeho záměrné poškozování luxusních obleků, které poté vydával za staré, nebo o jeho protidělnické výroky (viz. Breton 2003: 145). Vše se dá chápat jako určitá metafora, kterou se snaží vyjádřit svoji individualitu, svoje pochopení surrealismu a do určité míry i svoji sounáležitost s ostatními surrealisty. Tato metafora se možná skrývá za nekonečnými rozpory mezi Bretonem a ostatními členy hnutí. Můžeme si zde položit otázku, zdali došlo k pochopení oné metafory samotným Bretonem. Pro kategorické závěry zde jistě nemáme dostatek předložených materiálů, ale je to možnost, jak o tomto postavení přemýšlet.

Zapojíme-li do našich úvah tázání se po metafoře, odkrývá se nám nekonečný prostor otázek a fabulací. Pokud se zastavíme u metafory, která slouží k vyjádření své osobnosti v protikladu k absolutnu, musíme toto tázání rozšířit i o metaforu užitou v samotném díle. Je nasnadě předpokládat, že dílo samo o sobě bylo hlavním prostorem, v kterém byla metafora užitá. S tímto tvrzením se dostáváme na počátek řetězové reakce, která nemá konce. Budeme-li brát Bretona, ustanovitele teoretické a ideové náplně surrealismu, jako počátek oné řetězové reakce, tak na „konci“ stojí několikerý recipient, který se seznamuje s dílem prostřednictvím již metaforizované metafory. Což znamená, že autor sám tvoří své dílo na základě určité metafory. Příjemce pozorující dílo jím vytvořené se potýká s metaforou vloženou do díla autorem, ale zároveň s metaforou, kterou on sám chápe, kterou je schopný převést do svého vědomí. Pokud tento recipient dále o díle hovoří s někým, kdo nebyl dílu osobně přítomen, užívá již vlastní přetvořené metafory, která ovšem v momentě přenesení na posluchače ztrácí svoji platnost a mění se v metaforu, kterou přijímá za vlastní daný posluchač.

Hovořili jsme tedy o díle v obecném slova smyslu. Ovšem dílo surrealismu je možné rozdělit na dílo písemné, dílo objektu a v neposlední řadě na dílo čistě ideové.

Samotné rozebrání užití metafory v jednotlivých surrealistických oblastech by vyžadovalo důslednější rozbor jednotlivého díla a jeho recepci. Ovšem pro toto zde momentálně nemáme dostatek prostoru. Myšlenku metafory s ohledem na způsob realizace se pokusíme ještě přiblížit v následující kapitole.

Pojetí surrealismu ve Francii a v Československu v meziválečném období je velice podobné. Ačkoli zde nalézáme mnohé rozdíly, v ideové náplni surrealismu se obě hnutí plně shodují. Velice podobný je i vývoj obou hnutí. Od problematického vymezení, přes období velké slávy až po pozvolný úpadek. V souvislosti s českým prostorem je dlužno říci, že surrealismus nikdy nepřestal být aktuálním uměleckým směrem. I po rozpadu skupiny sdružující se kolem Vítězslava Nezvala a Karla Teigeho můžeme reflektovat dílo mnohých surrealistických pokračovatelů. Ve Francii surrealismu v podstatě umírá s ukončením činnosti André Bretona. Ovšem i toto tvrzení je poměrně relativní. S ohledem na internacionálnost surrealistického hnutí můžeme předpokládat, že i dnes se objevují díla, která vycházejí z myšlenek André Bretona, a není zde příliš podstatné, jedná-li se o díla vzniklá na území Francie. Tak tomu ostatně bylo v průběhu celé existence původního hnutí surrealismu.

Je zcela nepochybné, že se surrealismus podílel na vytváření nového přístupu k umění. Rozšiřuje toto vnímání umění i samotného jedince, který se stává členem, aniž by sám produkoval nějaká díla. Jeho surreálnost pramení z jeho životního postoje a smýšlení o sobě samém. Zde se nám objevuje otázka po ontologickém statutu v souvislosti s příslušností k některému z uměleckých uskupení aktuálněji než kdy dřív. Surrealista se již nedá hodnotit jako jedinec, který tvoří nějakým stylem příznačným pro toto hnutí. Není to jedinec, který užívá schválených motivů, aby se začlenil do určitého uměleckého proudu. Zde se dostává do středu pozornosti jedinec, který především sdílí určitou jednotnou myšlenkovou náplň hnutí. Ovšem ani toto není zcela jednoznačně definovatelné. V závěru kapitoly jsme si nastínili problém pojetí metafory v souvislosti s vymezením svého postavení či sounáležitosti s hnutím. Tento problém nám otevírá dveře do naprosto jiného prostoru vnímání nejen umělce, ale i jeho díla.

V souvislosti s určitou komparací českého a francouzského surrealismu se můžeme pozastavit nad podobností vůdčích osobností. Postavení André Bretona a Vítězslava Nezvala bylo pro obě skupiny do té míry směřodaté, že jejich osobní konflikty (konflikty mezi těmito vůdčími osobnostmi a ostatními členů „jejich“ skupin) vedly až k zániku vlastních skupin.

Zajímavé je i sociální postavení obou jedinců. O Nezvalovi se můžeme domnívat, že v době třicátých let měl již vybudované významné postavení nejen na poli literárního umění. Toto se také projevovalo v jeho sociálním postavení. Odcestovat například do Paříže pro něj představuje mnohem menší problém, než kdyby měl Breton odcestovat do Prahy. Naopak. Z dopisů, kterým se budeme věnovat v následující

kapitole, vyplývá, že Nezval zajišťoval dostatek finančních prostředků pro samotné uskutečnění této cesty. Bretonova situace je v době třicátých let velice neutěšená. Má velké existenční problémy. Hrozí mu vystěhování z bytu, v kterém po určitý čas žije bez zásobování energiemi. Tyto problémy se projevují i v určitém slevování z jeho morálních zásad. Jedná se například o přednášky konané za účelem získání určitého peněžního obnosu. Toto nám odkazuje k „lidské“ rovině chápání surrealismu. Na jeho členy, francouzské či české, se nelze dívat jako na ikony, které bezchybně a přesně konají svou službu ve jménu revoluce (pojetí této revoluce si může doplnit každý po svém, viz výše otázka po metaforičnosti interpretace samotného surrealismu). Bylo by zcela nesprávné oddělovat profesní život a život soukromý těchto umělců. Tyto dva životy se plně prolínaly a vzájemně na sebe působily. Výsledkem tohoto působení bylo hnutí, které se stalo fenoménem v celosvětovém měřítku.

Problematika dobové recepce českého surrealismu ve Francii

Zásadní otázka, kterou si musíme položit hned v úvodu této kapitoly, je, kdo mohl být příjemcem českého surrealismu ve Francii. Po této otázce musí logicky následovat otázka druhá, bylo-li vůbec co recipovat.

V předchozí kapitole jsme si nastínili pozici a vývoj francouzského a českého surrealismu. Za kolébku surrealismu je všeobecně pokládána Francie, ale v období dvacátých a třicátých let bylo postavení tohoto hnutí natolik kontroverzní, že ani v zemi svého původu nemělo jasné místo. Pravdou je, že se tento směr stal pro Francouze široce populárním a že se s ním můžeme už koncem třicátých let setkat například v reklamě, ale své místo v kruzích umělecko-kritických si musel nejprve vybudovat či časem zasloužit. Je zcela přirozené, že se s otázkou surrealismu nesetkáváme v dobových publikacích, které se zabývaly chronologickým zpracováním různých uměleckých stylů. Představa, že do této poměrně vypjaté doby, resp. do doby, kdy není surrealismus plně uznán za hodnotný umělecký styl, přichází jeho „odnož,“ je sama o sobě plná relativnosti. Bylo by velice naivní domnívat se, že zde existoval nějaký nezainteresovaný čtenář, který by dokázal objektivně (nebo i subjektivně) toto dílo hodnotit. Dalším z problému, bavíme-li se o literatuře, musela být nedostupnost surrealistické tvorby po stránce jazykové. Je možné se domnívat, že Paříž, potažmo Francie, neměla příliš široké jazykové dovednosti. Toto můžeme odvodit jednak od dnešního vztahu Francouzů k jazykům cizích národů, jednak z tehdejšího postavení Francie. Je zcela nepopíratelné, že Paříž hrála v období mezi první a druhou světovou válkou kulturní, politický a do jisté míry i ekonomický prim. Pro naši práci je důležitý převážně faktor kulturní, ačkoli ani dva zbývající nemůžeme zcela vyloučit. Vývoj kultury, a to je realita jakékoli doby, zcela závisí na podmínkách ekonomických a politických. Je tedy předpokladatelné, že být Francouzem v meziválečném období znamenalo určité privilegované postavení. Je patrné, že každý dobový umělecký styl byl nějak s Paříží spjatý. Tento svazek mu zajišťoval světovost a do určité míry i hodnotnost. Bylo tedy nutné, aby zde, v Paříži, nejprve vzniklo dostatečně široké zázemí pro adekvátní překlad českých děl. K tomu bylo potřeba nejprve přesvědčit

hrstku surrealistických přívrženců, že česká tvorba opravdu stojí za to, aby byla přeložena a aby byla předložena francouzskému čtenáři.

Ovšem přes veškeré připomínky, které jsme zmínili výše, je možné i v meziválečné době nalézt některé překlady české literární tvorby. Nejedná se čistě o surrealistickou záležitost, ale i v těchto publikacích se surrealistická díla vyskytují. Jako příklad můžeme uvést publikaci s názvem *La Revue européenne* (de Gramont 1930), která vyšla v roce 1930 a představuje dílo Karla Čapka, Viktora Dyka, Jaroslava Durycha, Petra Bezruče, Karla Tomana, Jana Smrčka, Josefa Horu, Rudolfa Medka, Jiřího Wolкера, Vítězslava Nezvala, Viléma Závadu, Richarda Weinera, Marie Majerové, Františka Langerera a Vladimíra Raffela.

Je možné domnívat se, že díla přeložil a edičně připravil Richard Weiner⁴. Tento český literát s židovskými kořeny velice aktivně zasáhl do hnutí *Le grand jeu*, kterému se budeme věnovat v následující kapitole. Mimo *Le grand jeu* je přínosná právě jeho překladatelská činnost, které se věnoval se svým souputníkem Josefem Šimou. Jako další příklad publikace, která francouzskému publiku přibližovala českou tvorbu, můžeme uvést *La Revue Française de Prague* (Essertier 1930). V této publikaci, která vyšla v roce 1930 ve spolupráci s Francouzskou aliancí v Praze, můžeme nalézt zajímavý příspěvek Jana Kučery s názvem *Nezval et les jeux de la poésie*. V tomto příspěvku se zabývá Nezvalovým literárním vývojem, jeho inspirací z řad českých, ale i světových básníků a prozaiků.

V mnohých publikacích se neustále setkáváme s tvrzením, že vztah českého a francouzského surrealismu byl velice těsný a že se tyto dva světy vzájemně ovlivňovaly. Ale bylo tomu opravdu tak? Jednalo se v případě českého surrealismu opravdu o rovnocenného partnera surrealismu francouzského? Pro odpovědi na otázky, zda se zde vyskytují nějaké zmínky o českém surrealismu, se musíme podívat do dobových periodik, které se surrealismem zabývaly. Dále pak můžeme nahlédnout do osobní korespondence vyměněné mezi členy surrealismu z obou zemí.

Zde je patrné, že hlavní slovo měl vůdce českého surrealismu Vítězslav Nezval a jeho protějšek André Breton. V Památníku národního písemnictví je možné dohledat neúplnou korespondenci, která byla vyměněna právě mezi těmito dvěma osobnostmi, a to mezi léty 1934–1938. Z této korespondence je patrné, že v období třicátých let dvacátého století o dílo českého surrealismu příliš velký zájem nebyl. Ačkoli se zdá,

⁴ Tato domněnka se nám v průběhu bádání ukázala jako nesprávná.

s ohledem na zmiňovanou korespondenci, že vzájemné vztahy obou souznících hnutí byly velice vřelé a na první pohled by se dalo říci i upřímné, je zde znát částečná absence zájmu o samotné dílo českých surrealistů. Je samozřejmě možné, že se tak dělo z důvodu, který jsme si nastínili již v první kapitole. Jedná se o složité vymezení pole působnosti surrealismu. Vnímáme-li zde surrealismus jako artefakt, ke kterému se musí někdo vyjádřit, aby mu byla přirknuta umělecko-estetická hodnota, tak se dá konstatovat, že zde téměř žádné zmínky o českém surrealismu k dohledání nejsou. Ovšem surrealismus lze také chápat jako životní postoj, jako souznění idejí a názorů, politického přesvědčení atd. V tomto případě je možné konstatovat, že o český surrealismus určitý zájem projeven byl. Ačkoli je zde nutno neustále brát v potaz postavení André Bretona a jeho velice vrtkavé balancování mezi pojmy zamilovanost a zatracení. I toto se projeví v korespondenci mezi Nezvalem a jím.

Analýza osobní korespondence

Pro bližší představu můžeme provést menší analýzu vybraných dopisů adresovaných V. Nezvalovi v letech 1934 až 1938. Pisateli těchto dopisů byli André Breton, Joan Miró a Benjamin Péret.

26. červen 1934 (od A. Bretona)

Breton se zde zmiňuje o české surrealistické revue, která mu byla zaslána V. Nezvalem. Dále pak hovoří o manifestu surrealismu a průvodním dopisu, který se ovšem v Nezvalově pozůstalosti nenachází.

Více než o dílo se Breton zajímá o samotnou myšlenku, která je ve zmíněných dokumentech obsažena. Zdůrazňuje, jaký má pro francouzský surrealismus velký význam, že existuje obdobná skupina i v zahraničí, a tato skupina je (fr. surrealisty) plně podporuje.

Z dopisu je patrné, že mezi nimi (mluvčím francouzského a českého hnutí) dochází k naprosté shodě po stránce ideové. Breton tuto shodu chápe jako hluboké souznění, které musí vést ke společně vytvořenému projektu. V souvislosti s tím ochotně nabízí českým surrealistům veškeré materiály potřebné k vydání vlastního revue. Dále pak můžeme pozorovat nadšení A. Bretona z myšlenky ustanovení surrealismu jako hnutí s mezinárodní působností. Zmiňuje se ještě o Anglii, Španělsku,

USA a Japonsku. Toto se projevuje i ve zdůraznění českého surrealismu a vzájemné spolupráce. Breton nadšeně nabízí Nezvalovi, aby čeští surrealisté otevřeně publikovali ve všech dobových surrealistických periodikách.

V závěru dopisu děkuje Nezvalovi za zprostředkování vydání *Vases communicants* v nakladatelství Mánes. V poděkování zmiňuje i J. Honzla a K. Teigeho.

24. listopad 1934 (od A. Bretona)

V tomto dopise se Breton obrací na Nezvala ve věci Moskevského sjezdu. Lituje, že nemůže být v užším kontaktu s českými surrealisty, a vysvětluje, že na vině je především jeho neutěšená hmotná nouze, která mu nedovoluje ani koupení dopisní známky. Důsledkem této nedostatečné komunikace nemá jasné a objektivní informace o průběhu sjezdu a o konkrétních vystoupeních českých surrealistů. Zmiňuje, že v 6. čísle *Minotaure* vyjde článek o úvahách, které mu vytanuly na mysl v souvislosti s tímto sjezdem. Vysvětluje, že vinou strohých informací nemohl zmínit postoj, který na sjezdu zaujala česká delegace. Dále pak vyjadřuje politování nad tím, že žádný z pařížských časopisů, které se ke sjezdu vyjadřovaly, nevěnoval naprosto sebemenší pozornost české delegaci.

Breton se zajímá o českou revue a ujišťuje se, jaké texty má pro tuto revue zaslat. Zajímá ho především povaha textů a jazyk, v jakém budou publikovány (francouzština, nebo čeština)

Dále pak, již poměrně nesourodě, zmiňuje studii o surrealismu, která vyšla v Československu. Opakuje své nadšení ohledně snahy publikovat *Vases communicants* a potvrzuje souhlas s jejím vydáním za honorář 600 franků.

Poslední věc, s kterou se na Nezvala obrací, je již zmiňovaná přednáška v Praze. Původně mělo jít o přednášku uskutečněnou při příležitosti velké surrealistické výstavy. V souvislosti s touto výstavou zmiňuje, že praktické komplikace, které provázejí přípravu této výstavy, mohou vést k jejímu zrušení. Jedná se o úhradu nákladů spojených s transportem děl z Paříže a s jejich pojištěním.

20. prosinec 1934 (od A. Bretona)

V dopise z 20. prosince A. Breton děkuje za publikace o surrealismu a činnosti českých surrealistů, které mu Nezval pravidelně zasílá. Slibuje, že neprodleně pošle do Československa dokumenty pro českou revue. Jedná se převážně o dokumenty

již otištěné v *Minotaure*. Například *Krása bude křečovitá* nebo *Rovnice nalezených předmětů* a báseň z *L'Air de l'Eau*.

Hlavním předmětem dopisu ovšem je polemika nad připravovanou přednáškou v Praze a ostatních městech v Československu. Můžeme se zde opět setkat s důraznou rétorikou ve smyslu bídy, ve které se Breton stále nachází. Podmiňuje svoji návštěvu sehnáním dostatečného množství peněz, které by umožnily cestu a pobyt v Praze pro něj a jeho manželku. Tyto peníze chce získat prodejem vzácného plátna, které vlastní. Otevřeně přiznává, že pokud bude nucen, tak pro získání peněz uskuteční přednášku v Basileji a Curychu.

Poté se vrací k tématu přednášky. Navrhuje text *Velká básnická aktualita* jako základ pro přednášku. Svoji účast na přednášce opět podmiňuje získáním dostatku peněz, tudíž nechává tuto otázku otevřenou.

V závěru dopisu ujišťuje Nezvala o tom, že se oči všech jeho (Bretonových) přátel obrací k českým surrealismům.

Leden 1935 (od A. Bretona)

Bretonova hmotná nouze zažívá vrcholu. Odmítá účast na přednášce v Praze a stěžuje si, že mu hrozí vystěhování z bytu a zabavení majetku. V době, kdy píše tento dopis, má již odstaveny dodávky plynu a elektrického proudu. Velice se Nezvalovi a lidem v jeho okolí (které v té době ještě nezná) omlouvá za zrušení přednášky a žádá Nezvala o přesunutí na jarní termín.

Úzkostlivě jej také žádá o zachování přízně a důvěry v něj.

18. leden 1935 (od A. Bretona)

Breton reaguje na Nezvalovu nabídku zaplatit jeho pobyt v Československu z rozpočtu „generální společnosti“ ve výši 1500 franků.

Opět vyzdvihuje svoji bídu. Zmiňuje se o možnosti promítat v Praze film *Zlatý věk*, ovšem toto promítání podmiňuje zaplacením transportu u pařížské přepravní agentury.

V závěru se jen okrajově zmiňuje o materiálech pro českou revue a projevuje přání zveřejnit fotografii *Poupée* od Hanse Bellmera, jež byla uveřejněna v 6. čísle *Minotaure*.

11. únor 1935 (od A. Bretona)

Breton řeší s Nezvalem nezbytné formality týkající se technického zajištění jeho cesty do Prahy.

Dále pak vyzývá Nezvala k zaslání zprávy o činnosti Československé surrealistické skupiny určené k publikování v revue *Sur*, která vychází v Buenos Aires. Nezval je upozorněn na vypjatou politickou situaci v Argentině, a tudíž i požádán o absenci politických projevů v této zprávě.

V závěru informuje Nezvala o úspěchu surrealistické výstavy v Kadani a slibuje zaslání katalogu. Vyzývá ho, aby dále spolupracoval na mezinárodním utváření surrealismu a zasílal své příspěvky i japonskému hnutí.

24. března 1935 (od A. Bretona)

Breton potvrzuje obdržení částky určené na cestu do Československa a slibuje i účast Paula Éluarda a Josefa Šímy.

Doplňuje některé informace ohledně doprovodného promítání fotografií a vyjadřuje radost, že konečně bude moci osobně poznat Karla Teigeho.

14. dubna 1935 (od A. Bretona)

Dopis z tohoto data je věnován vzpomínkám na setkání v Praze. Breton neskrývá své dojetí s vřelým přijetím v Československu a s nadšenou prací českých surrealistů. Je naprosto unesen Prahou i jednotlivými lidmi v ní. Vyzdvihuje Nezvalovy přátele, Toyen, Teigeho a Štýrského.

V další části hovoří o přiložené přednášce pro Mánes. Dopis se zachoval pouze v neúplné podobě.

18. duben 1935 (od A. Bretona)

Breton se obrací na Nezvala ve věci publikování svých článků v revue. Dále upozorňuje Nezvala na nutnost co nejrychleji zaslat bulletin.

V závěru Nezvalovi připomíná, aby nezapomněl vrátit texty a diapozitivy, které byly (Bretonem) zapůjčeny při příležitosti pražské přednášky.

Zve české surrealisty do Paříže a zdůrazňuje, jak je pro něj Praha důležitá, stejně jako Toyen, Teige a Štýrský.

13. května 1935 (od A. Bretona)

Breton vyzdvihuje velký úspěch, jaký zaznamenala surrealistická výstava v Santa Cruz. Zdůrazňuje koláže od Štýrského, a zároveň vyjadřuje politování, že nemohly být vystaveny i práce Toyen. Slibuje zaslání katalogu.

V závěrečném pozdravu se obrací i na Toyen, Teigeho, Štýrského, Makovského, Brouka a Honzla. Nazývá je svými bratry.

nedatováno (od Benjamin Péreta)

Péret informuje Nezvala o svém zájmu napsat antologii protikřesťanské literatury. Jelikož nezná české literární prostředí, žádá Nezvala o spolupráci.

Dále se pak okrajově zmiňuje o akci „Protiútok“ (Contre-Attaque), o kterém již Nezval diskutoval s Bretonem.

Závěr dopisu je spíše osobní. Péret se ptá na možnost navštívit Prahu a vzpomíná na rozhovor s Toyen, která mu přislíbila vydání jeho knihy. Nezval je informován o vydání své knihy *Antilyrique*.

V rozloučení jsou zmiňováni Toyen a Štýrský. Péret se ještě zmiňuje o lepším zdravotním stavu Štýrského.

10. říjen 1935 (od A. Bretona)

V tomto dopise naznačuje Breton počínající rozpory jak v rovině politické, tak v rovině osobní. Přesto Breton trvá na vzájemném přátelství a bezmezně důvěře.

Zmiňuje se o finančních problémech, které brání Nezvalovi v příjezdu do Paříže. (také se neustále zajímá o zdravotní stav Štýrského) V souvislosti s tím vznáší Breton i otázku ohrožení vydávání českého časopisu *Surrealismus*. Poukazuje na již dříve zmíněné pesimistické předpoklady Teigeho.

23. prosince 1935 (od A. Bretona)

Dopis se nese spíše v soukromém duchu. Breton informuje o narození dcery Aube.

1. ledna 1936 (od Joana Miró)

Dopis od Joana Miró se nese ve velmi přátelském duchu. Miró vzpomíná na pobyt v Praze, lituje toho, že se mohli s Nezvalem vidět pouze jednou, a žádá o možnost

další brzké návštěvy. Nazývá Nezvala svým nejdražším přítelem a ujišťuje ho i o svém nejvěrnějším přátelství. To samé vztahuje i na Nezvalovy přátele.

25. března. 1936 (od A. Bretona)

Breton je nadšen z časopisu, který mu Nezval zaslal. Lituje ovšem toho, že neumí česky.

Pln dojetí děkuje za peníze, které prostřednictvím Nezvala obdržel. Nezvala přirovnává k „pohádkovému příteli“, který pro něj představuje zosobnění dobra a krásy.

Dále se Breton zmiňuje o chystané výstavě surrealistických předmětů, na které by uvítal i účast Toyen, Štýrského a Makovského.

V závěru se jen letmo zmiňuje o politické akci Protiútok.

26. srpna 1936 (od Benjamina Péreta)

Dopis, spíše osobní, informuje Nezvala o Péretově přátelství. Péret lituje, že nemá od Nezvala žádné zprávy.

Velice negativně se zde zmiňuje o komunistické straně ve Španělsku a jeho stoupence označuje za naivní. Dopis píše těsně před svým odjezdem na frontu do Somorriery.

8. srpna 1937 (od Benjamina Péreta)

Péret informuje o špatné situaci ve Španělsku (nachází se opět v Paříži). Především vyzdvihuje praktiky stalinistů, které, jak říká, odrážejí realitu moskevských procesů. Upozorňuje na falešná obvinění a vykonstruované útoky, které jsou ve jménu protifašistického odboje vedeny proti dělnickým hnutím. V tomto kontextu zdůrazňuje Aragonovu závěrečnou řeč na Kongresu kultury, „za kterou by se nemusely stydět žádné fašistické noviny“ (citace z dopisu)

V závěru si posteskuje, že mu nikdo (Nezval, Štýrský, Toyen) nenapíše ani řádku, že s nimi ztrácí naprostý kontakt. Všechny srdečně zdraví.

18. března 1938 (od A. Bretona)

Jedná se o poslední dopis, který předcházela roztržce mezi Bretonem a Nezvalem. Ačkoli se jazyk dopisu nese ve velice smířlivém tónu, v závěru se projeví Bretonova tvrdá neústupnost.

Reaguje na rozpuštění pražské surrealistické skupiny. Snaží se přesvědčit Nezvala o nesmyslnosti a malichernosti jejich konání. Neustále opakuje význam českého surrealismu pro udržení společné ideje.

V závěru ovšem připojuje dodatek, ve kterém žádá Nezvalovo kategorické popření básní, které vyšly 4. července 1937. Dále pak striktně odmítá existenci surrealistické skupiny v Československu bez Toyen, Teigeho, Štýrského, Honzla, Brouka a Biebla.

Co nám z tohoto názorného průřezu osobní korespondencí vyplývá? Pokusíme se ideovou náplň dopisů rozdělit do přibližně tří skupin, které jsou v textu nejzřetelněji zastoupeny. Jedná se tedy o rovinu recepce surrealistického díla členů českého hnutí, dále pak o recepci ideovou a osobní. V zmíněných dopisech se vyskytují i podklady vysvětlující praktické záležitosti související s životem a dílem surrealistů. Tyto podklady jsou využity v první kapitole, proto se jimi zde zabývat nebudeme.

Jak jsme již naznačili výše, recepce díla, jako takového, není v dopisech příliš patrná. Nedá se ovšem říci, že by dílo českých surrealistů bylo naprosto opomíjeno. Je zde patrný určitý zájem o publikovanou literaturu Vítězslava Nezvala a výtvarné objekty od Jindřicha Štýrského a Toyen. Toto můžeme nalézt především v dopisech odeslaných André Bretonem. Hned v úvodním dopise se A. Breton zajímá o surrealistickou revue, která vychází v Československu. Navíc otevřeně nabízí českým surrealistům možnost publikovat ve všech oficiálních surrealistických periodikách meziválečného období. Toto je možné chápat jako velice vstřícné gesto ze strany pařížské „oficiální“ scény. Jak jsme již výše podotkli, Paříž znamenala kulturní centrum, kolem kterého se točilo veškeré dění v tehdejší Evropě. Pokud tedy měli čeští surrealisté možnost publikovat svá díla v surrealistických časopisech, na jejichž vydávání se podílel například právě A. Breton (viz Breton 2003: 66), můžeme to brát nejen jako cestu k francouzskému recipientovi, ale i jako cestu k recepci celosvětového formátu. Samozřejmě je zde stále aktuální již zmíněný problém jazykové nevybavenosti, ovšem to je spíše otázka překladu. Dvorním překladatelem díla Vítězslava Nezvala byl Francois Kérer, který přeložil většinu vydaných děl v období třicátých let. Tato díla byla posléze přebásněna Philippem Soupaultem (viz příloha).

Na překladu se samozřejmě podíleli i Češi žijící v té době v Paříži. Je to již zmíněný Josef Šíma a Richard Weiner, o kterých bude ještě řeč v kapitole Le grand jeu. Z Bretonova dopisu z 24. března 1935 vyplývá, že se Breton s Josefem Šímou znali

osobně, a jak uvidíme v následující kapitole, i velice dobře ještě před jejich společnou cestou do Prahy. Teprve při této cestě se mohl André Breton osobně seznámit s V. Nezvalem a ostatními surrealisty.

Dále pak můžeme z těchto dopisů vyčíst zájem o vzájemnou podporu při publikaci děl. Je to například zprostředkování vydání díla A. Bretona *Vases communicants*. Na vydání tohoto díla v nakladatelství Mánes měli největší zásluhu V. Nezval a J. Honzel. Tato podpora českých surrealistů měla za následek přiblížení děl francouzských tvůrců v poměrně malém časovém odstupu od jejich uveřejnění v zemi vzniku. Toto samozřejmě napomáhalo k rozšíření surrealismu v Československu a lepšímu vzájemnému porozumění.

Již jsme hovořili i o sbírce V. Nezvala *Antilyrique*, o jejíž překlad se zasloužil Philippe Soupaulte. Musíme ovšem brát v potaz i to, že tato díla vycházela ve velice malém nákladu (u *Antilyrique* to bylo 70 kusů, které byly podepisovány a číslovány přímo vydavatelem, a tento počet byl rozebrán ještě před tiskem), a tudíž se nedá hovořit o nějakém širokém spektru čtenářů.

V dopise z 24. listopadu 1934 se Breton také zmiňuje o problematičnosti informovat aktuálně o dění v českém surrealismu. Zde konkrétně zmiňuje vystoupení české delegace na Moskevském sjezdu. Je zklamán z toho, že ačkoli byla tato událost v dobových tiskovinách poměrně hojně reflektována, nikdo se nezajímal o českou delegaci. Toto do určité míry potvrzuje hypotézu o nevelkém významu českého prostoru pro francouzské dění. Již výše jsme ovšem hovořili o postavení samotného surrealismu ve Francii, a tudíž není příliš adekvátní hovořit o nezájmu paušálně.

Pro surrealisty samotné měla česká tvorba minimálně význam po stránce ideové. To, že otevřeli svá periodika českým tvůrcům, je nemalý úspěch a jistý důkaz zájmu o tvorbu českých surrealistů. V neposlední řadě musíme zmínit surrealismus výtvarného umění. Postavení Štýrského a Toyen bylo na celoevropské úrovni poměrně dobré. Jistě k tomu přispělo i velice dobré jméno výtvarníků, kteří nebyli zcela surrealistického přesvědčení. Můžeme zde zmínit Vincence Makovského nebo Jana Zrzavého. Ale i samotný Štýrský a Toyen byli sto prosadit svoji tvorbu v zahraničí. K jejich tvorbě se A. Breton vyjadřuje nejednou velice pochvalně a přikládá jí velký význam. Můžeme zmínit například dopis z 13. května 1935, ve které Breton zmiňuje veliký úspěch výstavy v Santa Cruz. Na této výstavě se těšila velikému zájmu díla J. Štýrského. Jednalo se převážně o jeho koláže. V souvislosti s touto výstavou vyjadřuje Breton zklamání, že se svými díly nemohla účastnit i Toyen. V dopise z 25. března 1936 jsou

opět zmiňování Štýrský, Toyen a tentokrát i Makovský. Jedná se o pozvánku na výstavu surrealistických předmětů.

Je těžké z tohoto omezeného počtu dopisů vyvozovat nějaké kategorické závěry, ovšem jako menší ilustrace vztahu francouzských surrealistů k dílu surrealistů českých to dostačuje. Bylo by naivní domnívat se, že český surrealismus byl v očích francouzských tvůrců zcela roven tomu francouzskému. K této hypotéze nás může vést množství materiálu, které se týká samotného surrealismu. Je patrné, že hlavní pozornost a váha dění byla neustále soustředěna kolem pařížské centrály. Není sice výjimkou, že v mnohých rozhovorech s čelními představiteli zazní spojení čeští surrealisté, ale je to spíše jen poznámka, vložená mezi surrealismus Kanárských ostrovů, skupiny z Bruselu či anglické surrealistické hnutí (viz Breton 2003: 157).

Jako další téma, které se zdá být ve zmíněné korespondenci stěžejním, je otázka ideologického a politického souznění. Zde se dostáváme opět k problému vymezení tvorby surrealismu a otázky, co to znamená „být surrealistou“.

Je zde patrný velký posun od původního vnímání výtvarného umění. Díky hnutí DaDa dostáváme naprosto odlišné prostředí, v kterém se tato estetika začíná uplatňovat. Již se zde nespokojíme s vymezením pojmu estetická hodnota díla (Mukařovský 2007), ale spíše se nám zde bude lépe hodit výraz Tomáše Kulky umělecká hodnota díla (viz Kulka 2004). Tedy termín, který překračuje zažitě vnímání díla ve smyslu „krásna“. Nyní se ptáme po inovativním přístupu ve jménu avantgardy, po politickém, sociálním a čistě ontologickém vnímání uměleckého objektu.

Již v prvním dopise z 26. června 1934 Breton zdůrazňuje právě onu ideovou jednotu. Je to pro něj zdroj nové energie, která způsobuje potřebu tvořit něco nového, společného. Toto se projevuje i ve společném vydávání bulletinu, pro který je ideová shoda stavebním kamenem. „En quittant Prague où, Paul Eluard et moi, nous avons pu nous assurer que le groupe surréaliste travaillait en plein accord philosophique et politique avec nous, nous donnerons une conférence à Zurich“⁵ (Bulletin international du surréalisme 1935–1936: 8).

Dále pak je v korespondenci zmíněna revue *Sur*, vydávaná v Buenos Aires. Projevuje se zde jistý oportunistus, který je znát v tónu, jakým Breton žádá Nezvala, aby se v článku pro *Sur* vyvaroval jakýchkoli politických provokací, neboť politická situace této země je napjatá. Toto příliš nekoresponduje s revolucionářským nadšením

⁵ Překlad: „Opouštějíc Prahu, kde jsme se mohli, já a Paul Eluard, ujistit, že tamní skupina surrealistů pracuje v plné shodě s námi v otázce politické i filozofické, směřujeme na konferenci do Curychu.“

surrealistů, kteří se nebojí ve jménu své myšlenky postavit celé společnosti. Ale jak jsme předeslali již v první kapitole, o napjatosti politické situace v celosvětovém měřítku není důvod pochybovat. Jako příklad můžeme použít dopisy, které zaslal V. Nezvalovi B. Péret. Jedná se o dopisy z 2. srpna 1936 a 8. srpna 1937. Péret zcela otevřeně kritizuje chování komunistické strany ve Španělsku, které je sužováno občanskou válkou. První dopis je psán ve chvíli, kdy odjížděl na frontu. Jeho styl je poměrně nedůrazný. Ovšem druhý dopis, v kterém se vrací k problémům ve Španělsku, je mnohem naléhavější. Otevřeně poukazuje na stalinistické praktiky komunistických organizací, které se nestarají o dělnická hnutí, ale ženou se za mocí. K tomuto využívají vykonstruovaných procesů. Z těchto dopisů vyzařuje určitá osamocenost.

Toto politické napětí ovšem nezůstalo ve světě umění bez odezvy. Umělci cítili potřebu vyjádření se pomocí velkých gest a revoluční vzájemnosti. Proto není reflexe ideové stránky českého surrealismu v žádném případě zanedbatelná. Naopak, jako by se nabízela myšlenka, že tato idea byla důležitější samotné tvorbě. Toto je také důvod, proč se André Breton postupně rozešel se všemi původními členy „svého“ hnutí. A to samé bychom mohli říci o českém hnutí, které také narazilo v otázce politické autonomie. Již výše jsme nastínili otázku po přístupu k samotné ideji surrealismu mezi jeho přívrženci. Bylo to v souvislosti s Blumenbergovým pojetím absolutní metafory (viz. Horyna 2007). Absolutní postavení André Bretona mohlo být do určité míry tím katalyzátorem, který v surrealistech umocňoval potřebu vymanit se z oné určenosti. Potřebu po narušení přílišné danosti jak politicky-ideové, tak umělecky-ideové. V souvislosti s osobou André Bretona, a v našem českém prostoru s osobou Vítězslava Nezvala, nelze tyto dva ideové směry zcela odlišit. Jednalo se o náplň dobového smýšlení o umění a o postavení umělce ve společnosti. Je to také do jisté míry součástí již zmíněného nového pojetí člena umělecké skupiny. Není jím ten, kdo nutně tvoří, ale i ten, který se s tímto hnutím ztotožní v otázce každodenního života.

Pro samotnou recepci českého surrealismu byly velice důležité i osobní vztahy jednotlivých členů. Můžeme se domnívat, že právě toto bylo oním médiem, které umožňovalo propojení po stránce ideové v takové míře, v jaké se projevovalo právě v třicátých letech. A jak už bylo několikrát zmíněno, díky osobním vztahům mohlo také dojít k překladu české tvorby do francouzštiny, a tím pádem i zesrozumitelnění českého pojetí surrealismu.

Osobní vztahy by tedy mohly tvořit třetí část naší analýzy soukromé korespondence mezi V. Nezvalem, André Bretonem, Benjaminem Péretem a Joanem

Miró. Tyto vztahy nelze přehlížet, některé projevy je ovšem nutné brát s rezervou. To se týká převážně André Bretona. Můžeme se domnívat, že se jednalo o určité gesto, či způsob Bretonova vypjatého způsobu vyjadřování.

Při prvním pohledu vidíme, že obě vůdčí osobnosti se vzájemně oslovují „Můj drahý příteli“ a ne zřídka i „Můj předrahý příteli.“ Podobně je tomu i v rozloučeních. Běžně se setkáváme s výrazy typu: „Váš nejvěrnější přítel“, „Váš věčně oddaný přítel“ nebo také „jste mí bratři.“ Do jaké míry se jednalo o pouhou zdvořilost či stylistickou formuli, můžeme pouze spekulovat. Ale toto není příliš podstatné. Daleko důležitější jsou opravdové činy, na které je zde poukazováno. Jedná se například o finanční výpomoc, kterou V. Nezval zajistil pro Bretona. Breton se poté vyjadřuje o Nezvalovi jako o pohádkovém příteli, na kterého nemůže pomyslet bez dojetí a představ vřelého tisknutí rukou. Dále se pak jedná o zmínky o zdravotním stavu Jindřicha Štýrského. Objevují se v dopisech od A. Bretona i B. Péreta. V ten samý den, kdy se Bretonovi narodí dcera, je odeslán dopis s touto zprávou i Nezvalovi. Všichni zmínění pisatelé neustále vzpomínají na chvíle společně strávené v Praze nebo v Paříži. Tyto návštěvy se nesou ve velice přátelském duchu. André Breton s dojetím vzpomíná na Nezvalovy rodiče, kteří jej pohostili při jeho návštěvě Brna.

Příkladů bychom zde mohli uvést velkou spoustu, většina dopisů se nese ve velice přátelském duchu. Toto ovšem trvá pouze do doby, než dojde k silným politickým i ideovým rozporům. Nezval se kompromituje napsáním básně *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida*. Jako příklad můžeme použít dopis z 18. března 1938. V tomto dopise Breton striktně odmítá tyto básně a žádá o jejich okamžité popření. Hlavním obsahem dopisu je ovšem reakce na rozpuštění surrealistické skupiny v Československu a snahy o sestavení skupiny nové, která by se distancovala od svých původních členů. Breton Nezvala upozorňuje, že nestojí o pokračování surrealistické skupiny, z které by byli vyloučeni Toyen, Teige, Štýrský, Honzl, Brouk a Biebel. Ale i zde můžeme nalézt silný apel Bretona na zachování jednoty. Používá mírně přemrštěné formulace, a to v tom smyslu, že v Praze se v blízkých dnech může rozhodnout o osudu lidstva. Nyní odsouvá osobní potřeby jednotlivce (vlastní názor, rozhořčenost, ale i přátelství) a nastoluje onu chladnou rétoriku, která je pro něj tak příznačná. Zde je potřeba odsunout vlastní já pro zachování velké věci.

U této metafory, „v Praze se v blízkých dnech rozhodne o osudu lidstva“, se můžeme mírně pozastavit. Je s podivem, s jakou vizí zde Breton přichází. Tato metafora

by se dala interpretovat jako určité varování či dokonce varovný výkřik, směřovaný nejen českým surrealismem, ale celému tehdejšímu světu. Je zde znát, že se nejedná o pouhé intelektuální gesto, ale o budoucími událostmi odůvodněnou obavu o osud Evropy. Je zde ovšem otázkou, do jaké míry bylo toto směřováno na adresu tehdejšího nacistického Německa, anebo spíše Sovětského svazu. V kontextu poválečných událostí (myšleno druhoválečných) nám do této interpretace spíše zapadá Sovětský svaz. Jeho obsazení Československa skutečně znamenalo rozdělení celého světa na dva nesmiřitelné tábory. V tomto apelu můžeme spatřovat chladné vystřízlivění André Bretona z politického příklonu ke komunistické straně. Ovšem nelze zde samozřejmě zaměňovat komunistickou stranu či levicové smýšlení se stranou či hnutím Stalinových sympatizantů. Na toto nás velice naléhavě ve svých dopisech upozorňuje Benjamin Péret. S ohledem na takto vyhocenou situaci na poli politickém je nutné k mnohým činům potažmo rozporům André Bretona a jeho souputníků přistupovat s patřičným respektem. Rozhodně bychom se zde chtěli vyvarovat moralizujících závěrů.

Do jaké míry tyto politické a ideové rozpory ovlivnily vzájemné vztahy založené na přátelství, můžeme odvodit z článků, které vycházely v pozdějších letech. Jsou to články z různých periodik a vycházely převážně v letech padesátých a šedesátých. Této recepci se budeme věnovat v druhé části kapitoly.

Analýza článků reflektujících český surrealismus ve Francii

Pokud bychom chtěli svoji pozornost zaměřit na ve své době aktuální recepci českého surrealismu ve Francii, asi bychom příliš materiálů nenašli. Vyplyvá to z logiky věci. V době, kdy nebyl ve Francii plně ukotven surrealismus francouzský, je nesmyslné domnívat se, že zde byl věnován příliš velký prostor surrealismu českému. Můžeme zde nastínit, z jakých pramenů lze při případném tázání se po recepci čerpat. Jedná se tedy převážně o materiály sesbírané Památkem národního písemnictví, který disponuje velkým množstvím dobových tiskovin zabývajících se tvorbou či životem českých umělců. Většina dokumentů je ovšem tvořena neoznačenými novinovými výstřižky, které je nemožné chronologicky zařadit. Dále pak je možné procházet tiskoviny související s meziválečným surrealismem přímo ve Francii. K tomuto účelu je příhodné navštívit Francouzskou národní knihovnu v Paříži, která rovněž disponuje rozsáhlým archivem tiskovin týkajících se daného období. V případě Francouzské národní

knihovny v Paříži je ovšem nutné počítat s četnými omezeními, která vyplývají ze statutu nefrancouzského badatele. Každý, kdo se rozhodne zahájit své bádání ve Francii, musí rovněž počítat s typicky francouzskou byrokracií. K návštěvě tak významné instituce, jakou je Národní knihovna, je třeba vyplnit spoustu formulářů a prohlášení, které toto zařízení archivuje. Paradoxem ovšem zůstává, že k většině originálních dokumentů z meziválečného surrealismu se dostanete mnohem snadněji v České republice než ve Francii. A to i k dokumentům psaným francouzskými autory. Stranou nemůže zůstat ani univerzitní knihovna v budově Sorbonne IV. V této budově má své sídlo i „katedra“ bohemistiky, která zajišťuje poměrně bohaté zásobení zajímavými dokumenty. Ve spolupráci s „katedrou“ bohemistiky vychází i mnohé publikace týkající se činnosti nejen českých surrealistů. Dalo by se říci, že tato činnost zajišťuje určitou propagaci české literatury a výtvarného umění.

My tedy budeme při naší recepci vycházet z článků, které se objevovaly ve francouzských periodikách převážně v letech padesátých a šedesátých. Většina článků, které zde budeme analyzovat, se týká především osoby V. Nezvala. Jsou zde zmínky i o ostatních členech českého surrealismu, ale osobnost V. Nezvala se těšila největší pozornosti. Toto vyplývá i z úsilí, s jakým se Nezval v mezinárodním surrealismu angažoval. Většina komunikace českého a francouzského hnutí probíhala právě prostřednictvím jeho osoby. Mnohé články se nezabývají Nezvalovým dílem v omezeném slova smyslu. Většinou se jedná o reakci na politický a společenský význam Vítězslava Nezvala v kontextu českého a francouzského prostoru.

„Český Aragon je vysokým funkcionářem (úředníkem) – Le poete Nezval

Řeklo by se: Podobá se Silen. Museli byste pořídít jeho fotografii se lví hřívou, s vlasy rozčuchanými jako hobliny. Neproveditelný úkol, neboť jsem pana Nezvala našel spořádaně sedícího v jeho ředitelské kanceláři na ministerstvu. Není to náhoda. Častokrát jsem si v Československu všimnul, že velcí básníci a výtvarníci jsou zároveň i vysoce postavení úředníci (funkcionáři). Vítězslav Nezval je jeden z největších Českých literátů. Vydal více než padesát děl, mezi nimi verše a poezii, eseje a kritiky. Mezi dvěma podpisy úředních dokumentů mě o své práci přesvědčil: „Domnívám se, že poezie může zůstat nezávislá na všech politických doktrínách (jsem daleko heslu Aragona – když nejste ve stejné straně jako já, nemůžete číst moji poezii).“ Dále Nezval říká: „Byl jsem surrealistou dříve, než jsem znal teorii surrealismu. Můžu říci, že jsem surrealistou v běžném životě, to spočívá v ochraně dětinskosti a ve svobodném běhu

imaginace. Neomezují své aktivity pouze na surrealismus, přeložil jsem do češtiny Rimbauda a Malarmého. A nejedná se o nějaký běžný překlad, ale o to, co já nazývám analogickým překladem. Par Christiane FOURNIER.“

„Vítězslav Nezval (Les lettres francaises 11.2.1961)

Není snadné pochopit, proč francouzská veřejnost tak dlouho ignorovala dílo Vítězslava Nezvala, jednoho z největších básníků, který byl k francouzské poezii vždy otevřený a vyjadřoval ve své tvorbě inspiraci Rimbaudem, Apollinaiem a i on inspiroval je. Nezabývám se tím, jak je Nezvalova poezie opěvována v Česku. Ale s ohledem na překladatelskou činnost Francois Kérela můžeme považovat Prahu s prsty deště za knihu francouzské poezie. Podle mne nám čtení této poezie naznačuje, že by měla být přeložena jako jedna z prvních.

Před touto velkou knihou, která právě vyšla v edici Francais Réunis, jsme neměli více než dvě malé knížečky veršů, z nichž jedna Poemes choisis, přizpůsobena Jeanem Marcenacem, který napsal velice krásný a užitečný překlad a Le Chant de la Paix přeložena Francois Kérelem. Obě vyšly v nakladatelství Seghers. Tato dvě dílka, která jistě nebyla zanedbatelná, nepředstavovala dostatečný přehled. Ale po Marcenacově antologii, která vyvolala přání poznat vše, co se tohoto básníka týká, se o Le Chant de la Paix strhl velký zájem. Praha s prsty deště, kterou sjednotil s předmluvou od Soupaulta, měla kolem dvou set stran, které vybral a pro většinový překlad připravil ve spolupráci s básníkem jemu blízkým, nám přináší velice široký a ucelený přehled.

Soupaulte na těchto několika stranách ukázal strhující způsob práce V. Nezvala a ujasnil postavení básníka, který byl jeho přítelem a přítelem našich surrealistů před sestavením nové poesie, která musela brzy dát českému odboji jeho silný hlas (silně se ozýval). Myslím, že se příliš nemýlím v myšlence, že vývoj tohoto básníka v jeho zemi může být položen na roveň vývoji Paula Éluarda u nás. Jejich osud byl od surrealismu provázán. (...) V každém případě není možné považovat Nezvalovu poezii za totožnou. Přes veškerou vzájemnou inspiraci se projevoval velice osobitě. Toto můžeme pozorovat již v prvních dílech, která byla francouzskému publiku předložena. Philippe Soupaulte nám ve své krátké průpovídce také představuje různorodé způsoby definování Nezvalovy poezie. (...) Originalita Nezvalových básní se projevuje velice markantně při jejich překladu. Zde se překladatel potýká s často nepřekonatelnými potížemi. Soupaulte naráží na problém, jak přenést omamnou sílu Nezvalových veršů do jiného jazyka. Na zvládnutí tohoto problému má velký podíl Francois Kérer, který systematicky hledal

ekvivalenty k Nezvalovým výrazům. Navíc se i usilovně zabýval versologickým zidentněním těchto básní. Jeho zásluha je nesporná, nicméně je zde velká otázka, do jaké míry se Kérerova technika překladu podepsala na konečné podobě básně. Nezval je jako český Apollinaire. (...)“ Dále pak se pisatel článku zabývá úskalími překladu a vyzvedává jedinečnost Nezvalovy poesie (autor není známý, jedná se o výstřižek z novin).

„Prague aux Doigts de pluie

V Praze s prsty deště je geniální název knihy, který je příznačný pro celou sbírku, a je aktuální nejen v Praze, ale i v Paříži, v Marseille a ve starém Nice – Velké paže vyzvedají Louvre až ke hvězdám, je to Eluard, Desnos, Apollinaire.

To, co na něm bezmezně milujeme, je to, že Vítězslav Nezval není jen český básník, ale i básník francouzský. Když nám Nezval představil svoji monotónní píseň o Vltavě, mysleli jsme, že je to sestra Střední Evropy, Porýní, od Apollinaire. A když mluvil o Deux Vénus a contre-jour, qui accrochent du linge, okamžitě se změnil ve Verlaina. V celé tvorbě je patrná hra s popíráním pravidel smyslovosti, je to hra na vizionáře, podobná Rimbaudově Iluminaci. Nelze říci, že by jednoduše imitoval zmíněné básníky, ale je zde jakési souznění, společný vztah či příbuznost.

Druhá věc, kterou na něm milujeme, je ta, že v sobě dokázal udržet a podporovat svou dětinskost. V první básni Prahy s prsty deště nás tento milý básník vrhá mezi Proustovo máslové pečivo. Je na terase kavárny.

Il vient de penser une charrette de charbon.

La voix de maman ne m'appelle pas pour le goûter.

Un parfum de fumée de cigarettes anglaises.

C'est toujours moi

Le gamin d'une histoire oubliée

Qui suit attentivement

Le tourniquet ou flambe un dernier rayon.

Hluk, který způsobuje dvoukolák, v něm vyvolává dětství, toto dětství má skryté pod kůží, a bez něho by byl pouze částečným básníkem. Je to síla, která mu dává potřebnou nespoutanost a pomáhá ve zdánlivé všednosti odkrýt neobyčejný smysl. Ale důvod, pro který jej nejvíce milujeme je ten, jak říká ve své předmluvě Soupolte, že představuje věštce a jasnovidce v jedné osobě:

Enclin par nature a la douceur et a la bonté.

Je t'appelle avec orgueil révolution.

A dále:

Vivre et observer les nuages

Cella s'appelle rêver

Je veux un monde ou je ne generai meme pas un enfant.

(...)

Forma a obsah jsou propojeny. Žádný básník z této doby, říká Soupolt, nevolil takové obrazy a s takovou troufalostí jako Nezval. I přes negativní vzpomínky, které může ve čtenáři vyvolat, je Nezval skutečným pojmem 20. století. Umí mluvit o Edisonovi, o žhnoucích lampách, o neonech, o všech moderních objektech. Universální básník, který je zároveň revolucionář a ... (článek nedokončen, par Mireille Bokis“)

Máme zde tři vybrané recenze týkající se Nezvalova díla a života. V první recenzi se autor obrací k Nezvalovi jako k politikovi. Poukazuje na fakt, že politika a kulturní život jsou v Československu úzce provázány. Toto je samozřejmě důsledek politické atmosféry v naší zemi. Ačkoli je Nezvalova poezie po roce 1948 poznamenána jeho snahou zavděčit se režimu, můžeme říci, že v zahraničí si stále zachovává své výsostné postavení. Je to do určité míry způsobeno množstvím levicově smýšlejících intelektuálů, kteří aktivně zasahují do kulturního dění tehdejší Francie. Nemáme zde zveřejněny články, které vycházely v komunisticky orientovaných tiskovinách, ale i v nekomunistických periodikách je Nezvalovo jméno velice často zmiňováno v souvislosti s jeho komunistickým působením. Jedná se ve většině případů o určitou komparaci Nezvalova a Aragonova přístupu k politice, vzhledem k jejich surrealistické angažovanosti. Není zde ovšem plně produktivní zaobírat se otázkou Nezvalovy politické loajálnosti po roce 1948. Mnohem zajímavější je fakt, že je možné dohledat spoustu francouzsky psaných dokumentů, které se zabývají jeho dílem, a to převážně dílem surrealistickým.

Můžeme zde poukázat na článek, který vyšel v roce 1954 v *Les Lettres*. Článek pojednává o příjezdu Nezvala do Paříže. Nezval je zde popisován jako člověk, který může být bez ostychu nazván nejlepším přítelem francouzských surrealistů. Je zde zmíněna jedinečnost jeho díla, a především veliký zájem o toto dílo ve Francii. Dá se ovšem předpokládat, že zájem o Nezvalovo dílo nepřekročil hranice úzké, čistě intelektuální, skupiny uměleckých nadšenců. V souvislosti s prezentací aktuální poezie

je zmíněn i Francois Kérer coby dvorní překladatel. Yves Benot se v článku zabývá i osobností Jeana Marcenaca, který se zasadil o širší produkci Nezvalova díla.

Otázka překladu je ve větší míře představena v druhém přeloženém článku. Autor se zde zabývá jednak samotnou osobitostí Nezvalovy tvorby, dále pak problematikou recepce díla ve Francii a konečně způsobem a úskalími překladu tohoto díla. Tento článek je možné považovat za stěžejní materiál naší práce. Nejen že nám ukazuje samotné komplikace při pokusech začlenit dílo Vítězslava Nezvala do prostoru francouzské literatury (a jeho význam v ní), ale zabývá se i otázkou přenesení hodnotnosti této poezie do jiného, zcela odlišného, jazyka. Otázka smyslu díla v souvislosti s překladem je v případě Vítězslava Nezvala velice aktuální. Je zde opět zmíněn Francois Kérer, který se dlouhodobě zabýval překladem Nezvalova díla do francouzštiny. Jednalo se přesněji řečeno o samotný překlad díla do francouzského jazyka. S tímto přeloženým textem pak dále pracoval Philippe Soupaulte, který jej přebásnil. Autor článku se zde táže po osobitosti Nezvalovy poezie. Poukazuje na jeho inspiraci velikány francouzské literatury, jakými byli Guillaume Apollinaire a Arthur Rimbaud.

V první kapitole jsme se dotkli otázky přístupu jednotlivých surrealistů k pojetí hlavní ideje tohoto hnutí. Mimo jiné jsme zmínili i otázku metaforičnosti vnímání určitého dogmatického řádu, který členy surrealistického uskupení svazoval jak po stránce osobní, tak profesní. Pařížští surrealisté přímo podléhali taktovce André Bretona, a to včetně jeho absolutistických názorů či vrtkavé povahy. Proto se nám zde jevilo vhodné vyzvednout problém absolutní metafory. Tedy něčeho, co slouží jako prostředek k „nespoutanému“ životu. Jde tedy o prostředek, který vede k relativizaci absolutního, daného. Samotnou podstatou roztržičnosti absolutna je jeho relativizace a tedy možnost vlastního projevu. Hans Blumenberg tuto potřebu staví mimo jiné do antropologického kontextu. Užívá příkladu, kdy člověk cítí nutnost vymanit se z naprosté a absolutní moci Boha. Tuto potřebu interpretuje jako první krok k humanismu, tedy uvědomění si sebe sama, svého lidství. Prostřednictvím svého sebeuvědomění může člověk začít tvořit, myslet, projevovat se. Není již oné omnipotentní osoby, která vše řídí a předurčuje. Toto uvědomění vede k samotné tvořivosti (srov. Horyna 2007). Vztáhneme-li takovéto úvahy ke členům surrealistické skupiny, můžeme zde snadno rozklíčovat postoje a činy jednotlivých surrealistů ve vztahu k danému řádu, který pro ně nastolil André Breton.

Pojem metafory je možné ještě lépe užít v kontextu se samotnou recepcí díla. Již v první kapitole jsme zmínili onen problém interpretace metafory v surrealistickém díle. Je to tedy problém, který se týká otázky „jak interpretovat metaforu“. Tato interpretace zcela závisí na schopnosti a zkušenosti recipienta. Ale i velice zkušený příjemce uměleckého díla není schopný objektivně předat svůj obraz metafory někomu dalšímu. Toto je zcela závislé na individuální schopnosti tvůrce či interpreta, předat metaforu tak, aby ji příjemce viděl jeho očima. Což není s ohledem na onu neurčitost dost dobře možné. Ve volné návaznosti můžeme rozšířit toto tázání o překlad díla. Do řetězce interpretací přijímaných a předávaných samotnými recipienty díla nám vstupuje další zásadní článek. Překladatel⁶ přijímá dílo svého autora, který je už do jisté míry ovlivněn vlastní interpretací metafory – v našem případě interpretace týkající se metafory řádu a pravidel surrealismu – a toto na základě své schopnosti interpretace a chápání dále přetváří tak, aby svému posluchači (čtenáři, divákovi) tuto metaforu předal v co možná nejoriginálnějším skupenství. V případě překladu se tedy nepotýkáme pouze s problémem samotné interpretace metafory, ale s překročením jistého kulturního rámce, který je pro autora díla typický. Na překladateli nyní je, aby s ohledem na tuto kulturní odlišnost dílo předal čtenáři v jemu reflektovatelném skupenství, které musí tento kulturní rámec překročit, a zároveň zůstat co možná nejpůvodnější.

S otázkou překladu se ovšem nepotýkáme u díla vytvořeného prostřednictvím neliterárního materiálu. Toto lze chápat jako velkou výhodu pro dílo výtvarníků Jindřicha Štýrského a Toyen. Je zcela nepochybné, že jejich dílo se do podvědomí francouzského umělecko-literárního publika dostalo mnohem dříve než například dílo Vítězslava Nezvala nebo Konstantina Biebla. Díky nenutnosti překladu můžeme vyloučit i určitou dezinterpretaci díla, která může nastat nevhodným překladem. Hledání adekvátní metafory v díle literárním je možné chápat jako poměrně komplikovanou záležitost, která není v určitém smyslu vůbec možná. Při předložení surrealistického objektu, plátna nebo sochy, závisí samotná interpretace na pouhém recipientovi. Bylo by ovšem mylné domnívat se, že nám zde problém s interpretací metafory naprosto mizí. To, že nám zde odpadá jeden z mezičlánků řetězce metaforického působení, neznamená, že se dílo stává automaticky jednoznačně čitelným. Zde můžeme narazit u problematiky pojmů metafora a symbol.

⁶ Toto lze ještě rozšířit na samotný překlad díla a na jeho následné přebásnění, pokud se nejedná o jednu osobu, která toto činí.

Tento problém zde ovšem nebudeme hlouběji rozebírat. Vrátime se k problému překladu, který dále otevírá otázku po inspiraci překládaného díla. Je-li tato inspirace směřována do stejného prostoru, jako je cílový jazyk překladu, vzniká nám zde podnět pro nové otázky.

Otázkou inspirace či ovlivnění Nezvalovy poezie francouzskými tvůrci se zabývá třetí z uvedených článků.

Autor článku Mareille Bokis soustředil svůj zájem na dílo *Praha s prsty deště*. Na tomto díle rozebírá charakteristické rysy Nezvalova díla. Je to především již zmíněný odkaz k tvorbě francouzských velikánů. Bokis zde zmiňuje výše uvedeného Guillaumea Apollinaira, Paula Verlaina, Arthura Rimbauda a Marcela Prousta. Zdůrazňuje však, že se nejedná o napodobování zmíněných literátů, ale o jejich vzájemné ideové souznění. Je to do určité míry metafora, která vyzvedává Nezvalovu velikost. V článku jsou použity i citace Phillipe Soupaulta, který se k tvorbě Vítězslava Nezvala také vyjadřuje. Podtrhuje jedinečnost Nezvalovy imaginace, která se v něm skrývá jako součást jeho samého. Je to dětská lehkost, s kterou tvoří jednotlivé verše. Dětská lehkost imaginace je zmiňována ve většině článků, které se Nezvalovým dílem zabírají. Je zde zdůrazněna schopnost reflektovat moderní svět a zároveň vycházet z tradice.

Tento článek se nám stává určitým odkazem předcházející kapitoly, která se zabírala problémem vzájemného ovlivnění či souznění českých a francouzských surrealistů. V mnohých článcích publikovaných od počátku padesátých let se můžeme setkat s podobným vzkazem. Je zde často odkazováno k Nezvalově „inspiraci“ francouzskými autory. Výraz inspirace zde ovšem představuje určitý problém. Jak s tímto slovem zacházet, kde je ona hranice mezi inspirací a nápodobou? Možná by bylo vhodnější nevnímat toto souznění jako něco, co vzniklo na základě nějaké objektové předlohy. Spíše toto souznění můžeme vnímat jako již výše zmíněnou ideovou jednotu. Jako něco, co se zrodilo ze stejné potřeby reagovat na dané životní podmínky.

Skupina Le grand jeu, její uskupení a význam pro český a francouzský surrealismus

Hnutí Le grand jeu tvoří určitou paralelu k surrealistické skupině, působící v období mezi oběma světovými válkami ve Francii. Její rozsah nebyl jistě takový, jako u mezinárodně vnímaného surrealismu, nicméně významnost tohoto hnutí je v dějinách literatury či výtvarného umění nepopíratelná. Pro naši práci je převážně podstatná vzájemná propojenost mezi českými a francouzskými tvůrci, kteří se k této skupině hlásili. Ačkoli polem působnosti Le grand jeu byla výhradně Francie, jejími neodmyslitelnými členy byli i český výtvarník Josef Šíma a český básník Richard Weiner. (Richard Weiner se se skupinou rozešel v podstatě ještě před jejím oficiálním ustanovením. Byl členem pouze původního uskupení, které se nazývalo simplisté)

Obě tyto osobnosti se staly nedílnou součástí francouzského hnutí, které má v dějinách literatury jedinečné postavení. Aktivně se podílely na tvorbě tohoto hnutí a na jeho podobě. V případě Richarda Weinerja se jedná spíše o vliv ideový, který v členech nově vzniklého hnutí zanechal. Je paradoxem, že právě jeho roztržka se simplisty koncem roku 1927 stála u zrodu nového hnutí Le grand jeu.

Pro bližší představu si můžeme nastínit i historické okolnosti vzniku tohoto hnutí.

Historie Le grand jeu

Jeho zakládajícími členy byli Robert Meyrat, Roger Vailland, Roger Gilbert-Lecomte a René Daumal. Všichni čtyři zakládající členové se poznali v Remeši, kde navštěvovali společné lyceum. Jejich vzájemné sympatie vyústily v ustanovení první iniciační skupiny. Ve svých počátcích se nazývali simplisté. Začínají tvořit první básně, které jsou pro ně podnětem k pokusům o proniknutí za hranice lidské mysli. K tomuto využívají drogy, toxické látky a experimentují se samovolným vyvoláváním smyslových halucinací. Toto vše činili ve jménu zboření jakékoli distance mezi dílem a myslí člověka či člověkem samým.

V roce 1925 odcházejí Daumal a Vailland do Paříže. Lecomte se k nim přidává o pár let později. V Paříži se setkávají s dalšími budoucími členy Le grand jeu. Nejprve

tedy s malířem Mauricem Henrym, fotografem Arthurem Herfauxem, Pierrem Minetem, českým básníkem Richardem Weinerem a českým malířem Josefem Šímou. Pro téměř o jednu generaci staršího Šímu mělo toto setkání zásadní vliv při utváření jeho osobitého stylu. Šlo tedy především o naprosté odmítnutí jakéhokoli kalkulu a kompromisu při tvorbě díla.

V roce 1927 vzniká podklad pro již zmíněné revue *Le grand jeu*, které dá název později utvořené skupině.

Samotné revue vychází až v červnu následujícího roku. Mimo již zmíněné osobnosti do tohoto revue přispívali i surrealisté Robert Desnos, Man Ray, Georges Ribemont-Dessaignes a v Šímových překladech i Jaroslav Seifert a Vítězslav Nezval.

Ve stejné době, kdy vychází první revue *Le grand jeu*, vydávají surrealisté (lidé o téměř 10 let starší než členové *Le grand jeu*) svůj první manifest. Vztahy surrealistů a členů *Le grand jeu* byly vždy poznamenány vzájemnými shodami a rozpory.

„První číslo *Le grand jeu* ukázalo, že skupina se staví po bok surrealistům a že je přístupná společným aktivitám. Poté, co sešlo z plánované spolupráce na sborníku o markýzi de Sade, dochází však při slavné schůzce v baru du Chateau v březnu roku 1929 k pokusu o rozbití mladé supiny, která se pro surrealisty přece jen stává vážnou konkurencí. Tato snaha ovšem vede pouze ke stmelení *Le grand jeu*, zvláště po Vaillandově odchodu, a rok 1929 se stává nejneproduktivnějším obdobím v historii skupiny. V květnu vychází druhé číslo revue, v němž se objevují příspěvky i od André Massona a Rogera Vitrac, v červnu se koná první výstava *Le grand jeu*, jíž dominují obrazy Josefa Šímy. Ten má koncem roku v Paříži další reprezentativní výstavu, do jejíhož katalogu přispívají hned čtyři členové skupiny“ (Topinka 1993: 8–9).

Vzájemné napadání surrealistů a členů *Le grand jeu* se projevilo i v otevřeném dopise, který byl adresován André Bretonovi. Pisatelem dopisu byl Daumal, který v tomto dopise vyzvedá společné zájmy, ale i věci, na kterých se nemohou shodnout. Mezi společné zájmy řadí společné nepřátele a cíle. K věcem, v kterých se zásadně neshodují, řadí především samotnou osobu André Bretona. Je to jeho již výše zmiňovaný sebestředný pohled na řízení surrealistické skupiny. Dále pak Daumal vytýká surrealistům jejich prostředky, šablonovitost a v podstatě i určitou konvenčnost.⁷

⁷ Zmíněný dopis lze dohledat v přeložených přetiscích revue *Le grand jeu* (Topinka 1993).

Je ovšem nutné dodat, že vzájemné neshody mezi členy *Le grand jeu* a surrealisty poznamenaly i vztahy uvnitř skupiny *Le grand jeu*. Navíc tyto vzájemné vztahy narušily rozdílný pohled na revoluční aktivity a další směřování hnutí.

Roku 1932 skupiny *Le grand jeu* definitivně zaniká.⁸

Myšlenky ustavující hnutí Le grand jeu

Co bylo vlastně myšlenkou ustanovující toto jedinečné hnutí? „Hybnou silou myšlení *Le grand jeu* je negace, chápaná ovšem nikoli jako konečný stav, ale jako výchozí bod k rekonstrukci: jde tedy o dvojí negaci, která tvoří metodologický základ k permanentní erozi každého zdání skutečnosti, k hledání jiné nebo skutečné skutečnosti, oné Gilbert-Lecomtovy metafyziky přítomnosti, jejímž cílem je dosáhnout začlenění individua do všeobjímající Jednoty na základě prapůvodního principu, uchovávacího a současně odhalujícího to podstatné, archetypální a kolektivně nevědomé v člověku. Tato negace pochopitelně a především zahrnuje západní racionalistické myšlení, nikoliv však rozum samotný, jemuž jsou pouze stanoveny hranice a určeno místo mezi ostatními prostředky a možnostmi poznání: sny, mimosmyslovým vnímáním, parapsychickými experimenty, extází, rozšiřováním vědění a askezí“ (Topinka 1993: 10–11).

Pro *Le grand jeu* bylo zásadní kolektivní smýšlení. Toto se projevuje v mnohé názorové výměně mezi surrealisty, resp. André Bretonem a členy *Le grand jeu*. André Breton se nejednou pokoušel „přetáhnout“ vůdčí osobnosti „konkurenční“ skupiny na svoji stranu. Toto je také jedna z otázek, která byla vyzvednuta v zmiňovaném otevřeném dopise z roku 1930. Daumal se zde ohrazuje proti označení za mluvčího či čelního představitele skupiny. Zdůrazňuje, že *Le grand jeu* jedná jako jeden organismus. A není tudíž možné požadovat po jednotlivcích, aby jakkoli vystupovali pod svým jménem (myšleno jako samostatné individuum, zodpovídající osobně za skutky proklamované ve jménu *Le grand jeu*).

Popření individua ve jménu skupiny nelze vztahovat na samotné smýšlení jednotlivců, konkrétně smýšlení o sobě samých. Toto je jedním ze stavebních kamenů *Le grand jeu*. Jedinec musí neustále jakoby zpochybňovat sám sebe a své skutky a tím dosáhnout naprostého sebepoznání či sebestroměny. Toto vstoupení do tajů vlastního já

⁸ Historické údaje pro tuto kapitolu jsme čerpali převážně z *Le grand jeu* (Topinka 1993).

bylo podmíněno největším „sebetřýzněním“. „Poznání, jež je základem sebeuvědomění, je nutně spojeno s Absolutnem – a tomu se nelze přiblížit bez osvojení jistého metafyzického přístupu ke skutečnosti. Členové Le grand jeu chtějí navíc zrušit propast mezi poznáním a činem, nastolit jednotu a tuto jednotu nejen poznat, ale i žít, což s sebou přináší jistá nebezpečí, neboť to znamená vydat se až na hranice toho, co je, případně může být, člověk“ (Topinka 1993: 12). Aby tito jedinci mohli dosáhnout kýženého efektu sebepoznání, využívali k tomu, kromě již zmíněných prostředků, také experimentální metafyziky. Základem tohoto procesu je uvědomění si vlastního těla, které dosud jen málo známe a jemuž musíme navrátit jednotu, tedy neoddělovat je od ducha a naopak (srov. Topinka 1993: 12). „U Le grand jeu nejde o umělecké hnutí, o poznání, ale o základní, bezprostředně prožívanou zkušenost. Jde o jiné vidění, vnímání, cítění, myšlení, o totální proměnu vědomí. Jde o zkušenost prožívanou celým tělem, celou existencí. K tomu je potřeba odmítnout navyklý způsob vidění, odvrhnout berličky jakékoli jistoty, jakékoli naděje. Jistoty poznání, náboženství, víry či ideologie. Odvrhnout jakoukoli jistotu znamená odmítnout i jistotu vzpoury“ (Topinka 1993: 14). Tato přirozenost vnímání svého okolí se staví do kontrastu k propracované teoreticko-idealistické koncepci u surrealistů. Tam kde surrealisté pořádají seance podle přesného řádu, na kterých má dojít k odhození zábran a počátku vnímání pravé skutečnosti, tam členové Le grand jeu prostě žijí. Vnímají věci kolem sebe. Jde jen o míru citlivosti, jakou jsou tyto věci vnímané, nikoli o to, co a jak je vnímané. Členové Le grand jeu necítí neustálou potřebu přejmenovávat věci kolem sebe. Soustředí se spíše na jejich vyobrazení v dané situaci. Jsou to určité konotace, které nám daná situace nabízí, které se nám díky této situaci zhmotňují v jasné objekty. Je to něco, co jsme mohli zažít jako děti, a v dané konkrétní situaci se nám tyto prožitky dvou časoprostorově odlišných situací propojí a vytvoří onen hmatatelný objekt. „Záblesk světla, které proměňuje. Okamžik, kdy vnímáme veškerou skutečnost v její původní hluboké jednotě. Zkušenost jednoty, totožnosti člověka a vesmíru. Krajina, země, kameny, stromy, mraky, vzduch, oheň i voda, vše se rozpouští, sjednocuje v prudkém světle blesku. Tak jako je jedna hmota/ energie/ prostor. V podstatě všeho je jednota. Absolutní jednota myšlení, vnímání cítění“ (Topinka 1993: 17). Gilbert-Lecomte poznamenává, že vidoucnost je důsledkem představivosti. Tato představivost se uvádí do pohybu básnickou zkušeností, nějakým zážitkem, prožitkem. „Básnická inspirace je západní formou vidoucnosti. Ale poezie také zradila, dodává René Dauma, neboť se stala uměním. Od vynalezení knihtisku a od rozšíření základního vzdělání se veškerá literatura zvrhla

v kejklářství, veřejnou děvku, upřesňuje Roger Gilbert-Lecomte, jen s několika vzácnými, zato však obrovskými výjimkami. A právě jenom tyto výjimky stojí za řeč. Novalis, Nerval, Rimbaud, ale i *Prorocké zpěvy* W. Blakea, E. A. Poe, Baudelairova teorie korespondencí či třeba i *Co říkají ústa stínu* V. Huga. Protože to, co vidoucí vidí, je vždycky totožné. Mají společný svět, který se otevírá jen ve znamení vytržení. My nejsme z tohoto světa. Nahlédnutí trhlinou. Prázdná pulsující v prostoru. Pak už nic“ (Topinka 1993: 17).

Le grand jeu, tedy vysoká hra je odpovídajícím obrazem činnosti této skupiny. Nešlo, jak jsme již výše zmínili, o intelektuální gesta, o nařízené snění, o jakési duševní cvičení, ale o pravdivou hru se životem či o život. Tito básníci a výtvarníci se pouštěli do zmíněných metafyzických experimentů s naprostým odhodláním a bez zábran. Beze strachu, co tato hra může s sebou přinést. Šlo jim o jediný cíl, a to dostat se na roveň svého ducha. Nebyli to žádní snílci či mystici. Pouze brali své metafyzické experimenty zcela bez kompromisů. Bylo třeba užít všech prostředků k „probuzení původních a krytých schopností psychiky, od mimosmyslového vnímání, přes experimenty s mimosítnicovým vnímáním, po stavy jasnozření a přenášení vědomí“ (Topinka 1993: 19).

Je ovšem dlužno dodat, že tyto experimenty měly velice neblahý dopad na zdraví, potažmo život, všech zúčastněných. Daumal vinou vdechování benzínu, při kterém se snažil zůstat co nejdéle při vědomí, zabíjí červené krvinky v těle a je záhy postižen tuberkulózou, na kterou později také umírá. Gilbert-Lecomte užívá velké množství drog, a to i nitrožilně, což má u něj za následek otravu krve, která vyústí až v jeho smrt.

Bylo by mylné domnívat se, že tito lidé hledali ve svých stavech mimoreálného vnímání únik ze světa nepochopení či nějaké nové slasti. Jednalo se „pouze“ o prostředek k naprosto bezprostřednímu proniknutí k podstatě věci (srov. Topinka 1993).

Josef Šíma jako pojítka mezi Le grand jeu a surrealismem

Tato ryzost smýšlení o umění, o tvorbě, byla velice blízká i Josefu Šímovi, který v Paříži pobýval od roku 1921 až do své smrti roku 1971. Josef Šíma byl jedním ze zakládajících členů uskupení Le grand jeu a jeho významnou součástí v průběhu celé

existence tohoto uskupení. Jeho kresby se objevují jako nepostradatelná součást všech vydání revue *Le grand jeu*. Ve vydání *Le grand jeu* z roku 1928 je Josef Šíma uveden v záhlaví obálky stejnojmenného revue jako jeden z řídících (*direction*) tohoto hnutí. V té době jsou s ním uvedena ještě jména Regera Gilbert-Lecomta a Reného Daumala. Šíma se staral především o výtvarnou stránku této revue. Jeho jméno se objevuje i pod různými prohlášeními, ale je zde uvedeno jako jedno z mnoha ostatních. Hlavním pisatelem těchto textů byli převážně Reger Gilbert-Lecomt a René Daumal.

Nesporná je ovšem Šíмова zásluha na zveřejnění děl Jaroslava Seiferta a Vítězslava Nezvala. Je to vlastně poprvé, co se setkáváme se jménem Jaroslava Seiferta na poli francouzské literatury meziválečného období. Jistě je možné, že byla Seifertova díla publikována i jiným způsobem, ale ve spojitosti s *Le grand jeu*, potažmo francouzským surrealismem, se s uveřejněním jeho práce setkáváme poprvé. Jméno Jaroslava Seiferta nezaznělo ani v souvislosti s oficiální návštěvou André Bretona a Paula Éluarda v Praze. K tomuto českému básníkovi se ani nijak nevztahuje korespondence, která byla vedena mezi V. Nezvalem a některými členy francouzského surrealismu, v čele s A. Bretonem.

Je zde jistě nepopíratelná zásluha Josefa Šímy, který se zajímal o dílo českých surrealistů, a díky jeho překladu mohlo být také předloženo francouzskému čtenáři. Je nasnadě domnívat se, že díky postavení, kterému se Josef Šíma v Paříži těšil, mohlo být toto dílo i dále veřejně šířeno. Již v první kapitole jsme se zabývali otázkou vymezení dobového čtenáře českých děl. Zde je nutné vyzvednout zásluhu právě Šímy, který dokázal česká díla pro Francii neznámých autorů dovést až k publikování a předložit je v té době nejvyšším intelektuálním kruhům. Je ovšem fakt, že Josef Šíma byl už v této době držitelem francouzského občanství. Což mu mohlo jeho činnost do určité míry ulehčit, ale pro jeho význam z pohledu česko-francouzského působení to není nijak zásadní. Do určité míry bychom mohli rozvinout myšlenku týkající se otázky přejímání či přenášení národní identity. Pro francouzská hnutí není podstatná národnost členů. Podstatné je, že tito tvůrci přejímají pravidla francouzského kulturního prostoru a na základě této asimilace jsou považováni za Francouze. Toto vychází z historické tradice Francie. Vlivem mísení národů způsobeným rozličnými koloniemi, které Francie v minulosti ovládala, docházelo k mísení i kulturních teritorií. Pro Francii nebyl problém přijmout lidi odlišné barvy pleti za své občany, pokud respektovali kulturní rámec země. Šlo tedy především o jazyk země. Dále pak o respektování politického zřízení atd. Francouz tedy nebyl člověk, který se narodil ve Francii, který vypadal jako

Francouz, ale člověk, který myslel a žil jako Francouz. S ohledem na výše uvedené se nemůžeme pozastavovat nad mnohými uměleckými velikány, kteří jsou řazeni k francouzskému prostoru, ale svůj původ mají spjatý s jinými evropskými či světovými zeměmi. Toto platí i o hnutí surrealismu a Le grand jeu. V surrealistickém hnutí vystupuje řada lidí, kteří pocházejí například ze Španělska, Švýcarska, Rumunska atd. Stejně tak v hnutí Le grand jeu působí Josef Šíma a dříve i Richard Weiner, a nikdo se nepozastavuje nad tím, že není Francouz. Není to podstatné.

Tvorba Le grand jeu nám tematicky navazuje na předchozí kapitoly. Pravidla tvorby Le grand jeu se mírně liší od pravidel hnutí surrealismu. Je zde znát výrazná absence vůdčí osobnosti typu André Bretona. Le grand jeu se projevuje mnohem živelněji a nezřízeněji. Jejich hledání „pravdy“ se jeví mnohem upřímnější. Snaží se vyvarovat přehnané teoretičnosti, která vede ke zkonvenčení postupů imaginace. Členové Le grand jeu necítí neustálou potřebu přejmenovávat věci kolem sebe. Soustředí se spíše na jejich vyobrazení v dané situaci. Jsou to určité konotace, které nám daná situace nabízí, které se nám díky této situaci zhmotňují v jasné objekty. Ona metaforičnost, která se nám nabízela při interpretaci předchozích kapitol, zde dostává jiný rozměr. Umění tvořené členy Le grand jeu nemá potřebu pojmenování. Tímto nám zde částečně odpadá onen problém s přenesením metafory na recipienta, potažmo další posluchače, diváky. Tento problém zde ovšem odpadá skutečně pouze částečně. To, že tito umělci proklamují nedůležitost pojmenovat či přejmenovávat věci kolem sebe, může mít za následek pouze vyjádření jedné věci jiným pojmem. Je otázka, do jaké míry může lidská mysl vnímat určité objekty v rovině fantazie, aniž by je nějak přejmenovala.

Je ovšem nepopíratelné, že Le grand jeu stavěla do centra své činnosti nikoli pojem, ale samotné cítění a vnímání. Tímto se nám zde prostor pro individuální imaginaci či metaforičnost ještě více rozšiřuje. Není nutné vnímat nějaký objekt či literární dílo jako něco, co má mít jasně daná pravidla, a je třeba tento objekt stejným způsobem i předávat dál. Osobnost autora zde ustupuje naprosto do pozadí a recipient může dané dílo interpretovat zcela svévolně. Není to navíc dílo samotné, co se stává předmětem interpretace. Dílo myšleno jako artefakt, objekt vytvořený člověkem. Členové Le grand jeu, více než surrealisté, kladli důraz na samotný život a jeho prostředky vyjádření. Tam, kde si surrealisté pohrávali s automaticností projevu, členové Le grand jeu vnikali do naprostého „podvědomí“, a to s využitím prostředků, které nemohli, a možná ani nechtěli, sami ovládat a řídit.

Le grand jeu stojí v dějinách literatury jako ojedinělý zjev. Tím, že nemá své pokračovatele, využívá určité nepřekonatelnosti. Pro český prostor má toto hnutí velký význam právě v osobě Josefa Šímy a Richarda Weinera. Josef Šíma se stal jedním ze zakladatelů a nejvýznamnějších osobností tohoto hnutí, a tím se stal i nepřímo propagátorem české literární či umělecké kultury v celosvětovém měřítku.

Závěr

V naší práci jsme se zabývali otázkou vzájemných vztahů mezi českými a francouzskými surrealisty. V centru našeho zájmu stál surrealismus z období mezi dvěma světovými válkami.

Práci jsme rozdělili na tři základní kapitoly. A to: *Co znamená surrealismus v rámci českého prostoru a co v prostoru francouzském, Problematika dobové recepce českého surrealismu ve Francii a Skupina Le grand jeu její uskupení a význam pro český a francouzský surrealismus.*

V první kapitole jsme představili základní pojetí surrealismu v českém a francouzském kulturním prostoru.

Nejprve jsme řešili problém samotného vymezení pojmu surrealismus. Ukázalo se, že ačkoli je tento pojem veřejnosti široce znám, není vymezení tohoto pojmu zcela snadné. Surrealismus je totiž umělecký směr, který překračuje dosavadní vnímání umění a stává se jen velice těžko jednoznačně identifikovatelným. Toto nastává především z důvodu neurčenosti pole jeho realizace. Už samotná otázka, jedná-li se vůbec o umění, nám nastoluje velký problém při procesu definování. Surrealisté pozměnili přístup k vnímání samotného umění. Umění se posunulo z roviny ztvárnění či podmanění umělcovy inspirace na inspiraci samu. Samo umění se nyní stává onou inspirací, která atakuje své recipienty a nutí je toto umění tvořit. Již se nejedná o obraz, sochu či literární dílo, které recipient nějakým způsobem hodnotí ze své distancované pozice, ale naopak, recipient se stává součástí samotného díla. On sám tvoří toto dílo. Tomu také odpovídá určitá neohrazenost surrealistického díla. Mnohé surrealistické výstavy byly realizovány v obrovských halách, v kterých jednotlivé objekty, či jak říká André Breton, předměty, tvořily ucelený objekt. Toto platí i o umění literárním. Už se nejedná o přísně komponovaný literární útvar, který má svůj začátek a konec, ale jedná se o dílo, které opět zcela přesahuje samo sebe a díky schopnosti recipienta dochází k jeho realizaci. V popředí stojí zcela jednoznačně samotný recipient.

V práci jsme zacházeli s pojmy estetická hodnota a umělecká hodnota. V surrealistickém umění je estetická hodnota jednoznačně odsouvána do pozadí na úkor hodnoty umělecké. Toto vychází z idey avantgardního umění. Surrealisté hledali nové způsoby vyjádření se. Hledali způsoby, jak nejaktuálněji reagovat na potřeby světa.

Ovšem toto by bezesporu nebylo možné bez předem připraveného pole působnosti. Surrealismus se neobjevil jen tak sám ze sebe, ale navazoval na své výrazné předchůdce.

Jedná se bezpochyby o velice významné hnutí DaDa. Toto hnutí stálo u zrodu především francouzského surrealismu. Většina zakládajících členů francouzského hnutí pocházela právě z něj.

V českém prostoru byla situace mírně odlišná. I zde byl vliv hnutí DaDa jednoznačně doložitelný, ovšem pro samotné utvoření surrealistické skupiny zas tak zásadní nebyl. Aspoň v přímém následování ne. Pro český prostor byly velice významné dvě umělecké skupiny, artificielisté a poetisté. První jmenovaná se zabývala především výtvarným uměním. Jejími členy byli Jindřich Štýrský a Toyen (Marie Čermínová). Vztah těchto umělců nebyl k surrealismu vždy jednoznačný. Můžeme říci, že v období dvacátých let se artificielisté staví vůči surrealismu velice skepticky. Toto vyplývá z mnohých projevů Jindřicha Štýrského, které jsme v práci citovali či parafrázovali. S počátkem třicátých let můžeme u těchto výtvarníků zaznamenat jistý myšlenkový posun. Štýrský reaguje na román *Monaco*, jehož autorem je Vítězslav Nezval. Ve své reakci vyzvedá Nezvalovu osobitou práci s imaginací a především jeho vlastní surrealistický styl. Toto můžeme pokládat za velice významné sdělení, poněvadž nám zde Štýrský odkazuje k určité autonomnosti české surrealistické tvorby. Z toho vyplývá, že se nejednalo o pouhou nápodobu děl francouzských surrealistů, ale o osobité pojetí vlastní tvorby. Toto zjištění nám dokládají i mnohé články, které se k tomuto problému vztahují a které jsme v práci zveřejnili.

V práci se přikláníme k názoru, že v Československu byl předchůdcem literárního surrealismu poetismus. Z vyjádření, která jsme dohledali v přetiscích deníkových záznamů, a osobní korespondence Jindřicha Štýrského vyplývá, že i tento pojem sám o sobě skýtá mnohá úskalí. Ve zmíněných textech se nachází určitá obhajoba Vítězslava Nezvala, který se snaží uvést pojem poetismus na pravou míru. Vyzvedává zde vlastní tvorbu, na které dokazuje, že v době, kdy Karel Teige přichází s teoretickým základem poetismu, on už v tomto duchu tvořil. Ohrazuje se také proti stylu, jakým byl poetismus širokým spektrem básníků realizován. Nezval zdůrazňuje své rozčarování nad zneužíváním jeho metody a své „kolegy“ osočuje z plagiátorství. Toto směřuje i k Jaroslavu Seifertovi.

Tento moment se nám v diplomové práci jeví jako zlomový. Nastává zde zvrát ve vývoji českého kulturního prostoru směrem k surrealismu. Nezval zde dospívá

do momentu, kdy už mu zmíněná metoda tvorby nestačí a nutně musí hledat nové možnosti jak se vyjádřit. To samé platí i o Štýrském a Toyen. I jejich metoda dosahuje vrcholu a oni pociťují potřebu najít nový způsob vyjádření. Toto byl jistě jeden z podstatných činitelů, který přivedl české umělce k surrealistické tvorbě.

Ovšem materiály, z kterých jsme v práci vycházeli, naše úvahy zavedly i k otázce historického kontextu. V dobových textech je často reflektována beznadějná situace poválečného období. K této beznaději, či lépe řečeno nihilismu, musíme přičíst ještě reálnou hrozbu nacistického Německa, které ohrožovalo Československo stejně jako Francii. Zde už nebyl reálný prostor pro lehkou, povznesenou variaci slov, typickou pro poetismus. Tento způsob tvorby se už neslučoval s dobovou náladou ve společnosti. Mnohé dobové materiály, které jsme pro práci využily, odkazují ke společné potřebě pojmenovat problémy doby a aktivně na ně reagovat. V práci poukazujeme také na paralelu expresionistické tvorby. Tato tvorba (mimo jiné) skutečně reagovala na hrůzy války bezprostředně, nicméně zde se jedná o neuzavřený a těžko definovatelný pojem, který začíná být reflektován až v pozdějších letech.

Ve Francii se tato potřeba reakce projevila už zmíněnou činností hnutí DaDa. Umělci otevřeně poukazovali na hrůzy a nesmyslnost války. Chovali se velice destruktivně k estetickým hodnotám, které byly do té doby uznávány a považovány za dogma. Ovšem i tady nastal stejný problém jako u poetismu, a to naprostá vyčerpanost. Pro André Bretona představovala DaDa již zcela neproduktivní kapitolu jeho tvůrčích ambicí, a proto se uchýlil k realizaci vlastního projektu.

Zde se dostáváme k dalšímu bodu, který byl pro naši práci velice významný. Jedná se o postavení André Bretona, coby zakladatele a hlavního představitele surrealismu. V práci poukazujeme na jeho totalitářské postavení, které velice významně ovlivňuje formování a působení surrealistické skupiny. Bretonovo postavení je silně určující pro tvorbu všech členů surrealismu. Je to on, kdo rozhoduje o samotném konceptu surrealistického působení. A je to také on, kdo určuje, jak má surrealista vypadat. Bretonovo jednání nám nabízí možnost interpretace problému ontologického statutu surrealistických tvůrců. V práci jsme se ptali, co bylo tím činitelem, který určoval či zajišťoval určité postavení v hierarchii surrealistické skupiny. Poukázali jsme na fakt, že způsob, jakým byli do té doby vnímáni členové uměleckých skupin, je již neaktuální. Nyní dostává samotné tázání se po příslušnosti k nějaké skupině mnohem větší prostor pro variaci a neurčenost. Toto samozřejmě vyplývá i ze samotného pojetí umění. Již nestačí tvořit podle určitého návodu a díky tomu se považovat za člena

skupiny, která takto tvoří. U surrealismu došlo k přenesení umění na samotný život a ideu projevu. Za těchto podmínek se dostává ke slovu i jedinec, který vlastně netvoří žádné hmatatelné umění, ale je pouhým nositelem myšlenky hnutí. Toto je možné vnímat několika způsoby. Jeden z postojů k této skutečnosti je možné vnímat jako určité pootevření uměleckých hnutí lidem, kteří ztvárňují toto umění jako součást své každodennosti. Ovšem pokud se zamyslíme nad druhou možností vnímání tohoto ustanovení, musíme se dostat k závěru, který opět vyzdvihuje moc někoho, kdo toto životní pojetí surrealismu, potažmo umělecké ideje, pojmenuje. Tímto jedincem byl bezesporu, a to nejen na poli francouzského surrealismu, André Breton. André Breton rozhodoval, kdo bude a kdo nebude surrealistou. Jaké myšlenky a postoje jsou správné a surrealisticky korektní. Zasahoval do dění v celé politicko-kulturní rovině.

Tyto závěry jsme v práci učinili na základě dostupných materiálů. Jednalo se nejen o publikace zabývající se historií surrealismu, jak jsme již výše předeslali, ale také o různá autentická vyjádření členů surrealismu či samotného Bretona. V druhé kapitole jsme tato tvrzení mohli podložit na základě zmíněné korespondence, která byla vyměněna v průběhu let mezi Vítězslavem Nezvalem a jím. Stranou nemohou zůstat ani články, které vycházely v dobových periodikách na francouzském území.

Zde bychom se rádi vrátili k problému ontologického statutu, který jsme výše započali. Pokud v kontextu převážně francouzského surrealismu zmiňujeme postavu André Bretona, pak nemůžeme vynechat ani postavu Vítězslava Nezvala, který je charakteristický pro prostor český. Postavení Vítězslava Nezvala nebylo podle využitých materiálů zcela totožné s postavením André Bretona. To do jisté míry vyplývá z charakteru prostředí, v němž se tyto surrealisté realizovali. České prostředí je mnohem více uzavřené a projev jednotlivých umělců není tak emočně vyhrocený jako u jiných národů. Toto nevztahujeme pouze na projev umělecký, ale především na projev lidský.

Nicméně postavení Vítězslava Nezvala bylo v českém kulturním prostoru poměrně významné. To se projevilo již v otázce poetismu. Na materiálech užitých v naší práci poukazujeme, že Nezval vystupoval jako osobnost, která se nemohla smířit s neuznáním svého otcovství v poetistické tvorbě. Hlasitě se dovolává své původnosti, která se nemohla slučovat s realitou, ve které je jeho techniky využíváno téměř strojově. Nezval zde vyjadřuje určitý nelibý pocit ze ztráty své jedinečnosti. On také udělá první krok k surrealismu a on také udělá první krok ke konci českého surrealismu.

To, že se mu nepovedlo surrealistickou slupinu rozbít a ukončit její působení, může být způsobeno výše uvedenou charakteristikou českého kulturního prostředí.

Nicméně toto nemění nic na faktu, že Nezvalovo postavení na poli českého uměleckého světa v období mezi světovými válkami bylo výsostné. A jeho vliv na toto dění byl bezesporu neopomenutelný. Je ovšem fakt, že na uskupení surrealistického hnutí v Československu neměl takový vliv jako André Breton na hnutí francouzské. I v českém prostředí se dodržovaly přísné zásady pro určení, kdo může být a kdo nemůže být surrealistou. Ale toto vyplývalo především z jakéhosi vyčlenění se ze všeobecně vnímaných kulturně estetických hodnot té doby. V českém prostoru se surrealisty staly pouze osobnosti, které se podílely na jeho ustanovení. Až na ojedinělé výjimky nebyl k tomuto hnutí nikdo další přijat, a tudíž se jednalo o skupinu několika jednotlivců. Proto také můžeme vidět odlišný vývoj událostí, které se týkaly svévolného rozpuštění skupiny ze strany Vítězslava Nezvala. Zde nemohl Nezval rozložit skupinu pouze na základě významu své osobnosti. Zde byl každý člen osobností, která měla stejné právo zasahovat do dění ve skupině. Navíc Vítězslav Nezval ztrácí svoji pozici ve vedení hnutí poté, co bylo odhaleno jeho autorství básní *52 Hořkých balad věčného studenta Roberta Davida*. Zde dochází k něčemu, co je ve francouzském prostoru nemyslitelné. Členové surrealistického hnutí vylučují Nezvala a získávají na svoji stranu André Bretona.

Ačkoli původní surrealistické hnutí v Československu zaniká počátkem druhé světové války, idea surrealismu v českém prostoru přežívá do současnosti. V tomto se vývoj obou hnutí, kterými jsme se v naší práci zabírali, liší. Ve Francii byl surrealismus mnohem více fixován na osobnost André Bretona, a také s ním prakticky končí. V materiálech využitých pro naši práci nacházíme odkaz k činnosti André Bretona po druhé světové válce. Tento odkaz se může z určitého pohledu jevit pro naši práci nepodstatný, ovšem s ohledem na první kapitolu, ve které jsme se zabírali i vlivem samotných existenčních podmínek na tvorbu a formování surrealismu, toto v závěru naší práce zmiňujeme.

Jako hlavní materiál pro tyto závěry jsme využili především osobní korespondence, kterou André Breton zasílal na adresu Vítězslava Nezvala. Dále pak jsme analyzovali přepisy rozhovorů s André Bretonem, které vycházely v padesátých letech.

André Breton ve zmiňované korespondenci velice často naráží na otázku hmotné nouze a vyzvedá obtíže, které mu tento stav přináší. Je to mimo jiné problém recepce

českého surrealismu, ke kterému odkážeme ještě níže. Ovšem Breton zde činí určité doznání i v rovině ideové. Přiznává, že spoustu přednášek a literárních děl tvořil pouze za účelem získání finančních prostředků. Což se staví do protikladu k jeho radikálnosti při vnímání a prosazování pravdivého či opravdového života.

První kapitolu jsme uzavírali interpretací ovlivněnou dílem Hanse Blumenberga. Poukazovali jsme na jeho teorii absolutní metafory. Vztahovali jsme ji především k osobě André Bretona. Tato práce nám posloužila jako inspirační zdroj pro naši interpretaci, nikoli jako vyčerpávající teoretický základ. Díky pohledu na zkoumanou problematiku skrze metaforu se nám v práci odkrývá nový směr interpretace. Můžeme zde relativizovat všeobecně přijímaná tvrzení o surrealistické hierarchii a podložit svá tvrzení právě přístupem relativizace. A právě pojem relativizace stojí v centru diskutované teorie absolutní metafory. Hans Blumenberg přichází s teorií, v které je nutnost relativizace položena k základům uvědomění si sebe samého.

Toto jsme vztáhli na otázku uspořádání surrealistického společenství. Otázka po tom, jak je možné, že zcela různé osobnosti zastávaly statut surrealisty, se nám odкрыla v novém světle. V první řadě jsme zdůraznili problém interpretace samotné idey surrealismu coby jedné ze surrealistických metafor. Zde jsme si kladli otázku, jak mohli jednotliví členové hnutí vnímat a interpretovat tuto ideovou metaforu. Poté jsme řešili problém, jakým způsobem se mohla jevit interpretace a následná realizace této metafory samotnému recipientovi. Zde jsme našli odpověď na otázky po různorodosti složení surrealistického hnutí. Jako příklad jsme užili André Bretonem zbožňovaného Jacques Vachého a zatracovaného Salvadora Dalího. Vaché zde vystupuje jako zástupce ryziho nespoutaného umělce, který popírá vše umělé a řízené společenskými pravidly. Naopak Salvador Dalí je odsuzován za komercializaci svého umění. Navíc jsou známy mnohé jeho výroky a činy, které se naprosto vylučují s proletářsky laděným přesvědčením surrealistů. Zde jsme poukazovali na onu odlišnost interpretace ideové metafory. Jaký je zde model skutečně ideálního surrealisty? V očích Bretona to je Jacques Vaché, ovšem v očích kohokoli jiného to může být právě Salvador Dalí, který může toto dogma nastolené Bretonem relativizovat za účelem jeho opravdového a pravého vzniku. Tím se dostáváme i k samotné osobnosti André Bretona. Jeho naprostý vliv či snaha o vliv na surrealistickou skupinu musela ústít v onu snahu relativizace a vymanění se, a to v duchu myšlenky o uvědomění si sebe samého a svého individua.

Je nutno přiznat, že myšlenky výše nastolené mají notné mezery v teoretickém základu metaforologie. Jedná se zde spíše o pokus o jiný pohled na problém

nesourodého složení organismu jménem surrealismus. Pohled na tento problém skrze metaforu je v kontextu surrealistického umění více než příhodný.

Další téma, kterým jsme se v práci zabývali, se týkalo problému samotné recepcce českého surrealismu ve Francii. Pro práci jsme využili především materiály získané z archívu Památníku národního písemnictví v Praze. Mnohé podklady jsme dohledali i v pařížské Národní knihovně a v knihovně Maleaherbes (knihovna Sorbonne IV).

Stěžejním materiálem pro naši práci je na jedné straně osobní korespondence, která byla vyměněna mezi Vítězslavem Nezvalem, André Bretonem, Benjaminem Péretem a Joanem Miró, na straně druhé to jsou články, které vycházely ve francouzsky psaných periodikách od počátku padesátých let. Pro ukázkou jsme vybrali tři články, jejichž překlad jsme v práci zveřejnili.

V první řadě jsme provedli analýzu dopisů a novinových článků. Získané informace jsme dále pak interpretovali a dávali do souvislostí s dobovým kontextem.

Jako první jsme si v práci museli položit otázku, co vlastně mohlo být recipováno. Následující otázka tedy zněla, kdo mohl něco recipovat.

Toto první tážení nás přivedlo k faktu, že v dobové Paříži nemohl existovat žádný přirozený recipient českého surrealismu. K tomuto jsme došli na základě úvahy o postavení tehdejší Paříže v rámci celosvětového kulturního prostoru. S ohledem na fakt, že Paříž do druhé světové války představovala kulturní centrum, ke kterému se upínaly zraky celého uměleckého světa, není dost dobře možné předpokládat, že se stejnému zájmu těšilo i umění českého surrealismu. Toto navíc podtrhuje další aspekt, a to problematičnost ukotvení samotné surrealistické tvorby ve Francii. Je těžké předpokládat, že v době, kdy ve Francii nebyl pevně ukotven ani surrealismus francouzský, existoval recipient pro surrealismus český. Navíc nám zde vystupuje problém jazykové nevybavenosti. Není možné předpokládat, že by se mohla literární tvorba českého surrealismu dostat k samotnému čtenáři bez užití kvalitního překladu. Je nasnadě domnívat se, že tento překlad musel být předložen někým, kdo byl francouzskému kulturnímu prostoru znám.

Nicméně i přes tyto závěry poukazujeme na publikace, které vycházely v třicátých letech. Jednalo se o určitý průřez českou literární tvorbou. Konkrétně můžeme jmenovat *La Revue européenne*, kterou zřejmě editoval Richard Weiner, a *La Revue Francaise de Prague*. První ze jmenovaných obsahuje převážně samotná díla

českých tvůrců. Druhá publikace je zaměřená převážně teoreticky. Nachází se zde zajímavý článek *Nezval et les jeux*, v němž se autor (Jan Kučera) zabývá osobností Vítězslava Nezvala, jeho tvorbou, vývojem a inspirací. Toto je možné pokládat za jednu z prvních teoretických prací zaměřenou na dílo českého surrealisty.

Již výše jsme zmiňovali otázku vzájemného propojení a ovlivňování českého a francouzského surrealismu. Toto bylo jedním ze stěžejních tázání v naší práci. Pro práci s tímto problémem jsme využívali již zmíněné osobní korespondence a novinových článků.

Nejprve jsme tedy provedli analýzu osobní korespondence vyměněné mezi Nezvalem, Bretonem, Péretem a Miró. Na základě této analýzy jsme vymezili tři základní roviny naší interpretace. První rovina se týkala samotné recepce surrealistického díla českých umělců. Druhá rovina byla zaměřena především na recepci ideovou. A v třetí části jsme se zaměřili na rovinu osobních vztahů.

Z uvedených materiálů nám vyplývá, že zájem o dílo českého surrealismu byl do jisté míry upozaděn zájmem o ideovou sounáležitost a spíše vztahy v rovině osobní. Nicméně i přesto se určitá recepce díla v korespondenci vyskytuje. Je možné poukázat na zájem o vydávání české surrealistické revue. André Breton také nabízí možnost publikování českých děl ve všech oficiálních surrealistických periodikách. Tuto nabídku je možné chápat jako velice vstřícné gesto, které umožňovalo českým umělcům působit na celosvětové scéně.

V diplomové práci také poukazujeme na vzájemnou podporu českých a francouzských surrealistů při vydávání jejich děl. André Breton projevuje vděčnost za podporu při vydání *Vases communicants*, kterou mu poskytl Vítězslav Nezval a Jindřich Honzl. Naopak Philippe Soupault se zasadil o vydání *Antilyrique* od Vítězslava Nezvala. Na tomto vydání se podílel i aktivní formou, tedy přebásněním překladu do francouzštiny.

V práci jsme dále vyzvedli určitý problém neinformovanosti o české umělecké (a potažmo i politické) činnosti na mezinárodní úrovni. Breton poukazuje na absenci informací například z vystoupení české delegace v Moskvě. Tento fakt přičítá také své hmotné nouzi, která mu brání osobně se zasadit o vyšší informovanost. Na druhou stranu nesmíme přehlížet fakt, že tato moskevská událost byla v oficiálních pařížských periodikách hojně reflektována. Absence zmínky o českém vystoupení nás tedy opět vede k závěru, že česká kulturně-politická scéna nebyla nositelkou přílišného významu. Minimálně ne na poli mezinárodním či evropském.

Nelze ovšem přehlédnout fakt, že výtvarné dílo předbíhá na poli recepce dílo literární. Toto se samozřejmě děje z jednoho zásadního důvodu, a to z nutnosti překladu. Překlad chápeme v tomto kontextu jako jeden ze zásadních činitelů, ovlivňujících přístupnost díla svému recipientovi. Není se tedy čemu divit, že André Breton velice živě reflektuje výtvarné umění Jindřicha Štýrského a Toyen. V druhé kapitole naší práce poukazujeme na dopis z 13. května 1935, v kterém vyzvedá úspěšnost výstavy v Santa Cruz, na které dosáhla díla českých surrealistů velkého úspěchu.

Další rovina, kterou jsme reflektovali při analytickém rozboru vybrané korespondence, je rovina ideové jednoty či souznění. Toto jsme v práci zdůraznili právě proto, že jsme přesvědčeni, že v umělecké skupině, jako je surrealismus, je tato složka nejpodstatnější. Vzhledem k prozkoumaným materiálům zastáváme názor, že je tato idea položena před samotnou literární a výtvarnou tvorbu. K tomuto závěru jsme došli již zmiňovaným přehodnocením náležitosti k uměleckému hnutí. Již zde není nutno produkovat určitý artefakt ve smyslu hnutí, ale stejného postavení může jedinec dosáhnout nesením ideové hodnoty. Proto se v naší práci objevuje parafráze Bretonova dopisu z 26. června 1934, v kterém vyzvedá nutnost ideové jednoty. Toto souznění vnímá jako zdroj nové energie, která má schopnost tvořit nějaké nové společné dílo. Zde je možné vidět i určitý odkaz k mezinárodnímu pojetí myšlenky surrealismu. V tomto smyslu je veden i *Mezinárodní bulletin surrealismu (1935)*, který se zabývá především reflexí surrealismu spjatého s Francií, Belgií, Kanárskými ostrovy, Anglií a v neposlední řadě Československem.

Dále se v práci zmiňujeme o revue *Sur*, která vychází v Buenos Aires. Zde jsme vyzvedli určitý odkaz k světové nestabilitě na poli politickém. Jako příklad jsme uvedli část dopisu, ve kterém André Breton žádá Nezvala, aby se v článku pro tuto revue zdržel politických provokací, neboť situace v této zemi je již velice napjatá. Dále jsme reflektovali dopisy psané Benjaminem Péretem, který se aktuálně účastnil občanské války ve Španělsku. Poukazuje zde na praktiky stalinistů, kteří odsouvají do pozadí zájmy dělnické třídy, a místo toho prosazují své zájmy mocenské. Zde se můžeme vrátit k naší otázce po relativizaci interpretace surrealistické ideje. V samotné práci i v jejím závěru jsme odkazovali k osobě Salvadora Dalího a k jeho odsouzeníhodnému jednání vůči dělnické třídě. Ovšem zde vidíme, že ani oficiální politické strany nedbaly potřeb proletariátu a preferovaly své mocenské záměry. V konání Dalího můžeme spatřovat

určitý výsměch těmto pseudolidumilům. A zároveň se dostáváme na rozhraní, kde není snadné rozhodnout, jaké konání je v souladu s pravidly dané skupiny, a jaké už vybočuje.

Třetí rovina naší analýzy se zabývá osobními vztahy českých a francouzských surrealistů. Toto jsme v práci reflektovali z důvodu přesvědčení, že v případě recepce českého surrealismu ve Francii hrála rovina osobních vztahů velký význam.

Je nasnadě se domnívat, že právě díky osobním vztahům Richarda Weinera a Josefa Šímy s francouzskými surrealisty mohlo dojít k prvotnímu kontaktu s českou tvorbou. Oba tito umělci se zasloužili o prezentaci českého díla ve Francii a aktivně se podíleli na překladu literární tvorby.

Osobní vztahy jsou, jak jsme v práci na příkladech uvedli, velice hojně reflektovány v osobní korespondenci. Všichni zmínění pisatelé se vzájemně oslovují předrahy přáteli a neustále se ujišťují o vřelé oddanosti jeden druhému. Je ovšem možné, že se jedná o pouhé gesto, či formální projev náklonnosti. Toto ale v práci blíže neanalyzujeme. Naše pozornost se spíše soustředila na samotné projevy této náklonnosti.

Můžeme vidět mnohý odkaz k vzájemné finanční pomoci, která měla zásadní dopad na existenci daného jedince.

Ovšem v práci také vyzvedáme poslední dopis, který André Breton adresoval Vítězslavu Nezvalovi. V tomto dopise se ostře vymezuje proti Nezvalově tvorbě, která nekoresponduje s hnutím surrealismu, a napadá jeho snahy rozpustit surrealistickou skupinu v Praze.

Na zmíněných příkladech v práci poukazujeme na nestálost Bretonovy náklonnosti ke svým blízkým, které v zájmu svého přesvědčení častokrát definitivně zatratí.

V diplomové práci jsme zveřejnili tři články, které jsme přeložili z francouzského originálu. Jedná se o články *Český Aragon vysokým funkcionářem (úředníkem)*, *Vítězslav Nezval* a *Prague aux doigts de pluie*.

První článek, který jsme v diplomové práci zveřejnili, představuje Vítězslava Nezvala jako politika. Autor článku odkazuje k jeho umělecké „minulosti“ a staví ji do kontextu s jeho současným politickým působením. V souvislosti s tímto článkem odkazujeme v práci na současné postavení Vítězslava Nezvala. Tato osobnost není vnímána či dokonce souzena jako někdo, kdo opustil své ideály a snaží se pouze zalíbit

režimu. V dobových periodikách je stále reflektován jako surrealista, přítel velkých a uznávaných francouzských básníků. V některých člancích, které jsme v naší práci nepublikovali, je označován za francouzského básníka. Určitá shovívavost s Nezvalovou podbízivostí režimu může být chápána jako projev levicově naladěného smýšlení francouzské inteligence. V práci jsme se ovšem záměrně vyhnuli ryze komunistickým či výrazně levicovým periodikům. Bylo to z důvodu určité neobjektivnosti a můžeme říci i jednolité nezajímavosti jejich článků.

Druhý přeložený článek jsme pro naši práci vybrali pro jeho téma týkající se problematiky překladu. U článku bohužel neznáme autora, ale je zde ve velké míře citován Philippe Soupaulte, který sám několik Nezvalových děl přebásnil.

Je zde zdůrazněna otázka, jak přenést složitost Nezvalovy imaginace do jiného jazyka, aby nedošlo k její deformaci. V souvislosti s tímto problémem se v práci odkazujeme na již zmíněný rozdíl v recepci díla literárního a výtvarného. Problematiku přenesení identity díla do nového kulturního rámce řešíme v práci i s ohledem na možnou komplikaci interpretace samotné surrealistické metafory. Věnujeme se problému nekonečného interpretování metafor pomocí dalších metametafor. Toto se samozřejmě nemůže vyhnout ani umění výtvarnému, které má sice výhodu určité aktuální recepce, nenutnosti zásahu dalšího přetvořitele, ale samotný problém interpretace metafory zde zůstává.

Třetí uveřejněný článek nám odkazuje k osobitosti tvůrčího stylu Vítězslava Nezvala. Je zde diskutována otázka po inspiraci, či ovlivnění jinými autory. Tuto otázku jsme v práci předložili z důvodu jejího častého výskytu v dobové kritice. Jedná se tedy o články uveřejněné v letech padesátých až sedmdesátých. Velice často se v nich objevuje odkaz k inspiraci či určitému souznění s francouzskými velikány, jako jsou Apollinaire, Verlaine, Rimbaud nebo Proust. Mireille Bokis, autor článku, ovšem neužívá těchto příkladů za účelem zobecnění Nezvalovy tvorby, ale naopak k jejímu vyzvednutí. Ve všech člancích je nejvýrazněji reflektována Nezvalova práce s imaginací. Bokis ve svém článku zdůrazňuje velikost Nezvala v jeho až dětsky lehké imaginaci, která ovšem dokáže reagovat na aktuální dění moderního světa.

V naší práci jsme věnovali jednu kapitolu i hnutí Le grand jeu. Tato pozornost nebyla samoúčelná, poněvadž se jedná o jakousi paralelu k „oficiální“ surrealistické skupině.

Le grand jeu nebyla sice natolik rozšířená a známá jako surrealistické hnutí, ovšem díky absenci jakýchkoli pokračovatelů se stala skupinou nepřekonanou. Její teritorium působnosti se dá specifikovat jako čistě francouzské. Do určité míry bychom mohli i tvrdit, že pouze pařížské. Ovšem díky jejímu mezinárodnímu složení, tyto vymezené hranice mohla překročit. Dle charakteru uskupení, které se v češtině nazývá Vysoká hra, je možné usuzovat, že jim ani o žádnou popularitu či světovost nešlo. Není ale bez zajímavosti, že se na tvorbě této skupiny podíleli i významní představitelé mezinárodního hnutí surrealismu. Jednalo se například o Roberta Desnose, Man Raye, Georgese Ribemont-Dessainese a díky překladům Josefa Šímy i o Vítězslava Nezvala či Jaroslava Seiferta.

Vzájemné vztahy francouzských surrealistů a členů Le grand jeu byly po celou dobu působnosti této skupiny ve velice těsném vztahu. V práci poukazujeme například na otevřený dopis, který byl členy Le grand jeu adresován André Bretonovi. V tomto dopise se vyhrazují proti snahám surrealistů o rozložení Le grand jeu „přetažením“ jejich vrcholných představitelů. Zde poukazujeme na odlišné vnímání příslušnosti ke skupině u surrealistů a Le grand jeu. Surrealisté staví své společenství na individualitě, kdežto Le grand jeu chápe svoji skupinu jako jednotný organismus, ve kterém každý zastává důležitou funkci. Není tedy možné oddělit od tohoto organismu některé jeho části, které jsou zvenčí považovány za důležitější.

Odlišnost vnímání své funkce se projevuje u členů Le grand jeu také v pojetí metod, kterými se snaží dosáhnout odhalení oné skutečné skutečnosti. Vysmívají se surrealistům za jejich „opatrnost“ a neúplnost konání. Za jejich přeteoretizované postupy, které jsou samotnému odhalení zcela vzdáleny. Le grand jeu využívala k oproštění od všeobecně vnímané reality sny, mimosmyslové vnímání, parapsychické experimenty a jiné. V určitých prostředcích zde dochází ke shodě mezi oběma skupinami. Ovšem v práci poukazujeme na pojetí těchto prostředků k dosažení oné skutečné skutečnosti. Le grand jeu odmítá snahy surrealistů zacházet s těmito prostředky s předem vytyčeným výsledkem a teoreticky podloženou platformou. Le grand jeu působila ve jménu, kterým se honosila. To ve skutečnosti znamenalo, že její členové šli za poznáním až na pokraj smrti, a v mnohém případě tento okraj i překročili.

S ohledem na obecně nepřilíšnou známost tohoto hnutí jsme v práci stručně nastínili i historické okolnosti vzniku skupiny.

Velkou pozornost jsme v práci věnovali i samotné postavě Josefa Šímy. Nezajímala nás pouze jeho samotná tvorba, ale především význam jeho působení

na prezentaci českého surrealismu ve Francii. Díky jeho aktivnímu přispění na poli překladu se mohli nejvyšší představitelé francouzského kulturního prostoru seznámit s tvorbou českých surrealistů. V práci dále poukazujeme i na význam Richarda Weinerja, který se na vzniku a do jisté míry i formaci tohoto hnutí podílel. Je sice pravdou, že hnutí *Le grand jeu* opouští v momentě jeho oficiálního ustanovení, ale v práci předkládáme materiály, které odkrývají jeho těsné vztahy se zakládajícími členy tohoto hnutí. Odkazujeme i na přetisk stejnojmenné revue, v které je jméno Richarda Weinerja nejménou zmíněno.

Naše práce si nekladla za cíl předvést dílo francouzských a českých surrealistů v jeho kompletní podobě. Spíše jsme pracovali s možnostmi nového pohledu na jejich vzájemné vztahy. Naše původní hypotéza, tedy že vztahy českých a francouzských surrealistů nebyly příliš rovnocenné, se potvrdila. Je nutno podotknout, že český surrealismus měl v měřítku celosvětově pojímaného uměleckého hnutí své významné postavení, ovšem nelze tvrdit, že by francouzští surrealisté měli o dílo českých tvůrců výrazný zájem. Toto jsme v práci doložili na dobové korespondenci, která se nesla převážně v osobním duchu, na článcích, které k českému surrealismu odkazují, a na publikacích, které se zabývají historií a teorií surrealismu.

Z probádaných materiálů nám vyplývá, že vzájemné vztahy českých a francouzských surrealistů je možno omezit na hrstku jedinců, a to především na vůdčí osobnost Vítězslava Nezvala a André Bretona. S ohledem na výraznou absenci jmen ostatních českých surrealistů ve zmíněných materiálech nemůžeme ani předpokládat, že by byl český surrealismus reflektován širším spektrem surrealistů francouzských. Na základě zmíněných materiálů musíme také konstatovat, že pozice výtvarného umění byla oproti literatuře výrazně odlišná. To vyplývá z nenutnosti náročného překladu.

Jako zajímavá paralela pro český prostor nám v práci vystupuje hnutí *Le grand jeu*, jehož zakladateli byli čeští tvůrci Josef Šíma a Richard Weiner. A především význam Josefa Šímy byl pro ustanovení a formaci *Le grand jeu* nepopíratelný. A s ohledem na zkoumaný materiál můžeme tvrdit, že jeho význam byl velice zásadní i pro vnímání českého surrealismu ve Francii.

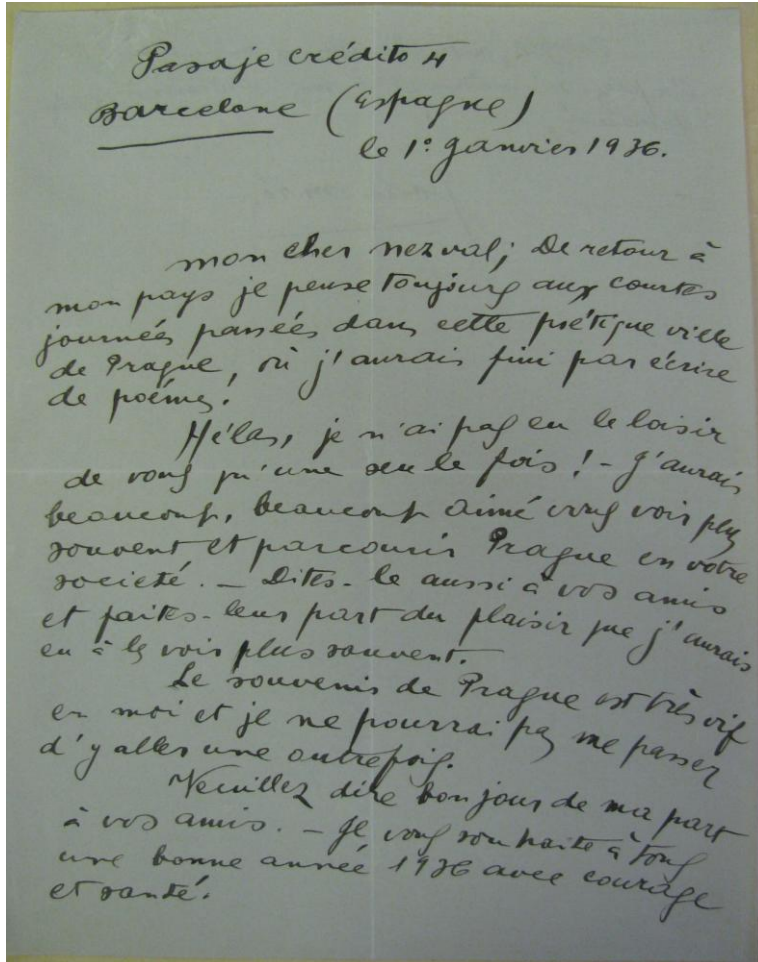
Seznam prostudované a citované literatury

- Belson, Patric – Galmiche, Xavier – Meunier, Benoît (2002): *Bibliographie des oeuvres littéraires tchèques traduites en Français*. Paris.
- Blahynka, Milan (1985): *Čeští spisovatelé 20. století*. Praha.
- Breton, André – Mabille, Pierre (1933 – 1938): *Minotaure*. Paris.
- Breton, André (1935): *Position politique du surréalisme*. Tenerife.
- Breton, André (1937): *Co je surrealismus*. Brno.
- Breton, André (2003): *Rozhovory*. Praha.
- Breton, André (2005): *Manifesty surrealismu*. Praha.
- Bulletin international du surréalisme (1935 – 1936)*. Praha.
- Bydžovská, Lenka – Srp, Karel (2003): *Kihy s Toyen*. Praha.
- Bydžovská, Lenka – Srp, Karel (2007): *Jindřich Štýrský*. Praha.
- Čolaková, Žoržeta (1999): *Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu*. Praha.
- Essertier, Daniel (1930): *La Revue Francaise de Prague*. Paris – Praha.
- Fond Vítězslav Nezval. PNP Praha (osobní korespondence – články a časopisy).
- Gilbert-Lecomte, Roger – Daumal, René – Šíma, Josef – Vailland, Roger (1928 – 1930): *Le grand jeu*. Paris.
- Horyna, Břetislav (2007): *Teorie metafory*. Olomouc.
- Kris, Ernst – Kurz, Otto (2008): *Legenda o umělci*. Praha.
- Magnetická pole, Les Champs Magnetiques: André Breton a skupina surrealistů v Československu (1934 – 1938)*. Praha, 1993.
- Messens, E. L. T. (1934): *Documents 34*. Bruxelles.
- Nadeau, Maurice (1994): *Dějiny surrealismu*. Olomouc.
- Papoušek, Vladimír (2004): *Existencialisté*. Praha.
- Papoušek, Vladimír (2007): *Gravitace avantgard*. Praha.
- Poivre d'Avor, Olivier (1992): *Prague sur seine – AFFINITÉS SURRÉALISTES*. Paris.
- Štýrský, Jindřich (2003): *Sny 1925-1940: zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů*. Praha.
- Štýrský, Jindřich (2007): *Texty*. Praha.
- Topinka, Miloslav (1993): *Vysoká hra*. Praha.

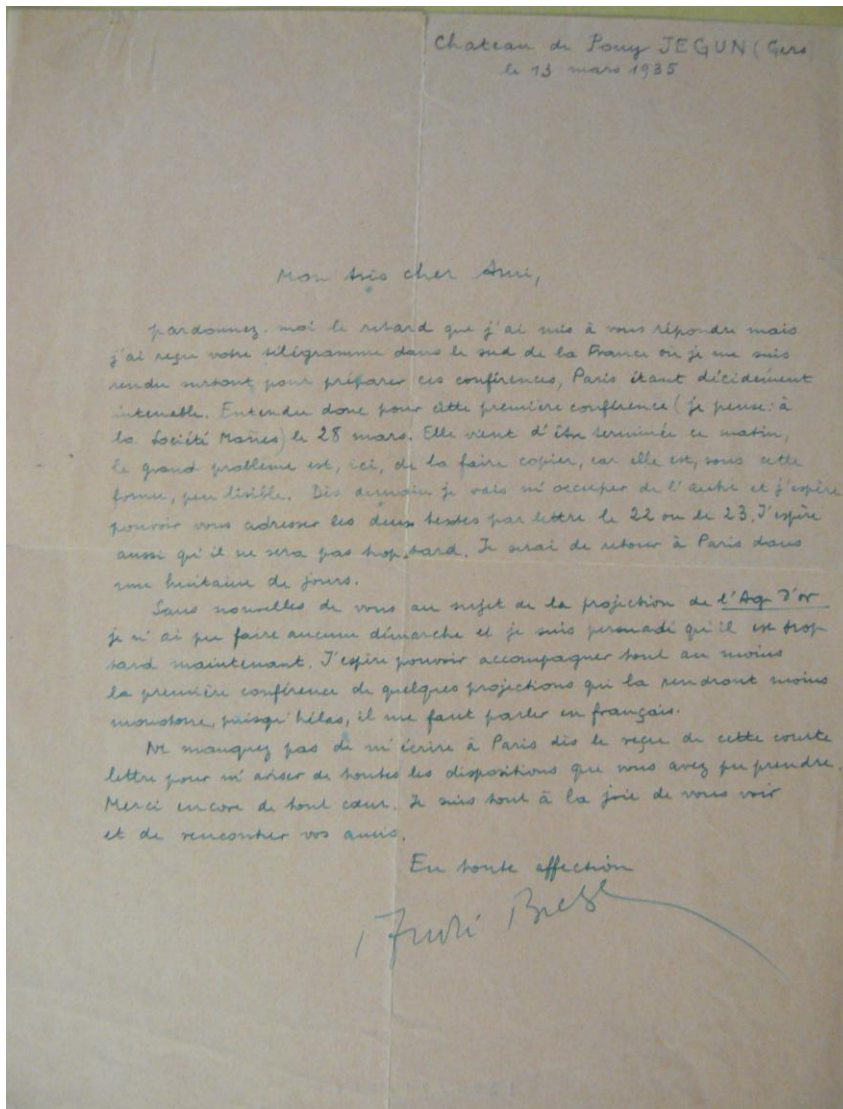
Přílohy

1) Obrázková příloha

Ukázka dopisu, který zaslal Joan Miró Vítězslavu Nezvalovi:



Ukázka dopisu, který zaslal André Breton Vítězslavu Nezvalovi:



Ukázky článků reflektujících český surrealismus ve Francii:

Le poète Nezval

«l'Aragon» des Tchèques est un haut fonctionnaire



On m'avait dit: — Il ressemble à un Silène. Vous devriez faire prendre sa photo chevauchant un lion, les cheveux emmêlés d'épines et de coquelicots. Projet difficile à réaliser, car j'ai trouvé M. Nezval tout simplement assis derrière son bureau directeur du ministère. Ce n'est pas un hasard, j'ai remarqué souvent, en Tchécoslovaquie, que les grands poètes, les grands artistes sont en même temps de hauts fonctionnaires. N. Nezval est un très grand auteur tchèque. Il a publié une soixantaine d'ouvrages vers et proses, essais et critiques. Entre deux signatures administratives, il me fait sa profession de foi: — J'estime que la poésie peut rester indépendante de toute doctrine politique. (Nous sommes loin d'Aragon: «Si vous n'appartenez pas à mon parti, vous ne pouvez pas lire ma poésie».) Nezval dit aussi: — J'étais surréaliste avant de connaître la théorie des surréalistes. Je peux dire que je suis surréaliste dans la vie, ce qui consiste surtout à garder son enfance et à laisser libre cours à son imagination. Je ne limite pas mon activité aux surréalistes: j'ai traduit en tchèque Rimbaud et Mallarmé. Et il ne s'agit pas d'une traduction courante, mais de ce que j'ai appelé: traduction analogique. Christiane FOURNIER.

Vitezslav NEZVAL

Les lettres françaises 11. 3. 1954

On ne comprendra sans doute bien mieux que le public français ait si longtemps ignoré l'œuvre de Vitezslav Nezval, parmi les plus grands poètes d'aujourd'hui l'un des plus ouverts à la poésie française, et marqué par celle-ci — par Rimbaud, par Apollinaire — comme nos poètes du même temps l'ont été. J'ignore comment chante en tchèque la poésie de Nezval. Mais à voir comment dans sa traduction François Kérel a fait de Prague aux doigts de fine un livre de poésie française, et à lire ce que cette poésie nous dit, je pense qu'elle aurait dû être parmi les premières à traduire.

Avant ce grand livre, qui vient de paraître aux Editions François Réunis, nous n'avions en effet que deux plaquettes, dont une de Poèmes choisis adaptés chez Seghers par Jean Marcezac qui avait écrit une très belle et très utile introduction, et le Chant de la Paix traduit, également chez Seghers, par François Kérel. Ces deux ouvrages qui n'étaient, certes, pas négligeables, n'étaient point passés inaperçus. Mais après l'anthologie de Marcezac, qui inspirait le désir de tout connaître du poète, le Chant de la Paix n'avait revêtu qu'un aspect, d'ailleurs extrêmement important, de son œuvre. Prague aux doigts de fin, qui réunit, avec une préface de Philippe Soupault, près de deux cents pages, choisies et pour la plupart traduites en collaboration avec le poète lui-même, nous apporte, à défaut de l'exhaustif, une très large vue d'ensemble sur celle-ci.

Soupault, dans ses quelques pages, évoque de façon saisissante et précise le poète qui fut son ami et l'ami de nos surréalistes avant d'être une poésie nouvelle qui devait bien sûr donner à la Résistance tchèque sa plus grande voix. Je ne crois pas beaucoup me tromper en pensant que l'évolution de ce poète, dit dans ce poème être mise en parallèle avec ce que fut chez nous celle de Paul Eluard, en soulignant une fois de plus combien la poésie de Nezval et celle de ses amis français, depuis le surréalisme, étaient liées. Je ne voudrais pas, toutefois, que dans ce parallélisme qui nous le rend si immédiatement accessible, et sur lequel insistent à juste titre les premières traductions, on méconnaisse trop le caractère spécifique de Nezval, avant tout poète national tchèque. Philippe Soupault, dans sa brève évocation, nous donne aussi, en raccourci, une véritable définition de la poésie de Nezval. C'est à quoi il faudra sans doute revenir dans le détail, maintenant que Prague aux doigts de fine nous apporte une connaissance plus approfondie.

Les caractères spécifiques d'une poésie deviennent à la traduction, on le sait, des obstacles souvent insurmontables. Soupault insiste sur ces difficultés dans la poésie de Nezval, à propos de traductions qui, précisément, donnent une impression stupéfiante d'aisance. A qui ferait croire, en les lisant dans une de nos publications poétiques, ou tant de poèmes originaux d'ailleurs ont l'air de traductions laborieuses, que des vers comme ceux-ci sont transcrits d'une langue étrangère:

Qui donc habite ici sous les toits
[de Marseille]
J'ai visité parfois Marseille tex
[paliers]
et je me souviens d'une chose et
[d'une cicatrice]
femme qui pleurait les yeux de
[larmes noyées]
J'aimais jadis le charme du
[Pont-Transbordeur]
ce monument de fer dont gémissent
[les chaînes]
Cette femme cachée dans les lilas
[en fleurs]
aujourd'hui m'émeut davantage
[avec sa peine]

Al qui donc attend-elle et Dieu
[fusse qu'il vienne]
elle passe les jours à se tirer les
[coartex]
elle est devenue sa propre cartouche
[française]
Laquelle est au rituel Est-est Marie
[ou Marie...]

C'est le très grand mérite de François Kérel, traducteur très remarquable, de nous restituer du poème original une telle équivalence française. Il est bon cependant qu'il ne se tienne pas uniquement à cette méthode, discutée comme d'ailleurs elles le sont toutes, et qui pourrait risquer — en l'occurrence — de nous montrer un peu trop Nezval comme une sorte d'Apollinaire tchèque, s'efforçant de garder à la traduction la forme même du poème, il nous donne aussi des poèmes qui, pour n'être pas moins beaux dans notre langue, n'en ont pas moins un accent qui ne se retrouve pas dans notre poésie et qui s'accorde bien avec l'apport personnel de Nezval, ce que docteur-ci à une inspiration nationale. Je pense ici, bien entendu, aux poèmes de la guerre, où l'universel, poésie de la Résistance à une résonance, bien particulière, y compris dans les poèmes que Kérel a rimés mais en s'abstenant de ce rythme alexandrin qui « naturalise », en quelque sorte, toute poésie traduite. Quelle que soit la méthode, toute traduction ne peut que traduire plus ou moins. Je ne vois, à l'instar de Kérel, plus part de Nezval se restreindre dans le texte. Mais ce que je découvre est un poète admirable, dont chaque poème qui a été choisi, à peu d'exception près, serait à citer pour caractériser un aspect particulier, et dont l'ensemble, néanmoins, montre une unité et une continuité d'inspiration d'un rare exemple, depuis les poèmes des premières années où Nezval déjà proclame:

Nous fîmes les témoins d'une époque,
à laquelle on aura peine à croire dans cent ans,
Alors on comprendra la révolution
notre tombe
et les jongleurs de radium...
Aux dernières pages du livre où il mesure ainsi le chemin parcouru

J'invoque l'âge moderne
où l'homme vainqueur de la terre
écrivit dans ses bras grands ouverts
tel l'ami embrassant l'ami
le but commun de l'humanité,
Jeunesse, ma jeunesse, c'est ce but
que tu as servi,
comme tu m'as servi,
comme tu me serviras encore
aujourd'hui.



"LES SAL" chantent "ira
d'une merveilleuse
Quand Vitezslav
TCHÉCOSLOVAQUIE
VENEDEI 2 AVRIL 1954

UN GRAND POÈTE TCHÈQUE VIENT EN FRANCE

VITEZSLAV NEZVAL

par Jean MARCEZAC

De sa patrie à sa patrie, Vitezslav Nezval ferme le cercle enchaîné de son chant (1). Ce n'est point le goût des symétries dérisoires qui me fait ouvrir ce livre par le Chant tchèque et le clore par un poème, trente ans plus tard écrit, en 1924, et qui a pour titre Le Chant de mon village. De l'adolescent inconnu dont la voix s'élève, d'abord, pour dire son pays, au poète glorieux retrouvant le son de sa jeunesse dans le décor où s'est émue son enfance, l'œuvre m'imposait, d'éclatante façon, et ce point de départ et ce point d'arrivée: le génie de Nezval est, avant tout, affirmation nationale.

EST d'abord un occur d'enfant, innocent et simple, qui va s'éveiller à la vie, devant la vie, dans le village morave où Nezval est né, en 1900. Nezval est le fils d'un message d'instincteurs. Et y n'est pas insignifiant à mes yeux, dans ce pays tchèque d'alors, d'avoir ainsi dans les veines le sang de ceux qui ont chargé d'apprendre à leur peuple une langue qu'il a en fin conquise le droit de parler. A l'encontre d'ailleurs assez remarquable combien le grandeur tchèque, en son fond, est pédagogique? Et comment le dessin tchèque se forme par l'enseignement, des prêches de Jean Hus aux traités de Comenius, du merveilleux Fucik courant inlassablement les faubourgs de Prague pour parler de l'U.R.S.S., à la pratique, aujourd'hui, de la critique et de l'autocritique? S'il est un pays où soit ancrée dans les têtes qui pensent l'idée que le langage est un instrument, qu'il n'a pas pour fin quelque magique usage de prestidigitation ou de détérioration, mais qu'il est d'abord utile, doit avant tout servir à dire, à faire comprendre, et que l'homme qui parle, s'il parle en vérité, s'insère dans le devenir et l'histoire et les modifie, c'est bien ce pays tchèque. Husk, le docteur admirable, pour le besoin de ce qu'il avait à dire, au nom de la vérité, de Dieu et du peuple, y parlait la langue de tous et non seulement la portait, mais enchebra, par l'invention des signes diacritiques, a élevé le tchèque du rang de langue écrite. On fait pleurer à Luther de son sens national philologique, et c'est certes une de ses vertus que d'avoir donné à cette, dans un angle, poésie sur une soucoupe, une de ces grosses bougies de cire colorée — celle-là était d'un vert pâle et translucide — que les croyants tchèques, devant les statues baroques de la Vierge, brûlent dans les chapelles des cent églises, ou l'avant-veille, Nezval l'avait allumée, pour un anniversaire posthume, ou bien était-ce l'éternel anniversaire du regret et du chagrin qui s'était fait plus pressant. Il était resté là, à regarder ce masque, cette main, cette flamme aiguë, presque invisible et qui bougeait avec son souffle, l'homme de cinquante ans, malheureux comme un enfant.

Mais avait-il besoin de cette image pour savoir qu'autant que la suite dans les idées c'est la suite dans le cœur qui est sa marque, à ce poète dont le génie ne s'effraye point des bons sentiments et qui me disait, un autre jour, alors que nous marchions dans la campagne sur les bords de cette Vltava, « rivière des têtes », écrit-il, « fleuve des fleuves de Bohême » (La suite en cinquième page.)

(1) Ce texte est extrait de la préface aux Poèmes choisis de Vitezslav Nezval, traduits et adaptés par Jean Marcezac, à paraître en septembre dans la collection « Les lettres françaises » (Pierre Seghers, éditeur).

Les lettres f. 11. 3. 1954
LA 21/71/8048

2) *Seznam literárních děl českých surrealistů, která vyšla ve Francii*

Vítězslav Nezval:

- Choix de six poème, de 1928 à 1955 adapt. fr. Francois Kérel, introd. Philippe Soupault (5. p.), urope, 378, oct, 1960, pp. 3 – 18, chronol. de V. N.
- À bientôt mon enfant, trad. Francois Kérel, 7 feuillets, s.l.n.d., tapuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Acrobate, trad. Josef Šíma, Le grand jeu, printemps 1929, pp. 33 – 36.
- Acrobate, trad. non indiqué, 10 feuillets, tapuscrit avec corrections manuscrites au PNP (fonds V. Nezval).
- L'Âge d'or , choix de poèmes pour enfants Vlastimil Fiala, trad. Francois Kérel, Prague, Artia, 1961, 84 p., ill. Jiří Trnka.
- À Karel Čapek, adapt. fr. Luis Aragon, Europe, 195, 15 mars 1939, pp. 326 – 327.
- Antilyrique, trad. Benjamin Péret, Paris, G.L.M., 1936, non pag. (6 pages de texte), 1 dessin de Toyen (Repères, 9, 70, ex. numérotés).
- L'Aventure de la nuit et de l'éventail, trad. Josef Palivec, Prague, Orbis, 1934, 20 p.
- Les bleuets et les villes, trad. Francois Kérel, 5 feuillets, tapuscrit avec correction manuscrites au PNP (fonds V. Nezval).
- Boîte de parfums: Le Jardin dans la nuit, La Violette, La Rose, Le Réséda, trad. Bedřich Vaníček, 2 p., manuscrit au PNP (fonds V. Nezval)
- Ce soir encore le soleil couche sur l'Atlantique, trad. Francois Kérel, plusieurs exemplaires: plusieurs versions tapuscrites et fragmentaires en feuillets des différents actes, une version tapuscrite et reliée de 70 p., une autre n. p., tapuscrits au PNP (fonds V. Nezval).
- Le Chant de la paix, trad. Francois Kérel, Préf. Paul Éluard, Paris, Seghers, 1953, 27 p.
- Cinq doigts: L'Histoire de six maisons vides, Inspiration, Litanie, Définition, Acrobate: Il Déclaration, trad. Bedřich Vaníček, 7 feuillets tapuscrits et 39 feuillets manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).

- Comme Faust j'aurais désiré faire pacte avec le diable... , trad. non indiqué, 3 feuillets, tapuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Edison, trad. Francois Kérer, (avec l'auteur), Lettres francaises, 18 juil. 1957.
- L'Étonnant cassage d'oeufs, Qui suis-je, L'Homme aux oeillères, Billet de retour, Les Femmes passent quelque part dans l'obscurité, trad. Bedřich Vaníček, 23 p., manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Jeu de dés: Images pluvieuses, Toute la journée, Une cour de château, Le Moulin claquette, Le Matin dans le confessionnal, Il Pleut, il pleut, Près du vieux saule, Au dessus de la tour, Le Postillon passe, trad. Bedřich Vaníček, 8 p., manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Le Macfarlane de Verre: Chapeau melon, Gravure, Mecfarlane, Vendeur de savon, Le Ton, La Chaise, Antilyrique, Rêve réprimé, La Tyrannie au l'amour, Guerre future, Changements, trad. Bedřich Vaníček pour Paul Éluard, 28 feuillets, tapuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Le Moulin à vent... , trad. non indiqué, 1 feuillet, tapuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Nocturne sexuel: histoire d'une illusion démasquée, trad. Helena Staub, Paris, Clémence Hiver 1992, 62 p., ill. Jindřich Štýrský.
- Perpetuum mobile, trad. Bedřich Vaníček, 8 feuillets, manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Personne ne respecte... , trad. Bedřich Vaníček, 8 feuillets, manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Poèmes choisis, 1922-1953, préf. et adapt. fr. Jean Marcenac d'après la trad. du tchèque de Miloš Sova, Paris, Seghers, 1954, 70 p. Contient entre autre Antilyrique, Edison, etc ainsi qu'une lettre en fac.-sim. de P. Éluard à V. N. du 17 mai 1950.
- Poèmes choisis, préf. et adapt. fr. Jean Marcenac d'après la trad. du tchèque de Miloš Sova, Paris, Seghers, 1984, 94 p.
- Poèmes de la nuit, avant-propos, trad. de Markéta Vinická et Charles Moisse, Bruxelles, 1995, 61 p. Constitue l'édition originale des Poèmes de la nuit de V. Nezval tels que traduits par M. V. et C. M. Contient:

Dédicace „Glas funèbre pour Otokar Březina“, Edison, L'Inconnue de la Seine, L'inconnue (1988), et bibliogr. Édité à 50 exemplaires.

- Poèmes pour Philippe Soupault, trad. Jiří Voskovec, Revue française de Prague, 31, juillet 1927, p. 138-140.
- Prague aux doigts de pluie et autres poèmes, 1919-1955, trad François Kérer, préf. Philippe Soupault (8. p.), Paris, Les Éditeurs français réunis, 1960, 178 p., rééd.: L'Europe, 378, numéro spécial, oct. 1960. Choix d'une soixantaine de poèmes dont, notamment, Edison et L'indicatif du temps, certaines trad. en collab. avec l'auteur.
- La Poésie, messagère de la paix, trad non indiqué, 7 feuillets, tapuscrit avec corrections manuscrites au PNP (fonds V. Nezval).
- Poupée parlante, trad. Bedřich Vaníček, 3. p., manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Le Premier mai de Paris. À André Breton, trad. Bedřich Vaníček, 2 feuillets, manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- La Rue Gît-le-Coeur, trad. Katia Křivánek, thèse 3. cycle litt. comp., uni. de Paris III, 1975, annexe, 1ère éd.: La Tour-d'Aigues, Éd de l'aube, 1988, 139 p., ill.
- Signal du temps, trad. non indiqué, 12 feuillets, tapuscrit avec avec corrections manuscrites au PNP (fonds V. Nezval).
- Soirées de Prague: Chiffonnier, trad. Bedřich Vaníček, 10 p., manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Sous-titre pour un roman d'image Chiffonnier, trad. Bedřich Vaníček, 4 p., manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Titres de tableaux de Štýrský et Toyen: Fumée de cigarette, L'Automne, Dans la Brume, Le Postillon passe, trad. Bedřich Vaníček, 3 p., manuscrit au PNP Chiffonnier, trad. Bedřich Vaníček, 10 p., manuscrit au PNP (fonds V. Nezval).

František Halas:

- À Práque, trad. collective, in „Etudes tchèques et slovaques“, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne 1985.
- Aveu, Réponse, Dans les ténèbres, Silence, trad. Artuš Černík, s. l. n. d., 4 feuillets, tapuscrit au PNP (fonds V. Nezval).
- Dětem: Un poète parle aux enfants, trad. Suzanne Renaud, ed. bilingue, Grenoble, 1998, 74 p. ill. Josef Čapek, notice sur František Halas, Suzanne Renaud, Josef Čapek.
- Les Vieilles femmes. Les jeunes femmes, trad. Erika Abrams, Paris, 1989.
- Les Vieilles femmes, trad. H. Jelínek et J. Pasquier, Prague, Fr. Borovský, 1936, 18 p.

Teige Karel:

- Extraits, trad. Marie Tilkovska-Aymonin, in „Études tchèques et slovaques“, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne 1984.