

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Anna Girodová

(Bretonova a Chavého) Surrealistická žena / žena surrealistů

(Breton's and Chavée's) Surrealist woman / woman of surrealists

Praha 2022

Vedoucí práce: Mgr. Vojtěch Šarše

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala školiteli Mgr. Vojtěchu Šaršemu za jeho trpělivost, cenné připomínky a čas, který vedení mé bakalářské práce věnoval.

Anna Girodová

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 14. července 2022

Anna Girodová

Klíčová slova

André Breton, Achille Chavée, Eva L'Union libre, Surrealismus, Poezie, Žena,
Ženské tělo,

Keywords

André Breton, Achille Chavée, Eva L'Union libre, , Surrealism, Poetry
Woman, Woman's body,

Abstrakt (česky)

Tato bakalářská práce si klade za cíl komparativní analýzou porovnat dvě básně dvou surrealistických autorů, a to básně *L'Union libre* (1931) pocházející z pera Andreho Bretona a básně *Eva* (1946) od belgického představitele surrealismu Achilla Chavéeho. Úvodní kapitola se věnuje historicko-kulturnímu kontextu, v rámci kterého jsou zpracována témata francouzského a belgického surrealismu. V druhé části této teoretické kapitoly se práce hlouběji věnuje motivu ženy v surrealistickém hnutí. Hlavní část bakalářské práce se zaměřuje na samotnou analýzu obou básní, ve které popisuje jazykové prostředky, a především motivické stránky obou textů. Finální kapitolu tvoří závěrečná komparace těchto textů, a to především v porovnání přístupu lyrických vypravěčů k postavě ženy. Závěr práce shrnuje shromážděné poznatky především o básnických textech a jejich přístupech k motivu ženy.

Abstrakt (anglicky)

This bachelor's thesis aims to compare two poems by two surrealist authors, namely the poem *L'Union libre* (1931) from the pen of André Breton and the poem *Eva* (1946) from the Belgian representative of surrealism Achille Chavée, through a comparative analysis. The introductory chapter is devoted to the historical-cultural context, within which the themes of French and Belgian surrealism are elaborated. In the second part of this theoretical chapter, the thesis deals more deeply with the motif of women in the surrealist movement. The main part of the bachelor thesis focuses on the actual analysis of both poems, in which it describes the linguistic means, and above all the motivic aspects of both texts. The final chapter consists of a final comparison of both poems, primarily in the comparison of the approach of the lyrical narrators to the character of a woman. The conclusion of the thesis summarizes the collected knowledge, mainly about poetic texts and their approaches to the motif of women.

Obsah

Úvod.....	7
1 Teoretická část.....	10
1.1 Surrealismus.....	10
1.2 Belgický surrealismus	13
1.3 Motiv ženy v surrealismu.....	15
1.4 Pojetí lásky podle Andrého Bretona	19
2 Praktická část.....	22
2.1 Analýza básně Andrého Bretona – <i>L'Union libre</i>	22
2.1.1 Vznik a charakteristika.....	22
2.1.2 Jazyková výstavba básně	24
2.1.3 Motivická výstavba básně.....	26
2.2 Analýza básně Achilla Chvéého – <i>Eva</i>	31
2.2.1 Charakteristika a vznik.....	31
2.2.2 Jazyková výstavba básně	33
2.2.3 Motivická stránka básně.....	35
2.3 Komparatistická analýza básní.....	38
3 Závěr.....	41
4 Seznam použité literatury	43
4.1 Primární literatura	43
4.2 Sekundární literatura	43
4.3 Elektronické zdroje	45
5 Resumé	47
6 Résumé	48
7 Přílohová část	49

Úvod

Surrealismus se ve dvacátých letech stal nejen ve Francii dominantou uměleckého světa. Surrealismus byl velmi výrazným směrem především v malířské oblasti, ale své významné postavení zastal i ve sféře literární. Hlavní skupina usídlená v Paříži vydávala během první poloviny dvacátého století kromě teoretických textů i básnické sbírky. Vůdcem surrealismu a jeho hlavním teoretikem byl André Breton (1896–1966), který pařížskou skupinu vedl a směřoval její myšlení. Jakožto vůdce celého surrealistického hnutí nám ve své literární produkci kromě poezie a prozaických textů poskytuje i díla teoretická. Zmínit můžeme dvě zásadní knihy, a to první *Manifest surrealismu* (1924) a druhý *Manifest surrealismu* (1930), které poskytují solidní základ surrealistického hnutí. Textové produkce Andrého Bretona se ve významném počtu věnují tématu ženy a tématu lásky. Dalo by se říci, že samotná Bretonova tvorba je na ženském elementu postavená. Příkladem nám může být jeho kniha *Nadja*, ale i ostatní prozaické produkce například *Les Vases communicants* (1932) (č. Spojité nádoby), *L'Amour Fou* (1937) (č. Šílená láska), si kladou za cíl definovat lásku k ženě i postavu ženy jako takovou.

Pro surrealistická díla byla tedy, i kromě jiných motivů, zásadní postava ženy. Přístup k tomuto motivu by se dal rozdělit na dva proudy, a to na směr ženy glorifikované, který dělá ze surrealismu z části pro feministicky orientovaný směr, jelikož svým ženským postavám umožnil zastávat jinou roli než tu mateřskou, a také tím, že osvobozoval ženskou erotickou touhu. Surrealisté verbalizovali a snažili se skrze svá díla normalizovat existenci této ženské touhy a označili ji za důležitou část tvořící ženskou osobnost. Zde vidíme ovlivnění surrealistů německým psychologem Sigmundem Freudem, který se zabýval mimo jiné i potlačenou sexualitou v nevědomí, a právě tyto jeho výzkumy měly zásadní dopad na tvorbu celého hnutí. Na druhé straně bývá surrealismus, právě kvůli svému vztahu k postavě ženy, označován za misogynní směr, který postavu ženy vnímá jako sexuální objekt a idealizuje ji do té míry, že je s reálnou ženou neslučitelná. Za touto kritikou stojí především feministky dvacátého století. V práci budou zmíněny dvě výrazné kritičky a myslitelky, a to Simone de Beauvoir a Xavière Gauthier.

Právě motiv ženy tvoří jádro této práce. Svou pozornost zaměříme na dvě konkrétní básně dvou surrealistický autorů, které odlišuje země jejich původu, a tedy i rozdílná surrealistická filozofie. Důkladnou analýzou nejprve rozebereme jednotlivé části obou básní. Věnovat se budeme jazykovým rovinám, ve kterých zmíníme gramaticko-syntaktickou stránku básně, a své soustředění zaměříme na jednotlivé lexikální skupiny. Nejdůležitějším oddílem rozboru bude motivická část, ve které budou zmíněny kromě hlavního motivu i další významové prvky básně. Ve finální kapitole praktické části této práce budou komparatistickou analýzou obě básně porovnány. Zaměříme se především na srovnání motivické kapitoly zaměřené právě na postavu ženy. V práci bude zmíněn i univerzální přístup k obrazu ženy, tudíž budou předestřena i další jména surrealistických reprezentantů.

Prvním analyzovaným textem, na který se práce zaměřuje, je báseň *L'Union libre* (č. Volná láska) vydaná Andréem Bretonem v roce 1931. V této básni, která připomíná svou stavbou a svým obsahem ódu na ženské tělo, si ukážeme, jak je v textu vyobrazena postava ženy a jakou definici jí lyrický vypravěč poskytuje v tématu lásky. Takovéto vykreslení ženy je zároveň jedním z dominantních obrazů, které se v surrealismu ve vztahu k tématu vyskytují. Proto taky můžeme báseň považovat za příkladné surrealistické dílo, které sloužilo jako inspirace dalším básníkům tohoto uměleckého stylu.

Kromě básně Andreho Breton se práce bude věnovat i textu *Eva* (1946), napsanému spisovatelem Achillem Chavéem (1906–1969), který svou tvorbou a původem spadá mezi belgické surrealisty. Belgický surrealismus se od toho francouzského liší především svou touhou vzkřísit diváka, donutit ho oprostít se od běžného způsobu myšlení a přimět ho nad svými díly autentický přemýšlet. V závěru se tedy také vyjádříme k podobnosti básně s belgickým proudem.

Básně těchto dvou autorů, které volíme jako primární literaturu, nám poskytnou vhled přístupu surrealistů k motivu ženy a jeho zpracování. Bakalářská práce bude rozdělena do dvou hlavních kapitol. První část lze chápat jako kulturně historický kontext, ve kterém autoři básní tvořili. Zmíněny budou životy obou autorů, klíčové momenty vývoje surrealismu a jeho charakteristické rysy typické jak pro Francii, tak pro sousední Belgii. Dále se první část práce věnuje motivu ženy v surrealistickém hnutí. Tyto prostředky

nám poskytnou potřebný základ pro kontextualizaci analyzovaných textů, které tvoří hlavní části této práce. Ve druhé kapitole se zaměříme na zkoumání obou básní. V rozboru nás budou zajímat zejména obsahové a významové stránky textu, ale zmíněna bude i stránka formální.

Poznatky nabyté analýzou textů budou shrnuty v závěru práce. Pozorná četba primárních textů doplněna dostatečným množstvím literatury sekundární by nám měla poskytnout solidní znalostní základ, a tedy umožnit takovouto analýzu provést. V závěru práce taktéž předložíme další možné směry výzkumu. Cílem práce je komparatistickou metodou porovnat obě básně navzájem a ucelenou analýzou podhalit, jak tyto dvě básně pracují s motivem ženy.

1 Teoretická část

První část úvodní kapitoly uvádí a vysvětluje surrealistické hnutí na území Francie a sousední Belgie. Věnuje se jeho začátkům, členům a především cílům. Tento oddíl také nastíní motiv zásadně figurující v celém surrealistickém hnutí, a to motiv ženy. Blíže se pak v této části práce vyjádříme k postavě ženy v dílech lídra pařížské surrealistické skupiny Andrého Bretona.

1.1 Surrealismus

Surrealismus se stal předním uměleckým a intelektuálním směrem v době, kdy se Evropa vzpamatovávala z první světové války. Čistý racionalismus spolu s kulturním vývojem moderního kontinentu selhal a zklamání z Evropy vedlo umělce k popření nebo potřebě revize kulturních i civilizačních hodnot. Reakcí na tyto události se stala snaha hledat odpovědi v revoltě a v nadreálnu, odpovědí na tyto snahy byl vznik dvou uměleckých směrů, dada a surrealismu. Tyto meziválečné proudy se nechtěly vyrovnat se svázaností jedince rozumem, jak to v té době stále diktovala společnost. Revolta intelektuálů a umělců dvacátého století, později surrealistů, tedy přetváří kulturní oblast a přináší do popředí imaginaci. «*Parce que la civilisation scientifique et bourgeoise y a fait prévaloir la raison sur l'imagination* »¹.

Surrealistickému hnutí předcházela během válečného období dadaistická revoluce, jejíž začátek se datuje v roce 1915 v neutrálním Švýcarsku. Dadaistická revoluce zaštiťovala odpor proti civilizaci, kvůli které, se Evropa ocitla ve válce². Tento umělecký směr nazývaný dada a ztělesněný postavou Tristana Tzary, se kterým se André Breton ještě ve dvacátých letech podílel na dadaistických aktivitách, měl na surrealismus velký vliv. Surrealismus ze svého předchůdce čerpá, ale zároveň si jde i svou osobitou cestou. Rozdílnost přístupů obou směrů spatřujeme například ve vztahem k minulosti, ze které dada nevychází, nebo v přístupu k protestům, kdy dadaisté protestovali vůči všemu: «*Les vrais Dada sont contre dada* »³. Oproti tomu surrealismus si uvědomuje kulturní minulost a nesnaží se ji vymazat, spíše se

¹ BRÉCHON, Robert. *Le surréalisme*. Paris: Colin, 1971, s. 191.

² EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poezie*. Praha: Mladá fronta 1969. s.13.

³ NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil, 1964, p. 26.

soustředí na její zrevidování, převážně v oblasti společenských a duchovních hodnot,⁴ a chytá se myšlenky, že svět může být transformován: « *changer la vie, par une objectivation du désir* »⁵.

Slovo surrealismus je ve výkladovém slovníku vysvětleno následovně: umělecký směr rozšířený po r. 1920, snažící se zachytit podvědomé duševní pochody, fantastické představy, sny ap.⁶ Bretonova definice vypadá pak takto: „*Surrealismus, podst. jm. m. r. – čistě psychický automatismus, jímž se ústně či písemně nebo jakýmkoli jiným způsobem snažíme vyjádřit myšlenkové procesy. Diktát myšlenek bez jakékoli kontroly rozumem, mimo jakoukoli estetickou nebo etickou úvahu*“⁷. Slovo surrealismus bylo poprvé použito v roce 1917. „Guillaum Appolinaire ho použil k označení dojmů z francouzské inscenace baletu Paráda na libreto Jeana Cocteau, zhudebněné Erikem Satiem a doprovázené jevištní výpravou Pabla Picassa. Tento pojem měl označit něco nadskutečného, nad-reálného“⁸. Dále ho pak použil k označení vlastní hry *Prsy Thiresiovy* (Les Mamelles de Tirésias, červen 1917).

Oficiálnímu začátku surrealismu se připisuje rok 1924, kdy André Breton vydává svůj první manifest surrealismu. Skupina se však vytvořila již v roce 1920, kdy André Breton a Philippe Soupault vydali knihu s názvem *Les Champs magnétiques* (č. Magnetická pole)⁹, ve které byla poprvé použita technika automatického psaní. Surrealismus ve svých začátcích ztělesňovala skupina asi osmnácti mužů usazených převážně v Paříži, vedená silným lídrem, již zmíněným André Bretonem. Skupinu tvořili jména dalších významných surrealistů, vyzdvihnout lze jména jako Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault, Max Ernst, Max Noll, Salvador Dali či Man Ray. Z výše uvedených umělců nevyužívali všichni pro šíření surrealistických myšlenek stejnou formu. Někteří se uchýlili k literatuře, někteří k velmi populární formě, kterou byla malba, dále pak i k formám, jako je fotka a film, příkladem nám může být

⁴ EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poezie*. Praha: Mladá fronta 1969. s. 46.

⁵ Tamtéž, s. 185.

⁶ Definice z výkladového slovníku dostupné: <https://www.nechybuje.cz/slovník-soucasne-cestiny/surrealismus?>

⁷ MARTIN, Tim. *Surrealisté*. Praha: Slovart, 2004. s. 7.

⁸ Tamtéž

⁹ BRETON, André, Philippe SOUPAULT a Petr KRÁL. *Magnetická pole*. Praha: Sdružení Analogonu, 2014

film Mana Raye – *L'étoile de mer* z roku 1928 nebo známější *Un chien andalu*, film Salvatora Dalího a Luise Buñuela.

Surrealismus neměl být pouze uměleckým směrem, ale znamenal i určitý životní styl, „*surrealismus se nepíše, ani nemaluje, surrealismus se žije*“¹⁰, proto se neomezoval pouze na sféru uměleckou, ale ovlivňoval i politické události. Reagoval na filozofické otázky, a především se snažil čelit společenským konvencím. Jeho největší ambicí bylo budování nového typu člověka. Člověka svobodného, oprostěného od pout morálních, náboženských i rodinných: «*brise toutes les barrières entre lesquelles la société a voulu l'emprisonner*»¹¹. Snaha surrealistů osvobodit člověka se dostala až k erotické revoluci, právě erotická touha se stala pro surrealistická díla zásadní.

Důležitou inspirací pro tento umělecký směr se stala osobnost Sigmunda Freuda a jeho teorie o nevědomí. Tento německý psychoanalytik přichází s myšlenkou, že převážná část lidské psychiky funguje nevědomě. Cestu k nevědomí pak představují sny, které jsou klíčové i pro surrealisty. Právě díky snům je nám umožněno nahlédnout do našeho nevědomí, ve kterém se shlukují sexuální touhy. Právě nevědomí je úplně svobodné a nesvázané. Myšlenky a tužby, které se v něm rodí, se nedostávají do konfliktu se společenskou konvencí.¹² Podle Freuda jsou touhy převážně erotického původu a za veškerým chováním člověka stojí sexuální touha, kterou si pak člověk plní buďto díky chování, jehož cíl jedinec koriguje tak, aby bylo společností přijatelným nebo díky fantaziím. Pokud se touhu nepodaří uspokojit, přetváří se ve frustraci či neurózu. „*Neuspokojené tužby jsou hnacími silami fantazií, a každá jednotlivá fantazie je splněním nějakého přání korekturou neuspokojivé skutečnosti.*“¹³

V návaznosti na Freuda i surrealisté intenzivně pracují s nevědomím. Nemožnost ve společnosti projevit svou přirozenou sexualitu se stává jedním z hlavních témat. Chtěli osvobodit éros a tím i člověka, zároveň chtěli i šokovat a znepokojovat buržoazní kruhy. «*L'érotisme est à la fois un élément constitutif*

¹⁰ NADEAU, Maurice, Zbyněk HAVLÍČEK a Alena NÁDVORNÍKOVÁ. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Ve Votobii 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1994. S. 58

¹¹ NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1964, p.183.

¹² EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poezie*. Praha: Mladá fronta 1969. s.78.

¹³ FREUD, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990, s. 84.

de ce mouvement, un de ses buts, et une arme de choix parmi les multiples moyens dont il a usé pour manifester et rendre efficace sa révolte »¹⁴. Skrze naše sny se můžeme našemu já více přiblížit. Právě sny jsou důležitou součástí celého uměleckého směru. Pracují s nimi jak malíři, tak spisovatelé a básníci.

S dada a surrealismem dochází v literatuře ke změně. Poezie tíhne k proměně a stává se spíše jakousi aktivitou ducha. Avantgardní umění se nechce stát žánrem definovaným formou. Umělecká díla by se neměla hodnotit mírou krásy a splněných estetický požadavků doby, do které patří. Především surrealistům jde tedy o spontánnost, oproštění se od rozumu a o co nejsvobodnější možnost sebevyjádření.

Tyto myšlenky surrealismu se neomezily pouze na Francii. Za hranicemi země se dostávaly do celého světa. Silná surrealistická skupina vznikla v Belgii, Španělsku, Jugoslávii a nutno zmínit i tehdejší Československo, ve kterém mezi hlavní představitele řadíme Karla Teigeho, Vratislava Effenbergra, malíře Toyen a Jindřicha Štýrského. Surrealistická skupina v ČSR vznikla v roce 1934. Založil ji básník Vítěslav Nezval. Jádro skupiny tvořili především členové Devětsilu, kteří ztělesňovali ducha avantgardy v Čechách. Surrealistická skupina v Česku funguje dodnes. Dokladem je například internetová stránka, na které se uveřejňují surrealistické produkce, a to jak teoretické práce, tak i volnější literární tvorba.¹⁵

1.2 Belgický surrealismus

Pro začátek je důležité zmínit, že v Bruselu, na rozdíl od Francie, žádná oficiální surrealistická skupina, která by měla svého hlavního představitele, nevznikla. Ve Francii byl publikován Bretonův manifest, byly sepsány teoretické články a členové skupiny se pravidelně scházeli, proti tomu v Belgii se nic takového nedělo. Marcel Marien se vyjádřil takto: „*Teprve když bylo po všem, udělalo se ze surrealismu belgické hnutí [...] dějiny surrealismu byly vymyšleny. Ve skutečnosti to byla skupinka zoufalců, kteří nevěděli kudy kam, neměli žádný plán, žádnou představu. Vše byla improvizace*“.¹⁶

¹⁴ GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Paris: Gallimard, 1971, p. 23.

¹⁵ <https://www.analogon.cz/>

¹⁶ Marcel, Marien, Rozhovor z října 1991. Citováno v: Olivier Smolders, Paul Nougé, str. 117.

Nejsystematičtějším činem belgických surrealistů se staly letáky nesoucí název *Correspondance*, které vycházely třikrát do měsíce.¹⁷

Surrealistická skupina vzniklá v Belgii se od té pařížské značně liší. Mezi jejími představiteli lze najít jména jako Paule Nougé, René Magritte nebo Achille Chavée. Belgičtí surrealisté útočí na všednost a snaží se člověka probrat. Podle nich se člověk zacyklil v jakémisi lingvistickém automatismu, kvůli kterému se jazyk používá stále jedním způsobem. Používají se stále stejné slovní obraty, opakující se slovní zásoba a nad samotným jazykem se již nepřemýšlí.

« *Nous ne prétendons rien changer aux mœurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensées, et sur quelles assises mouvantes, sur quelles caves, ils ont fixé leurs tremblantes maisons.* »¹⁸

Belgičtí surrealisté proto vyvazují všední objekty z jejich tradičních funkcí a připisují jim funkce nové. Chtějí tyto objekty oprostít od sebe samých, a donutit tak pozorovatele k přemýšlení a k vytváření zcela nových emocí. Pro tyto objekty se vymyslel termín *objets bouleversants*. Transformace objektů se stala hlavním smyslem skupiny. Paul Nougé k tomu napsal:

« *que l'homme aille ou il n'a jamais été, éprouve ce qu'il n'a jamais éprouvé, pense ce qu'il n'a jamais pensé, soit ce qu'il n'a jamais été. Il faut l'y aider. Il nous faut provoquer le transport de cette crise, créons des objets bouleversants* »¹⁹.

Zde se tedy nachází pozorovatelný rozdíl. Pro pařížské surrealisty byl surrealismus převážně způsob, jak poznat sebe a své nevědomí. Zatímco belgičtí surrealisté spíše chtějí otrást čtenářem a donutit ho začít jednat a myslet. Obě surrealistické skupiny se potkávají u myšlenky revoluce, která je u obou všudypřítomná. Stejně jako odpor proti církvi a buržoazii. Důkazem toho je schůzka v Bruselu, kde se podepisuje manifest *Napřed a vždy revoluce!* Což je jeden z nejbojovnějších výrazů přimknutí avantgardy ke komunistické

¹⁷KRÁL, Petr, Jan RUBEŠ a Jiří NAŠINEC. *Mramor se jí studený: básníci belgického surrealismu*. Praha: Torst, 1996.

¹⁸ARTAUD, Antonin. Déclaration du 27 janvier 1925 [online]. [cit. 2022-07-13]. Dostupné z: <http://www.24601.fr/sl/declaration-du-27-janvier-1925-antonin-artaud/>

¹⁹Nougé, Paul, „Pour s'approcher de René Magritte“ reprise dans *Histoire de ne pas rire, Les lèvres nues*, Bruxelles, 1956

ideologii.²⁰ Ovšem nutno podotknout, že belgičtí intelektuálové, především Paul Nougé, se oproti pařížským autorům od politiky mnohem více distancují.

1.3 Motiv ženy v surrealismu

Následující podkapitoly se věnují motivu ženy v rámci surrealistického hnutí. Nejprve se práce zaměřuje na pojetí ženy v obecnějším měřítku a zmiňuje různé druhy jejího zobrazování. Dále se kapitola hlouběji věnuje specifickým pohledům lyrických vypravěčů hlavního představitele hnutí Andrého Bretona na téma ženy a na roli a důležitost lásky. Tato druhá část teoretického úvodu je zakončena kritikou surrealistického hnutí ze strany dvou výrazných osobností feminismu dvacátého století Simone de Beauvoire a Xavière Gauthier.

Žena se v surrealistickém hnutí stala ústřední postavou děl a zároveň hlavní inspirátorkou surrealistických tvůrců. Napříč díly nabývá různých podob, například André Breton ji v jednom ze svých zobrazení popisuje jako hvězdu ve vodě: « *Qu'est-ce que la femme? Une étoile dans l'eau* », podobný obraz můžeme taktéž pozorovat ve filmovém zpracování Mana Raye *L'étoile de mer* (1928). Postavu ženy básníci znázorňují každý jinak, nedá se tedy obecně definovat obraz ženy v surrealistickém umění. Ženy surrealistických umělců sloužily jako hlavní zdroj inspirace. Zmínit můžeme například Galu « *Je mange Gala* »²¹, nejprve ženu básníka Paula Éluarda a následně i manželku Salvatora Dalího, která se stala múzou obou těchto umělců.

Surrealismus jako antikonformní směr nepodporoval tabu do té doby v Evropě dominující, především ve sféře lásky a erotiky. Dvacáté století je známé pro svou uvolněnost, za což vdčíme mimo jiné i surrealistům. V poválečném období a v celkové filozofii surrealistů se osvobozuje, odhaluje ženské tělo, které je vraceno na stránky knih a bílá plátna: „*radikálně stáčí pozornost k tělu, činí tělo a tělesnost hrdinou ontologie 20. století, vychází z něho k otázkám člověka*“²². Pokud ovšem mluvíme o uvolňování erotiky a sexuality, vztahuje se to k ženskému pohlaví a heterosexuálním vztahům.

²⁰KRÁL, Petr, Jan RUBEŠ a Jiří NAŠINEC. *Mramor se jí studený: básníci belgického surrealismu*. Praha: Torst, 1996 s. 15.

²¹ NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1964, p.183.

²² GREBENÍČKOVÁ, R. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*, Praha 1997, s. 78.

Jak už bylo zmíněno výše, jasná definice ženy, která by fungovala univerzálně a seděla na všechny surrealistické tvůrce, není. Dají se ovšem definovat směry a tendence, které jsou pro zobrazování ženy v surrealismu příznačné. Nejčastěji se v kontextu surrealistický děl setkáváme s poetickým vykreslením ženy, ve kterém jde o glorifikaci těla a velebení lásky, která lyrickému vypravěči poskytuje klíč k poznání. Takovouto milostnou poezii nacházíme například v tvorbě již zmíněného Éluarda, pro kterého láska ženy přislubuje šťastný život:« *Oui, l'amour d'une femme est à chaque instant ma seule raison de vivre. La société peut donc disparaître, l'humanité crever et la planète sauter, seul l'être que je désire compte pour moi* »²³. Dalším příkladem je i samotný André Breton, jehož pojetí lásky a ženy se bude práce ještě na příslušných místech věnovat. Jeho lyričtí vypravěči též glorifikují postavu ženy a cit lásky s ní spojený:« *le désir est le seul ressort du monde, le désir, le seul risque que l'homme ait à connaître* ».²⁴

Naprosto opačné pojetí ženy v surrealistických dílech tvoří obraz ženy představující ji jako nepřítele. I k této reprezentaci se váže zobrazování ženského těla ovšem s rozdílným přístupem:« *l'égard d'un corps adoré mais violenté ou mis en pièce plus souvent qu'à son tour* ».²⁵ Zde můžeme uvést příklad Roberta Desnose, jehož lyrický vypravěč si představuje obraz ženy, která se rozhodla spáchat sebevraždu revolverem:« *[...] tirant un revolver de son corsage [...], je t'offre la blessure béante de mon sexe et celle sanglante de mon cœur!* »*Elle dit et pressant son arme sur son sein la voilà qui tombe [...]* »²⁶. Dalším příhodným příkladem nám může být film Salvatora Dalího a Luise Buñuela *Un chien andalu* (1929), který je na přítomnosti násilí postaven. Například je snímek otevřen scénou, v níž je ženské oko rozříznuto. Další příklad násilí mířený na ženské tělo poskytuje obraz ženy sražené automobilem. Na tento obraz smrti se hlavní postava muže a ženy koukají

²³ GENBACH, Jean. « *Correspondance* », op. cit., p. 30.

²⁴ BRETON, André. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1977, p. 108.

²⁵ BRIDET, Guillaume. « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *Itinéraires [En ligne]*, 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 03 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1273> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1273>

²⁶ DESNOS, Robert. *La liberté ou l'amour ! suivi de Deuil pour deuil*. Paris: Gallimard, 1962, p.11.

oknem. V muži tato scéna vyvolá touhu násilně se zmocnit ženy stojící vedle něj. Z ženy se stává prostředník naplnění jeho touhy.

V surrealistických dílech se setkáváme i s obrazem ženy, která děsí. V dílech surrealistů bývá tělo ženy často neproporční nebo je násilně zdeformované. Obraz ženy s amputovanými končetinami nebo jinak deformovanými částmi těla. Zde lze uvést jméno Hanse Bellmera, francouzsko-německého malíře, jehož tvorba je na deformaci ženského těla založena. V díle Xavière Gauthier také čteme: « *Dans la peinture ou les dessin Surréalistes, la femme est dangereuse, méchante, sanguinaire. L'homme la hait et la torture* »²⁷. Jedno z možných vysvětlení tohoto přístupu k ženskému tělu nám poskytuje esej *Surrealism and Women* napsaná Rudolfem Kuenzilem, který konstatuje: « *en face du corps manipulé, les Surréalistes mâles ont peur de castration ; ils ont peur de la désagrégation de leur ego* ».²⁸

Mohli bychom se tedy ptát, do jaké míry byl surrealismus progresivním směrem v otázkách feminismu. Dalo by se říct, že otevírá dveře ženské emancipaci, oprošťuje ženu od její společenské role a osvobozuje její sexualitu. Ovšem i přes tyto pozitivní aspekty, a přes dominantní zastoupení postavy ženy v rámci surrealistických děl, bývají ženy zobrazované nahé a svým zobrazováním jsou zbavované identity a redukovány na objekt mužské tělesné touhy:

« *Apparaît clairement dans le cahier photo du troisième numéro du Surréalisme au service de la révolution avec la photographie solarisée de Man Ray intitulée « Primat de la matière sur la pensée » et qui montre une femme sans identité précise – cet effacement est en lui-même significatif – nue, allongée, la tête à droite penchée vers le bas du tableau. Cette femme offerte au regard prend d'abord place à la suite des objets désirants* ».²⁹

Surrealistická skupina byla téměř výhradně mužskou záležitostí: « *le groupe surréaliste est composé essentiellement d'individus de sexe masculin,*

²⁷ GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Paris: Gallimard, 1971, p. 331.

²⁸ KUENZILEM, Rudolf. *Surrealism and Women*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, p. 24.

²⁹ Guillaume Bridet, « *Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933)* », Itinéraires [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 03 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1273> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1273>

[...] *d'origine occidentale.* »³⁰. Skupina nebyla ženské přítomnosti příliš otevřená, a přesto, že se surrealisté zaměřili na definici postavy ženy skrze texty jak teoretické, tak umělecké, samotným ženám byl prostor k vyjádření poskytnut velmi málo.« *Le sommaire de ces deux revues ne compte aucun texte majeur écrit par une femme, que ce soit d'un point de vue théorique ou formel* »³¹. Postava ženy je tedy opět definována a stavěna do role, kterou jí určili mužští autoři.

V následující části se práce zaměří na pojetí postavy ženy v dílech Andrého Bretona. Další kapitola čerpá informace převážně ze studie od Maryse Laffitte, *L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités*, a knihy *Amour fou* (1937) (č. Šílená láska), kterou Breton vydal v roce 1937. Motiv ženy pro Andrého Bretona tvoří jádro jeho děl, v rámci, kterých poskytuje novou definici ženy. Jak v jeho básnické, tak i v prozaické tvorbě je do hlavní role postavena žena. Jako příklad nám poslouží Bretonovo další prozaické produkce, jako jsou *Nadja* (1928), *Arcane 17* (1944-1947), *Les Vases communicants* (1932), ale například i báseň *L'Union libre*, jejíž analýza tvoří dominantní část této práce.

André Breton o ženě mluví takto: „*V surrealismu bude žena milována a oslavována jako velký slib, takový, který přetrvává i po tom, co byl dodržen*“³². Podle této definice autor k postavě ženy ve svých dílech skutečně přistupuje. Zásadní změnou pro redefinici ženy se pro Bretona stává její osvobození od role, kterou jí určovala společnost. Žena definovaná společností má především plnit roli matky a manželky. Breton toto určení zcela odmítá a říká, že být manželkou je vlastně práce uzavřená institucí a stvrzená smlouvou:« *Epouse, c'est-à-dire unie à un homme par le contrat du mariage et les liens juridiques, économiques et familiaux qu'il implique* »³³, a jejímž cílem by především mělo být stát se matkou a dát zplodit děti. Breton toto odmítá:« *Il*

³⁰ Guillaume Bridet, « *Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933)* », Itinéraires [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 12 février 2015. URL : <http://itinéraires.revues.org/1273> ; DOI : 10.4000/itinéraires.1273

³¹ tamtéž

³² BRETON, André. *Šílená láska*. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996

³³ LAFFITTE, Maryse. *L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités*. Revue Romane, 11(2), 1976.

se refuse à définir la femme par son statut social d'épouse et de mère »³⁴ a ženě určuje jinou roli, a to roli milované bytosti. Současně tato nová role ženy je dalším určením, které ženu staví na piedestal a uzavírá ji do pozice, kterou si ona sama nevybrala.³⁵

Breton předpokládal, že se mu od ženy dostane spasení: « *la femme est appelée à être le guide de l'homme* »³⁶. Je to právě láska k ženě, která má moc vytrhnout jedince z fádnoti života a přidělit mu smysl. „*Život se vleče a člověk jej vůbec nedovede žít. Možnosti najít bytost, která by byla schopnou pomáhat tento život žít, dát mu celý jeho smysl.*“³⁷ Máme tedy všemocnou postavu ženy, která doplní místo po boku muže a vrátí ho zpět na cestu života.

Breton tedy osvobozuje ženu od role, kterou jí určila společnost, aby ji uzavřel do jiné, stejně limitující. Bretonova glorifikace ženských vlastností, mezi které řadíme hysterii, intuici, erotičnost, jsou vlastnosti, které jí byly tradičně přisuzovány: « *l'intuition et l'irrationnalité deviennent incapacité de penser de manière logique* »³⁸. Obraz ženy, který se pro Bretona a jeho lyrické vypravěče stává zprostředkovatelem přístupu ke kosmu, vyššímu poznání a prostředníkem s nadreálním, představuje postavu ženy jako něco příliš abstraktního. Právě tato idea ženy byla následně surrealismu vyčítána, neboť její pojetí je příliš odtržené od reálné ženy. K velkým kritičkám surrealismu patří Simone de Beauvoir, a Xavière Gauthier, které označily směr za misogynní a ostře se proti němu vymezily.

1.4 Pojetí lásky podle Andrého Bretona

Tato podkapitola se věnuje Bretonově definici lásky, neboť pokud se zabýváme motivem ženy v surrealistickém kontextu, je nutné zmínit i význam lásky, která je pro Bretonova díla zásadní. Podle Andrého Bretona by se láska měla předefinovat. To, jak je láska vnímána dnes, je dědictvím, které vláčíme

³⁴ LAFFITTE, Maryse. *L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités*. Revue Romane, 11(2), 1976.

³⁵ tamtéž

³⁶ tamtéž

³⁷ BRETON, André. *Šílená láska*. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996, s. 62.

³⁸ tamtéž

za sebou. „*Mělo by se znovu přezkoumat celé moderní pojetí lásky.*“³⁹ Breton se tedy vymezuje proti tradičnímu pojetí lásky. Do této percepce tradiční lásky se otiskuje i „*konflikt ducha, usilujícího udělat předmětem lásky jedinou bytost, zatímco v tolika případech vyřknou nad takovou iluzí svůj neodvolatelný soud sociální podmínky*“⁴⁰. Ve své knize *L'Amour fou* (č. Šílená láska) nám na lásku předkládá nový pohled. Předmětem snažení by mělo být podle Bretona osvobodit lásku z pout společnosti. Cílem jedince by měla být autonomie: „*[...] soběstačná láska dvou bytostí se již nyní nesetkává s žádnou překážkou*“⁴¹. Tedy jde nám o lásku oproštěnou od společenských, ale i od našich vlastních egoistických požadavků, o lásku, která se naopak má stát prostředkem k překonání těchto pout. André Breton nesouhlasí s tradičním karteziánským pohledem na svět a překonává dualitní konflikt těla a duše. „*Láska má být během života zasažena tělesně, v tom, co má nejvíce pozemského [...]*“⁴² Tělesnou, tedy erotickou, lásku odmítá oddělovat od té duchovní, tím spíš ji považovat za hříšnou. Breton celkově nesympatizuje s křesťanskou ideou hříchu: „*[...] pokud se neskoncuje se zákeřnou křesťanskou ideou hříchu. Žádné zapovězené ovoce nikdy nebylo. Pokušení je božské*“⁴³. Tělesná touha a svoboda jedince rozhodnout se ji následovat byla pro Bretona stěžejní, neboť právě skrze lásku nachází jedinec přístup ke svobodě. Aby byl jedinec schopen se plně osvobodit, musí se nejprve oprostít od tradiční morálky, především té křesťanské. Podle Bretona je potřeba odvrhnout pojetí hříchu ve vztahu a v otázce touhy: « *Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, patrie, religion* »⁴⁴.

Ve *Druhém manifestu surrealismu* také čteme: „*Stačí snad podotknout, že surrealismus se úmyslně odvrací od většiny tradičních doktrín, které prohlašují, že tělesná láska je pouhý přelud [...]*“⁴⁵. Evokaci a důležitost tělesné lásky pozorujeme i v *Šílené lásce*: „*Lásko, lásko, jenž si jediná, lásko*

³⁹ BRETON, André. *Šílená láska*. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996, s. 67.

⁴⁰ BRETON, André. *Šílená láska*. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996, s. 11.

⁴¹ Tamtéž, s. 97.

⁴² Tamtéž, s. 125.

⁴³ Tamtéž, s. 118.

⁴⁴ BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard / NRF, 1963

⁴⁵ BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard / NRF, 1963

*tělesná, zbožňuji a nikdy nepřestanu zbožňovat [...]*⁴⁶. Breton poukazuje na důležitost citu a ukazuje ho jako minimálně stejně hodnotný jako v té době glorifikovaný rozum. To, že společnost dvacátého století řídí výhradně podle rozumu a podle logických principů Breton zmiňuje v prvním manifestu: *„Žijeme ještě pod vládou logiky [...] absolutní racionalismus, který zůstává v módě“*⁴⁷. Zároveň zmiňuje problematičnost upřednostňování rozumu na úkor emocionality a poukazuje na neudržitelnost upozaďování touhy: *„nikdy se nepodaří skoncovat s cítěním. Všechny racionalistické systémy budou jednou neudržitelné do té míry, nakolik se pokusí buď citlivost krajně zredukovat, nebo alespoň přehlížet její výstřelky“*⁴⁸.

Zároveň citu lásky připisuje metafyzický přesah, neboť právě skrze lásku jsme schopni dosáhnout poznání.

⁴⁶ BRETON, André. *Šílená láska*. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996, s. 96.

⁴⁷ BRETON, André, Jiří PECHAR a Dagmar STEINOVÁ. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005, s. 20.

⁴⁸ BRETON, André. *Šílená láska*. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996, s. 109.

2 Praktická část

V této kapitole přikročíme k jednotlivým analýzám a následně komparaci. Básně *Eva*⁴⁹ od Achilla Chavého a báseň *L'Union libre* od autora Andrého Bretona byly k rozboru vybrány především díky jejich hlavnímu motivu, kterým je postava ženy. Struktury obou básní si jsou velmi podobné, ale přeci jen jejich četba nezanechá ve čtenáři stejný pocit. Komparativní analýza v poslední podkapitole této části ukáže, jak jednotlivé básně vykreslují postavu ženy.

2.1 Analýza básně Andrého Bretona – *L'Union libre*

První část této kapitoly se zaměřuje na vlastní analýzu první ze dvou vybraných básní, tedy na rozbor básně Andrého Bretona *L'Union libre* (č. Volná láska). Úvodní podkapitola uvádí a charakterizuje text. Následující dvě podkapitoly se soustředí na jazykovou a motivickou stránku básně. V rámci těchto podkapitol si ukážeme, jak je v textu zpracováno téma ženy, a pokusíme se poukázat, jakou roli postava ženy v Bretonově textu zaujímá.

Text *L'Union libre*, jenž je v následujících podkapitolách analyzován, pracuje s vydáním z roku 1995 sbírky *Claire de terre*⁵⁰. Pro lepší přehlednost se celá báseň nachází v přílohové části této práce. V průběhu rozboru se budeme na báseň odkazovat pomocí poznámek pod čarou.⁵¹

2.1.1 Vznik a charakteristika

Báseň slouží jako příklad surrealistické literární tvorby a řadí se k významným Bretonovým počinům, kterým se inspirovali například i angličtí surrealisté.⁵² Jak jsme již zmiňovali, surrealisté se snaží o objevení nevědomí. Je to právě svoboda nevědomí, která surrealisty tolik fascinuje. Volná forma a nelogicky seřazené obrazy odpovídají surrealistické estetice. Volná asociace obrazů vrhá na čtenáře snový dojem. Právě díky logicky nespojitelným obrazům nabýváme dojmu, že se báseň pohybuje na hranicích snu a reality, jako příklad můžeme uvést: « *aux temps d'ardoise de toit de serre* »)⁵³ nebo

⁴⁹ Autor v originálním vydání pracuje s tímto tvarem křestního jména.

⁵⁰ BRETON, André, JOUFFROY Alain. *Clair de terre*. Paris: Gallimard, 1995.

⁵¹ V následujících podkapitolách se k jednotlivým veršům odkazujeme následovně. Např. bude-li zmiňován verš v pořadí šestnáctý použijeme zkratku V16.

⁵² MARTINY, Erik. *British Surrealism* [online]. [cit. 2022-06-27]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/British-Surrealism#ref1118611>

⁵³ V13

(« *Ma femme aux jambes de fusée* »)⁵⁴. Charakter abstraktnosti a nemožnost realizace obrazů v reálném životě posouvá čtenářovu interpretaci do roviny snu, ve kterém je možné takovouto abstraktizaci obrazů konkretizovat. Snový dojem podtržený právě užíváním oxymóronů čtenáře provází po celou dobu četby a umocňuje pocit z nadreality. I přes cílenou nelogičnost, v nadcházející kapitole uvidíme, že přeci jen jistá rozumová struktura se v básni nachází a souzní tak s Bretonovým pojetím snu: „[...] *Sen je podle všeho něčím souvislým a jsou v něm stopy určité organizace*“⁵⁵.

Kromě odmítnutí například syntaktických pravidel nedodrží Breton ani pravidla tzv. bienséance (slušnosti), neboť v básni zmiňuje i intimní části ženského těla (« *aux seins de creuset du rubis* »⁵⁶, « *ma femme au sexe de miroir* »⁵⁷).

Zajímavý je též název samotné básně *L'Union Libre*, (Volná láska). Pokud bychom chtěli najít definici tohoto slovního spojení, dojdeme k následujícímu výkladu. Jde o volný vztah dvou osob, jejichž svazek není potvrzen manželstvím, nicméně spolu žijí v jedné domácnosti.⁵⁸

Výběr názvu básně může odkazovat k souhlasu soužití dvou lidí bez potvrzení instituce, která má jako jediná v rukou moc tohoto typu. V básni taktéž narážíme na slovní spojení « *hostie poignardée* »⁵⁹, které taktéž může odkazovat k znehodnocení rituálu svatby. Podkladem k tomuto tvrzení nám mohou být Bretonova následující slova, která dokládají jeho negativní postoj k církevním institucím a k otázce víry v křesťanského Boha: « *Le christianisme et ses miroirs grossissants que sont les dictatures policières nous y ont habitués.* »⁶⁰ či « *Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion* »⁶¹.

⁵⁴ V26

⁵⁵ BRETON, André, přel. Jirí PECHAR a Dagmar STEINOVÁ. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005, str. 22

⁵⁶ V35

⁵⁷ V54

⁵⁸ Dostupné z <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/union-libre> volně přeloženo autorkou práce z: Couple formé par deux personnes qui ne sont pas mariées, et qui vivent ensemble une vie familiale.

⁵⁹ V8

⁶⁰ BRETON, André. *Démasquez les physiciens, videz les laboratoires*, 1896-1966, 18 février 1958

⁶¹ BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard / NRF, 1963

2.1.2 Jazyková výstavba básně

Celá báseň je psaná spisovnou francouzštinou, se syntaktickými a stylistickými odchylkami. Nejmarkantnější odchylku tvoří absence interpunkce, která spolu s využitím volného verše může ve čtenáři vyvolat dojem ničím nerušeného proudu obrazů. Další stylisticko-syntaktickou anomálií je téměř úplná absence sloves. V celé básni zaznamenáváme pouze šest výskytů sloves, které se k postavě ženy nijak nevztahují (« *qui ouvre et ferme les yeux* »)⁶², (« *aux pieds de calfats qui boivent* »)⁶³, (« *d'oiseau qui fuit vertical* »)⁶⁴ (« *d'un verre dans lequel on vient de boire* »)⁶⁵, (« *d'eau pour boire en prison* »)⁶⁶. Tyto odchylky akcentují jednoduchost stylistiky textu a vrhají na čtenáře pocit snovosti. Báseň je postavená na anafoře nominální skupiny skládající se ze dvou aspektů podstatného jména (nom: femme) a posesivního zájmena (déterminant possessif: ma) předcházející substantivum (substantif: femme) doplněné přívlastkem neshodným (« *Ma femme à la chevelure de feu de bois.* »)⁶⁷.

Nyní se zaměříme na sémantickou rovinu textu, především na užití lexikem. Zmíníme několik velkých lexikálních skupin (champs lexicaux), díky kterým Breton vykresluje hlavní motiv ženy a k němu připojené další motivy, čemuž se ale bude věnovat následující kapitola. Největší lexikální skupinu tvoří části ženského těla (*chevelure, taille, bouche, langue, cils, sourcils, tempes, épaules, poignets, doigts, aisselles, bras, jambes, mollets, pieds, cou, gorge, seins, ventre, dos, nuque, hanches, fesses, sexe, yeux*). Části těla jsou uspořádány v logickém řazení, pozorujeme vyjmenovávání po sobě jdoucích částí těla nebo jedné končetiny (*jambes, mollets, pieds*). Přítomnost tohoto lexika a jeho logického seřazení ve čtenáři vyvolává pocit reálna, který se kombinuje s výše zmíněnou snovostí. Právě propojení snu a reality je jedním z cílů pařížských surrealistů. V prvním Bretonově manifestu čteme: „*Věřím*

⁶² V9

⁶³ V29

⁶⁴ V39

⁶⁵ V43

⁶⁶ V58

⁶⁷ V1

v budoucí splynutí obou těchto stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v surreality, lze-li tak říci“⁶⁸.

Dalším zásadně zastoupeným lexikem je zobrazování čtyř základních živlů, které v sobě žena spojuje, a to elementy vody (*l'eau*), země (*la terre*), ohně (*le feu*), vzduchu (*l'air*). V průběhu básně se nám tedy jeví obrazy spojené s ohněm (*feu de bois, chaleur, feu, éclairs, allumettes, fusée*), vodou (*écoume de mer, marine, algue, eau*), vzduchem (*éventail, niveau d'air*) a finálně elementem země, v rámci, jehož slovní zásoby nacházíme například bohatě zastoupenou skupinu využívající mineralogický slovník (*rubis, ambre, pierre*). Pro Andrého Bretona krystal představoval dokonalost výrazu a produkt spontánní činnosti. V jeho tvorbě zaujímá důležité místo a reprezentuje krásno:

„[...] musím vyslovit chválu krystalu. Snad ničemu se nemůžeme umělecky tak poučit jako právě na krystalu. Umělecké dílo, ostatně stejně jako kterýkoliv zlomek lidského života, zkoumaný ve svém nejzávažnějším významu, se mi zdá bezcenné, pokud nemá stejnou tvrdost, pevnost, pravidelnost, lesk všech vnějších i vnitřních ploch jako krystal“⁶⁹.

Důležitou roli v textu sehrává přítomnost přírodního prvku zastoupeného dominantní skupinou zoologických označení (*loutre, tigre, souris, hironnelle, martres, ornithorynque*) a botanického lexika (*bouche de cocarde, de foin coupé, du blé, de moelle de sureau, au cou d'orge imperlé, de la rose sous la rosée, au sexe d'algue, aux yeux de bois, au sexe de glaieul*). Přítomnost výše zmíněných lexikálních skupin uvádí myšlenku zobrazování postavy ženy jako mikrokosmického celku, k tomuto motivu se ještě vrátíme v následující podkapitole. Tento obraz postavy ženy jako mikrokosmu podtrhuje i užité lexikum vesmíru (*ciel, étoiles*). Další výraznou a hojně zastoupenou lexikální skupinou je reprezentace násilí a jemu přidružené nástroje (« *entre les dents du tigre*⁷⁰ / *au ventre de griffe géante*⁷¹ / *aux yeux de bois toujours sous la hache*⁷² »). I přes to, že báseň je zaměřená na opěvování

⁶⁸ BRETON, André, Jiří PECHAR a Dagmar STEINOVÁ. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005

⁶⁹ BRETON, André, Stella PAVLOVSKÁ, Ludvík ŠVÁB a Alena NÁDVORNÍKOVÁ. *Šílená láska*. Praha: Dauphin, 1996

⁷⁰ V4

⁷¹ V38

⁷² V59

ženského těla, tak slova explicitně vyjadřující feminitu či lexikum tradičně asociováno s ženou se v textu užívá spíše ojediněle (*taille de sablier, langue de pupée, aux seins de la rose sous le rosée, sexe de miroir*). Různorodost použitého lexika udržuje vnímání čtenáře neustále v pozoru a vyžaduje výkonost jeho představivosti. „*Neživé se tu tak těsně dotýká živého, že naše představivost si může s těmito tvary dokonale nerostného vzhledu svobodně pohrávat a opakovat zde onen tvůrčí přístup.*“⁷³ K jednotlivým lexikálním skupinám se práce bude odkazovat i v následující kapitole, ve které bude analýze podrobena motivická výstavba básně.

2.1.3 Motivická výstavba básně

Jak jsme již nastínili výše, ústřední téma básně *L'Union libre*, tvoří lyrický subjekt ženy, na který se dále napojují témata jako láska nebo časovost. Na následujících stránkách předložíme dvě možné interpretace představy ženy, které nám báseň poskytuje. Dále v analýze rozvedeme i ostatní motivy, které se v básni nachází.

Báseň, i díky její výstavbě, lze brát jako chvalořeč ženského těla. Lyrický vypravěč za pomoci lexikálního výběru jasně udává významový směr textu. Díky již zmíněnému lexiku těla vypravěč detailně popisuje tělo lyrického subjektu. Popis začíná u temene hlavy a vertikálním směrem postupuje ženským tělem dál, což odpovídá postupu oka sjíždějícího po zkoumaném těle. Výjimka přichází ke konci básně, kdy je tato pravidelnost směru narušena skokem ke středu, a to jak ke středu obličeje, který tvoří oči, tak ke středu těla, který je značen ženským klínem. Můžeme se domnívat, že i přes výraznou evokaci převážně tělesného aspektu lyrického subjektu, ke kterému se ještě v průběhu analýzy dostaneme, je právě závěr jediné místo v básni, které odkazuje k ženské duši, právě zrcadlo reprezentuje symbol duše spojeným se slovem «*sexe*» («*Ma femme au sexe de miroir*») ⁷⁴, tedy zrcadlo jako zprostředkovatel odrazu duše i celého mikrokosmu a («*Ma femme aux yeux pleins de larme*») ⁷⁵ slzy jako zprostředkovatelé stavu duše. Důležitost především očí podtrhuje i počet užití tohoto slova. Na konci básně se

⁷³ BRETON, André, Stella PAVLOVSKÁ, Ludvík ŠVÁB a Alena NÁDVORNÍKOVÁ. *Šílená láska*. Praha: Dauphin, 1996

⁷⁴ V54

⁷⁵ V55

slovo« *yeux* »vyskytuje šestkrát oproti začátku básně, kde jsou slova jako (« *chevelure, dents sourcils* ») zmíněna pouze jednou.

V následujícím odstavci se zaměříme na způsob, kterým báseň postavu ženy líčí. Zmínili jsme již dominantní přítomnost lexikální skupiny těla a jeho logického řazení. Tato lexikální skupina doprovázena detailním popisem postavy ženy skrze nahodilé obrazy vyvolává ve čtenáři pocit nutnosti vnímat obraz ženy jako objekt, který je vědecky popisován. Tento pocit dehumanizace ženy, umocňuje i další lexikální volba, kterou je užití lexika zvířat, právě ta akcentuje důležitost ženské tělesnosti. Spojování obrazu ženy se zástupci zvířecí říše odsouvá postavu ženy na stejnou úroveň. Hierarchizace tedy favorizuje postavu člověka-muže⁷⁶. Ve významové rovině přítomnosti zoologického lexika je nutno zmínit, že sebou nese prvek animality a krutosti, která v přírodním prostředí je nastavována převahou silnějších živočichů. Onu krutost můžeme ukázat na příkladu z básně (« *à la taille de loutre entre les dents du tigre* »)⁷⁷. Kromě lexikálního výběru, odlidštěnost postavy ženy umocňuje i volba syntaktická. Věty zbavené slovesa dodávají básni statický ráz, schází dynamika, a tedy i pocit že tělo ženy je schopno mentální či jakékoliv akce samo o sobě, a ne pouze pasivní krásy. Dalo by se tedy říci, že hodnotu v očích vypravěče ženě propůjčuje její tělo, na které se celá báseň orientuje. Jak už bylo zmíněno výše po onom těle ani není vyžadovaná žádná akce, stačí, aby bylo a ono je. Toto bytí těla vyvolává v pozorovateli touhu vlastnit.

Postava ženy je, mimo již zmíněné, přirovnávána také k drahým a luxusním předmětům, například k šampaňskému, ke zlatu nebo k jantaru (« *à la langue d'ambre*⁷⁸/*aux seins de creuset du rubis*⁷⁹ »). Tento lexikální výběr nám v analýze poskytuje další důkaz k posílení stanoviska, že autor vykresluje postavu ženy jako sice vzácný předmět, ale pořád pouze jako předmět. Vypravěčova potřeba krásné předměty, tedy především postavu ženu, vlastnit je podpořena anaforou přivlastňovacího zájmena „moje“ patřícího do nominální skupiny« *ma femme* », na které je celá báseň postavena.

⁷⁶ Ve francouzštině stejné označení pro člověka, l'homme jako pro muže l'homme

⁷⁷ V4

⁷⁸ V7

⁷⁹ V35

Druhá možná interpretace, kterou nám báseň nabízí, je úplným opakem té první. Lexikální volba cenných předmětů může být prostředkem sloužícím ke glorifikaci lyrického subjektu. Postava ženy symbolizující v životě poklad. Postava ženy, která fascinuje, a tím získává moc podmaňovat si svého pozorovatele. Koncept podmaňující, glorifikované postavy ženy je podpořen i obrazem ženy zobrazované jako celý mikrokosmos, který je tvořen již zmíněnými lexikálními skupinami fauny: (« *Ma femme aux fesses de dos de cygne* »)⁸⁰ a flory (« *Ma femme au sexe d'algue* »)⁸¹ a zároveň představa ženy, ve které se spojují všechny čtyři živly, ke kterým je ženské tělo postupně přirovnáváno. V posledním verši básně nacházíme dokonce explicitní výčet všech těchto čtyř živlů: (« *Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu* »)⁸². Kromě těchto obrazů mikrokosmu, který žena představuje, je idea doplněna i o izotopii živočichů, kteří jsou pouze dalším prvkem kosmu a celý obraz harmonizují. Vidíme tedy, že oproti první interpretaci je význam lexika zvířat zcela opačný. Dalším příkladem nám mohou být obrazy nebe nebo hvězd (« *aux seins de nuit*⁸³, *d'étoiles de dernière grandeur*⁸⁴»). Pokud tedy pohlížíme na ženské tělo jako na samostatný mikrokosmos, převrací nám to role ve vztahu muž – žena. V této interpretaci se postava ženy dostává do pozice vládnoucí bytosti, neboť jak velký je člověk před celým kosmem? Stává se podřadným, pouhou součástí většího celku.

Vidíme, že tyto dvě kontrastní interpretace pracují se stejným lexikálním výběrem, přesto je jejich význam diametrálně odlišný. Je potřeba přijmout obě a je potřeba přijmout obě a vytvořit jejich syntézu.

Kromě velebení ženského těla nám báseň poskytuje i možnou definici lásky. V básni jsou znázorněné obě polohy. Jak láska přinášející potěšení a velké emoce, díky kterým prožíváme naplnění, tak na druhé straně i láska krutá, jež zraňuje a vrhá člověka do propasti beznaděje. Tento druh lásky je v básni dominantnější, jeho převaha v textu je akcentována přítomností již zmíněné lexikální skupiny násilí. Pokud tedy mluvíme o motivu ženy, nesmíme opomenout motiv lásky, který je s ženou velmi těsně spojen. Během následující

⁸⁰ V49

⁸¹ V53

⁸² V60

⁸³ V33

⁸⁴ V5

analýzy si ukážeme, že při četbě básně se hranice mezi těmito dvěma motivy stírají a nastává moment, kdy láska a žena splývají v jedno.

Nejdříve ukážeme, jakými lexikálními prostředky je v básni zobrazován první druh lásky, tedy té lásky, která přináší potěšení. Obrazy evokované v průběhu celého textu vykreslují lásku jako něco, co nás zahřívá, ozařuje život (*chaleur, étoiles, au dos de lumière*) a těší nás. Zde lze zmínit například lexikum cenností (*ambre, Val d'or, vif-argent*), a tedy obraz lásky jako cennosti či pokladu, kterého si v životě vážíme. Významným se v básni stává i slovo jaro (*printemps*), které je v představách spojováno s obrodou a novým životem.

Na opačném pólu však báseň znázorňuje lásku krutou a zničující. Již zmiňovaná slovní zásoba fauny prohlubuje pocit krutosti svou bestialitou: (« *Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre* »)⁸⁵. Obrazy násilí, které zobrazují emoci lásky jako něco krutého, co člověku ubližuje, nacházíme v průběhu čtení celého textu (« *Au ventre de griffe géante⁸⁶/ aux yeux de bois toujours sous la hache⁸⁷* »). V této části analýzy hraje podstatnou roli opět přítomnost nominálních vět, která vykresluje pocit bolesti z násilí spíše jako stav než jako vykonávanou akci. Postava ženy tedy neposkytuje pouze příjemné pocity rozkoše, jelikož je to právě ona, kdo má moc shodit svého obdivovatele do emoční propasti. (« *Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire* »)⁸⁸. Vidíme opět kontrast dvou definic představy ženy, které nám báseň nabízí.

Celou báseň doprovázejí obrazy založené na červené barvě, které opět značí ambivalenci lásky. Nejčastěji jsou asociovány s ohněm, který sám svou podstatou symbolizuje nebezpečí a zároveň užitečnost a příjemnost. Tím se dají podtrhnout obě interpretace lásky (« *feu de bois⁸⁹, d'allumettes⁹⁰, de la Saint-Jean⁹¹, de fusée⁹², de creuset⁹³* »), láska stejně jako oheň zahřívá a

⁸⁵ V4

⁸⁶ V38

⁸⁷ V59

⁸⁸ V43

⁸⁹ V1

⁹⁰ V17

⁹¹ V21

⁹² V25

⁹³ V35

zprostředkovává pocit bezpečí, ale zároveň i spaluje a ničí a jedince ohrožuje svou u ohně prudkostí žáru a u lásky prudkostí citu.

Dalším důležitým motivem, neoddělitelným od motivu ženy, a tudíž i lásky, je v básni motiv časovosti. Čas jako samostatná devastující veličina má jak pro ženské tělo, tak pro lásku fatální následky. I v tomto motivu časovosti hraje významnou roli násilí, neboť je to právě surovost času, která ničí vášně a odvádí ze života pryč lásku k milovanému subjektu. Tento stav ztráty vášně je pevně navázán na milující objekt, kterým je postava ženy, a především její tělo (« *A la taille de sablier*⁹⁴, *aux poignets d'allumettes*⁹⁵, *d'horlogerie et de désespoir*⁹⁶»). Tělo i láska tedy strádají pod tíhou času a uvědomují si své limity. Právě stárnutí těla a oslabování milostného citu předestírá křehkost života. Tato idea je v básni znázorněná lexikem jako například (*éclaircs, bouée, allumettes, fusée*), které tvoří poetické obrazy vykreslující lásku jako intenzivní emoci s krátkým trváním, což podtrhává její křehkost. Stejná křehkost je vkládána i do vyobrazení samotného lyrického subjektu (« *de toit de serre*⁹⁷, *aux vitres*⁹⁸, *de poupée qui ouvre et ferme les yeux d'écriture d'enfant*⁹⁹»). Ovšem i zde cítíme silný kontrast s tím, co bylo řečeno výše. Postava ženy je tedy vyobrazovaná jako křehký subket, který je nicméně stále vyzbrojen a schopen ničit.

V závěru této kapitoly, po provedených analýzách, můžeme zkonstatovat, že ústředí motiv postavy ženy se nerozlučně slučuje s motivem lásky a s motivem času. Hranice mezi nimi v průběhu čtení často mizí a ztrácejí jasné kontury. Celá báseň je vystavěná na kontrastních obrazech vystavěných na definicích lásky a vyobrazení ženy, tedy především ženského těla, které můžeme označit za erotizované. Důraz na ženskou tělesnost zprostředkovává syntakticko-lexikální volba. Po analýze vyhodnocujeme, že je to právě tělo, co propůjčuje postavě ženy její hodnotu, a právě tato hodnota se stává tou kvalitou, která je v očích lyrického vypravěče ceněná. Tento závěr můžeme podložit Bretonovým přístupem k lásce. V *Druhém manifestu surrealismu*

⁹⁴ V3

⁹⁵ V40

⁹⁶ V26

⁹⁷ V13

⁹⁸ V16

⁹⁹ V11

čteme: „*Stačí snad podotknout, že surrealismus se úmyslně odvrací od většiny tradičních doktrín, které prohlašují, že tělesná láska je pouhý přelud [...]“*¹⁰⁰. André Breton erotickou touhu spojuje s láskou, nevidí důvod, proč by tento druh citu měl být považován za hřích. Karteziánský pohled na svět, zděděný z předchozích generací, se v Bretonových textech tedy nenachází. Dualita těla a ducha se ukazuje jako překonaná.

2.2 Analýza básně Achilla Chavého – *Eva*

V této kapitole se zaměříme na vlastní analýzu druhé vybrané básně. V první části přikročíme k detailnějšímu rozboru básně Achilla Chavého *Eva* (1946). Úvodní podkapitola nastíní tvorbu autora, dále pak uvádí a charakterizuje text básně. Následující dvě podkapitoly se soustředí na jazykovou a motivickou stránku básně. V rámci těchto podkapitol si ukážeme, jak je v textu zpracováno téma ženy, a pokusíme se poukázat, jakou roli postava ženy v Chavého textu zaujímá.

Text *Eva* vychází z vydání z *D'ombre et sang*.¹⁰¹ Pro lepší přehlednost se celá báseň nachází v přílohové části této práce. V průběhu rozboru se budeme na báseň odkazovat pomocí poznámek pod čarou.

2.2.1 Charakteristika a vznik

Achille Chavée (1906-1969) patří svou tvorbou i dobou ve které tvořil k surrealistickému proudu belgických básníků: « *une figure marquante du surréalisme en Wallonie* ». ¹⁰² I přes to, jak práce ukáže později, že se jeho tvorba plně neshoduje se surrealistickou estetikou, tak s ní alespoň ze začátku souzněl: « *l'affirmation du premier manifeste, celui de 1924, correspondait exactement à ce qu'il recherchait, à savoir une tentative de libération individuelle, une catharsis par l'écriture* »¹⁰³ a podle surrealistického přístupu a myšlení zpracovával surrealistická témata: « *Chavée spécialement, réalise les*

¹⁰⁰ BRETON, André, přel. Jiří PECHAR a Dagmar STEINOVÁ. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005, str. 172

¹⁰¹ La Louvière, Éditions Boomerang, 1946.

¹⁰² Alain Dantinne, « *Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible* », Textyles [En ligne], 8 | 1991, mis en ligne le 03 avril 2013, consulté le 05 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1852>

¹⁰³ tamtéž

idéaux surréalistes »¹⁰⁴. Byla to právě svoboda jedince, spočívající v osvobození se od společenských konvencí, politiky, ale třeba i svoboda stylu psaní, která byla pro Chavého důležitým prvkem, který surrealisté zastávali. Sám se k surrealistickému hnutí hlásil a v roce 1934 založil surrealistickou skupinu Rupture. « *Le surréalisme a été pour moi une véritable libération, liée à l'aspect social [...]. La synthèse s'est établie d'elle-même entre la poésie et mes convictions politique* »¹⁰⁵. Otisk surrealistických myšlenek u Chavého pozorujeme například v jeho výběrech literárních témat, mimo jiné i motiv ženy, který pro surrealisty byl zásadní. Přesto je jeho tvorba těžce zařaditelná, například velmi častá evokace křesťanských motivů se od surrealistických zvyklostí vychyluje. Nejspíše se tedy dá říci, že Chavée byl surrealistou, ale po svém.

« [...] *poèmes traduisent les grands thèmes surréalistes (la révolte, le refus global, l'engagement politique et l'humour face aux institutions de l'art, aux reconnaissances esthétiques, aux académismes), Chavée gardait toujours une distance, de sorte que ses textes ne semblaient appartenir à aucun courant.* »¹⁰⁶

To potvrzuje i kniha *Poètes d'aujourd'hui*, ve které Miguel potvrzuje Chavého jeho široký záběr literárního stylu: « *Sans doute faut-il situer Chavée, baroque, romantique, baudelairien, surréaliste, humoriste[...]* »¹⁰⁷. S problematičností zařaditelnosti do určitého proudu se setkáme i při analýze vybrané básně, jelikož svou formou zapadá mezi tvorbu surrealistů, příkladem může být opakování po sobě jdoucích slov, užití volného verše a absence interpunkce, která spolu s volnou asociací obrazů a jejich nelogičností a nemožností realizace v životě (« *parmi les pains de chaleur de chair et de sang* »¹⁰⁸) na čtenáře působí dojmem snového proudění. Svým obsahem a lyričností celého textu evokuje romantickou tajemnost, zešřelost a světabol,

¹⁰⁴ Alain Dantinne, « *Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible* », Textyles [En ligne], 8 | 1991, mis en ligne le 03 avril 2013, consulté le 05 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1852>

¹⁰⁵ Propos recueillis par André Tilleu et cités par Achille Béchet, *Achille Chavée, Le miroir des poètes*, Tournai, 1973, p. 14

¹⁰⁶ tamtéž

¹⁰⁷ Miguel, André. *Achille Chavée*. Paris, Seghers, 1969, coll. Poètes d'aujourd'hui, pp.79-80

¹⁰⁸ V6

a křesťanství (« *vent du péché*¹⁰⁹, *dans la nuit de notre souffrance*¹¹⁰ »). Právě téma křesťanství podporuje i název samotné básně *Eva*. Pojmenovat báseň po první biblické ženě, která stojí za vinou vyhoštění z ráje, evokuje potřebu zařadit dílo spíše k neoromantikům: « *il glisse dans un lyrisme maîtrisé, un romantisme désespéré dont les images expriment avec violence le mal de vivre, affirment la recherche de la liberté de l'individu* »¹¹¹.

Přítomnost křesťanské tematiky, které se práce věnuje na příslušných místech, je nejspíše pozůstatek Chavého výchovy, která probíhala v semináři v Saint-Roch Pensionnassire à Ferrières.

2.2.2 Jazyková výstavba básně

Celá báseň je psaná spisovnou francouzštinou. V textu se ovšem nachází zásadní syntaktická odchylka, kterou je absence interpunkce. Báseň je postavená na oslovování lyrického subjektu vypravěčem, který po oslovení lyrický subjekt pomocí přívlastků popisuje (*femme ténébreuse*¹¹², *femme dangereuse*¹¹³, *femme qui joues*¹¹⁴, *femme qui ris*¹¹⁵, *femme qui pleures*¹¹⁶, *femme qui veux gagner toujours*¹¹⁷, *femme dressée*¹¹⁸, *femme impardonnable et pardonnée*¹¹⁹). I přes to, že se jedná o druhou osobu jednotného čísla, jelikož jde o oslovení „ženo“, tvar substantiva evokuje ve čtenáři osobu třetí. Tento jazykový prostředek může značit splývání druhé a třetí osoby jednotného čísla tedy oslovovaná osoba (ty) značící blízkost je zároveň osobou popisovanou (ona) značící vzdálenost od lyrického vypravěče.

V textu také pozorujeme dominantní používání určitého členu (« *la mauvaise vertu*¹²⁰, *les rideaux*¹²¹, *les pains de chaleur*»¹²²), který plní

¹⁰⁹ V11

¹¹⁰ V25

¹¹¹ Dantinne, Alain, « *Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible* », Textyles [En ligne], 8 | 1991, mis en ligne le 03 avril 2013, consulté le 05 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1852>

¹¹² V1

¹¹³ V8

¹¹⁴ V13

¹¹⁵ V14

¹¹⁶ V15

¹¹⁷ V16

¹¹⁸ V23

¹¹⁹ V27

¹²⁰ V2

¹²¹ V5

¹²² V6

generalizující funkci (« *pour le mal, dans le vent du péché, parmi l'homme dépaycé* ») ¹²³. Jedná se o obecné věci a situace, ve kterých se nachází všechny lyrické subjekty básně. Ovšem použití právě určitého členu může značit zahrnutí všech bytostí i těch mimo báseň. Pokud máme v textu « *le mal* » dalo by se předpokládat, že jde o univerzální zlo týkající se všech lidí, nebo příklad « *le vent du péché* » může značit hřích, který se opět týká lidí obecně. S přihlédnutím ke křesťanské tradici by šlo o první hřích, tedy o porušení božího zákazu, tomu se práce ještě bude věnovat na příslušných místech.

Díky jazykovým prostředkům vypravěč poskytuje čtenáři rámec, do kterého umísťuje tři lyrické subjekty. Pomocí zájmeného slovního druhu vypravěč vykresluje osoby vtažené do děje. V textu se nachází jak osobní, tak přivlastňovací zájmena pouze první a druhé osoby singuláru doplněné o první osobu plurálu. Vypravěč tedy v průběhu básně mluví o sobě (« *voilà que c'est moi le maudit*¹²⁴/ *ô femme qui jamais ne me pardonneras* »¹²⁵), o lyrickém subjektu ženy, na který se ve své lyrické promluvě obrací (« *qui se prend à te reconnaître*¹²⁶/ *défendre tes cris de malheur*¹²⁷/ *redramatiser l'aube de ta passion*¹²⁸/ *à pardonner le sang que tu révèles*¹²⁹/ *à t'aimer plus qu'un désert de diamant* »¹³⁰). Další zastoupenou osobou je již zmíněná první osoba množného čísla tedy (« *ne jamais nous oublier*¹³¹ / *à nous aimer l'éternité de ses mensonges*¹³²/ *dans la nuit de notre souffrance*¹³³ »). Vypravěč se zde spojuje s postavou ženy, a vytváří tím z něj a z postavy ženy pár. Čtenář tedy nabývá dojmu, že vypravěč mluví o své ženě a o jejich konkrétním vztahu. Zajímavý aspekt tvoří přístup lyrického vypravěče k lyrickému subjektu a to, že vypravěč postavu ženy oslovuje *femme ténébreuse* tedy ženo z temnot. V textu jsou také významně zastoupena slovesa, která slouží k popisu obrazu

¹²³ V3, V11, V7

¹²⁴ V28

¹²⁵ V35

¹²⁶ V29

¹²⁷ V30

¹²⁸ V31

¹²⁹ V32

¹³⁰ V34

¹³¹ V20

¹³² V22

¹³³ V25

ženy« *Femme qui ris* »¹³⁴. Slovesa dodávají básni dynamiku a utvářejí obraz ženy jako aktivní postavy.

Dvojznačnost se v básni projevuje i lexikálním výběrem. V průběhu básně pozorujeme ambivalenci pocitu lyrického vypravěče, který v textu používá protikladné výrazy například lexikum emocí („*femme qui ris*¹³⁵/*femme qui pleures*¹³⁶). K významové stránce básně se vrátíme v následující podkapitole. Dominantní lexikální skupinu tvoří lexikum temna (*ténébreuse, mal, ombre, nuit*), které celou báseň vrhá do ponuré atmosféry. Všimněme si, že báseň postrádá lexikum světla. Jediným takovým příkladem je (« *l'aube de ta passion* »)¹³⁷. Dalším významným lexikem, sehrávajícím roli na celkovém ladění básně, je lexikum negativního pocitu či skutečnosti (*mauvaise, mal, maladroite, dangereuse, pleures, perdue, défaillance, mensonges, souffrance, malheur, cris*). K lexiku ponurosti a strachu je přidána i významná lexikální skupina spojená s náboženstvím, v tomto případě s křesťanstvím, kromě již avizovaného názvu básně se v průběhu básně objevuje lexikum křesťanské tematiky (*mal, bien, sang, miracles, péché, cœur trouvé, aimer, éternité, pardonnée, pardonneras*).

K jednotlivým lexikálním skupinám se práce bude odkazovat i v následující kapitole, ve které bude analýze podrobena motivická výstavba básně.

2.2.3 Motivická stránka básně

Jak jsme již nastínili výše, ústřední téma básně *Eva*, jak i název napovídá, tvoří lyrický subjekt ženy, na který se dále napojují témata jako láska nebo motiv cesty. Na následujících stránkách předložíme interpretaci především postavy ženy, kterou nám báseň poskytuje. Dále v analýze rozvedeme i ostatní motivy, které se v básni nachází.

Jak bylo již zmíněno výše, celá báseň je halena do temné atmosféry. Tento motiv temna je přenesen i na samotný obraz ženy, který lyrický vypravěč čtenáři poskytuje. Báseň se otevírá veršem« *femme ténébreuse* »¹³⁸, díky

¹³⁴ V14

¹³⁵ V14

¹³⁶ V15

¹³⁷ V31

¹³⁸ V1

kterému báseň vykresluje lyrický subjekt jako ženu temnou, nebo by se toto slovní spojení dalo přeložit jako „ženu z temnot“. Zároveň je postava ženy vykreslována jako uchvatitelka (« *femme qui veut gagner toujours une chance en plus que le cœur trouvé* »¹³⁹ « *dressée à nous ravir* »¹⁴⁰). Zároveň nebezpečná žena « *femme dangereuse* »¹⁴¹, skrze kterou, ale vypravěč prožívá lásku, převážně bolestivou: « *dans la nuit de notre souffrance* »¹⁴². Vypravěč i přes bolest vykresluje svou touhu postavu ženy milovat: « *à t'aimer plus qu'un désert de diamant* »¹⁴³. Báseň je vystavěna na kontrastních popisech postavy ženy. Ty mohou značit vypravěčův ambivalentní vztah vůči lyrickému subjektu (« *Errante du bien pour le mal, adroit et décidément maladroit, femme impardonnable et pardonnée* »¹⁴⁴). Tato kontrastní vztahovost vůči lyrickému subjektu značí komplikovanost vztahů, a především tedy komplikovanost pocitu lásky, který vypravěč k postavě ženy cítí (« *à s'attendrir sur ton ventre de vie / à redramatiser l'aube de ta passion* »)¹⁴⁵. Dominantním motivem, jenž úzce souvisí s lyrickým subjektem, je motiv cesty. Vypravěč ho vykresluje hned od druhého verše, kde postavu ženy označuje jako tulačku: (« *errante de la mauvaise vertu* »¹⁴⁶ / « *errante du bien pour le mal* »)¹⁴⁷. Vidíme tedy, že obraz ženy je připodobněn k cestě, kterou vypravěč může jít. Ta je nebezpečná a plná utrpení (« *dans la nuit de notre souffrance dans l'oubli de notre mission* »¹⁴⁸).

Jak již bylo zmíněno výše, celou básní prostupuje lexikum křesťanského náboženství. Tato tematika je zároveň významně spojena i s motivem cesty. Báseň můžeme interpretovat jako příběh reagující na příběh prvních dvou lidí, které Bůh stvořil v zahradě Edenu. Jde o Biblický příběh prvních lidí Adama a Evy, který je zaznamenán v první knize Genesis. A protože zradili důvěru Boha otce, tak byli vyhnáni z ráje. Právě na těchto stránkách symbolicky začíná cesta lidí. Vyhoštění z ráje přivedlo Adama a Evu

¹³⁹ V17

¹⁴⁰ V18

¹⁴¹ V8

¹⁴² V25

¹⁴³ V34

¹⁴⁴ V3, V4, V27

¹⁴⁵ V33, V31

¹⁴⁶ V2

¹⁴⁷ V3

¹⁴⁸ V25-V26

na zem, na které prožívají pocit ztracenosti, strach a utrpení. Biblický příběh je v analyzované básni silně přítomen. Jako první, tři verše básně označují postavu ženy jako tulačku nectnosti: «*errante de la mauvaise vertu*»¹⁴⁹, protože to byla právě Eva, která nectila pravidla a pojedla ze stromu poznání: „[...] když z něho pojíte, otevřou se vám oči a budete jako Bůh znát dobré i zlé“¹⁵⁰. Eva tedy jedla ze stromu poznání, a tím se jí dostalo poznání rozlišit mezi dobrým a zlým «*errante du bien pour le mal*»¹⁵¹. „I řekl Hospodin Bůh: „*Ted' je člověk jako jeden z nás, zná dobré i zlé*“¹⁵². Bůh vyhnal Adama s Evou a ti byli vrženi do světa. „[...] Bude se toulat bez domova, odkázáni na Boží trpělivost“¹⁵³. Vyhoštění prvních lidí z ráje uvrhlo člověka do světa, ve kterém se ztrácí a je těžké se znovu najít: «*perdu dans l'ouragan de vie*»¹⁵⁴. Stává se složitým najít na zemi domov a bezpečí, stává se «*l'homme dépaysé*»¹⁵⁵. Zde opět použití určitého členu odkazuje k univerzálnu, tedy tato ztracenost se týká všech. Přítomnost strachu a nebezpečí je v textu podpořena odpovídajícím lexikem (*dangereuse, souffrance, malheur etc.*) již zmíněném výše. Vyhánáním z ráje přišli o Boží ochranu. Poté co Bůh proklel svět:

„I Adamovi řekl: [...] Kvůli tobě, nechť je země prokleta, po celý svůj život z ní budeš jíst v trápení. Vydá ti jenom trní a hloží a budeš jíst polní byliny. V potu své tváře budeš jíst chléb, dokud se nenavrátiš do země, z níž jsi byl vzat.“¹⁵⁶

Na člověka padlo utrpení: «*dans la nuit de notre souffrance*»¹⁵⁷. V Bibli čteme, že Adam svádí vinu na Evu („*Žena, kterou si mi dal, aby při mně stála, ta mi dala jíst z toho stromu a já jedl*“)¹⁵⁸. Lyrický vypravěč se podle této naší interpretace ke své vině, zděděné od Adama, staví čelem a přiznává si ji. Sice je do hříchu oblečená postava ženy, dalo by se tedy předpokládat, že mluví o Evě: «*vêtue dans le vent du péché*»¹⁵⁹ tak samotné selhání a

¹⁴⁹ V2

¹⁵⁰ Bible: Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2008, xv, 1855, 430 stran; 23 cm. ISBN 978-80-85810-85-1. Gn 3,5

¹⁵¹ V3

¹⁵² Gn 3,22

¹⁵³ Gn 3,24

¹⁵⁴ V12

¹⁵⁵ V7

¹⁵⁶ Gn 3,17-19

¹⁵⁷ V25

¹⁵⁸ Gn 3,12

¹⁵⁹ V11

neposlušnost se týká jich obou « *joindre notre défaillance* »¹⁶⁰ a samotné selhání Adama, jehož roli, jak můžeme předpokládat, si lyrický vypravěč připisuje si uvědomuje své provinění a své selhání vůči ženě, která se provinila a podlehla hadovi („*Had mě podvedl a já jsem jedla*“¹⁶¹), že se za ni nepostavil a svedl vinu na ni, si uvědomuje neodpustitelnost činu « *ô femme qui jamais ne me pardonneras* »¹⁶².

Tento křesťanský motiv vyhoštění z ráje, kvůli provinění Evy, podporuje naši interpretaci o temné a nebezpečné ženě. Vidíme tedy, že hlavní motiv ženy, kterému se v této práci věnujeme, je u Chavéeho spojen s prvotním hříchem první ženy. Zároveň Chavée vykresluje postavu ženy jako nedosažitelný subjekt, který touží milovat, ale který ho jen zraňuje: « *La quête de la femme, fille ou vierge, est empreinte de mystère: absolu inaccessible ou, comme la mère, définitivement perdu. Le poète regrette un âge d'or, celui d'une civilisation (de nombreuses références au Christ) [...]* »¹⁶³.

2.3 Komparatistická analýza básní

V následující podkapitole se práce soustředí na komparaci výše analyzovaných básní, a to básně *L'Union libre* od Andrého Bretona, dále pouze první báseň, a básně *Eva* od básníka Achilla Chavéeho, dále pouze druhá báseň. Nejprve srovnáme jazykovou výstavbu básní a dále se zaměříme na hlavní část analýzy, kterou je porovnání motivické části obou básní, především motivu ženy. Zaměříme se na prvky, ve kterých se básně podobají, a zmíníme především jejich rozdílnosti v přístupu k motivu ženy.

Struktura obou básní si je po formální stránce výrazně podobná. Oba autoři využívají volného verše a uvolněné větné skladby, která se u obou autorů vyznačuje především absencí interpunkce, a v případě první básně i téměř úplnou absencí sloves. Pravidly nesvázaná syntax umožňuje oběma lyrickým vypravěčům nejednoznačnost a kolísání významů, což způsobuje mnohost a rozdílnost interpretací textů. Obě básně jsou postavené na rozbité logické

¹⁶⁰ V19

¹⁶¹ Gn 3,13

¹⁶² V35

¹⁶³ Alain Dantinne, « *Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible* », Textyles [En ligne], 8 | 1991, mis en ligne le 03 avril 2013, consulté le 05 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1852>

souvislosti, která umožňuje posouvání významů tam, kam čtenář potřebuje, a tím poskytuje pestrost interpretací. Zvláště u první básně má čtenář pocit, že jde o náhodně posbírané útržky reality. Tím, že je významový celek básní roztráštěn, a tím, že asociace obrazů plynou volně za sebou, básně na čtenáře působí snovým dojmem.

Struktura básní je postavena na výčtu přívlastků charakterizujících postavu ženy. V případě první básně (« *Ma femme à la chevelure de feu de bois* »)¹⁶⁴ a v případě básně druhé (« *femme dangereuse légèrement inclinée* »)¹⁶⁵. V Bretonově básni se ve výčtu přívlastků lyrický vypravěč zaměřuje výhradně na ženské tělo (« *à la langue de poupée*¹⁶⁶, *aux bras d'écume* »¹⁶⁷). Jedná se o velmi podrobný seznam částí ženského těla popisovaným stylem volných asociací, jejichž uskutečnění v reálném světě by nebylo možné (« *ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre* »)¹⁶⁸. Lyrický vypravěč popisuje postavu ženy jako cenný předmět (« *A la langue d'ambre* »)¹⁶⁹ nebo ji připisuje vlastnosti kosmu (« *aux seins de nuit* »)¹⁷⁰. Celá báseň je osvětlena, ať už obrazy světelných předmětů (*creuset du rubis, fusée, éclairsk*) nebo předmětů evokujících červenou barvu (*cœur, cocarde, ambre*). V tomto bodě první báseň výrazně kontrastuje s druhou básní, která je zahalena spíše do temné atmosféry. Ta je navozena převážně použitým lexikem utrpení (*souffrance, malheur, mal*), obrazu noci a stínu. Tato barevná odlišnost značí i přístup obou vypravěčů k postavě ženy. Právě ve druhé básni je lyrický subjekt vnímán jako nebezpečí a zdroj hříchu (« *femme dangereuse*¹⁷¹, *vêtue du péché*¹⁷² »), kdežto v první básni je na lyrický subjekt nahlíženo spíše jako na zdroj potěšení. Tato diference je podpořena i vztahem lyrického vypravěče k postavě ženy. V prvním případě si ji vypravěč přivlastňuje (« *ma femme* ») naopak v druhé básni je patrná vypravěčova odtažitost, označením lyrického subjektu pouze jako (« *femme* »). V první básni pozorujeme stylizaci postavy ženy do role vlastněné, ta je umocněna jednak lexikálním výběrem, ale i

¹⁶⁴ *L'Union libre* V1

¹⁶⁵ *Eva* V8-9

¹⁶⁶ *L'Union libre* V9

¹⁶⁷ *L'Union libre* V23

¹⁶⁸ *L'Union libre* V13

¹⁶⁹ Tamtéž V7

¹⁷⁰ Tamtéž V33

¹⁷¹ *Eva* V8

¹⁷² Tamtéž V11

syntaktickou volbou. Absence sloves a vědecký popis těla působí na čtenáře, že vypravěč popisuje objekt. Objektivizace ženské postavy je podtržena její pasivitou, která souvisí s absencí sloves. V tomto bodě opět spatřujeme kontrast s druhou básní, ve které vypravěč ženu popisuje za pomoci sloves. Postava ženy je vyobrazena jako subjekt cítící a jednající (« *femme qui ris, femme qui pleures, femme qui veut gagner toujours* »)¹⁷³

U obou básní také pozorujeme, jak se rozvíjí paralela mezi láskou a postavou ženy. Oba lyričtí vypravěči mluví o ženě a lásce tak, že se oba obrazy prolínají, až dochází k jejich metaforickému splynutí.

Výsledná komparace nám tedy ukazuje, že báseň Andreho Bretona odpovídá přesněji surrealistické estetice. Volná asociace obrazů, jen těžko realizovatelných v reálném světě navozuje atmosféru snu. Zdůrazněno absencí interpunkce báseň plyne bez umělého narušení. Důraz na ženskou tělesnost lyrického subjektu se shoduje se surrealistickou filozofií týkající se dominance tělesné touhy.

Báseň Achilla Chavéeho je v tomto směru složitěji zařaditelná. Kromě surrealistické estetiky v textu pozorujeme i romantické dědictví. Nejprve zmíníme surrealistické prvky, mezi které i zde patří volná asociace obrazů volně, bez interpunkčního značení, řazených za sebe. Snový dojem je i zde umocněn nemožností realizace některých přítomných obrazů. Jak již bylo zmíněno výše, v básni pozorujeme i orientaci na romantismus. Zde můžeme zmínit například silně přítomnou tematiku náboženství, prolínající se celým textem, evokaci přírodních jevů odrážející duši jedince nebo si všímáme i melancholie a přítomnosti nostalgie nad« *paradis perdue* »¹⁷⁴. I přes Chavéeho odchýlení se od čistě surrealistické estetiky se autor i jeho díla včetně tohoto řadí do surrealistického směru.

¹⁷³ *Eva* V13-V16

¹⁷⁴ NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil, 1964, p.34.

3 Závěr

Tato bakalářská práce měla za cíl porovnat dvě básně dvou představitelů surrealistického hnutí. Díky komparativní analýze, kterou jsme provedli na básni *L'Union libre* od Andrého Bretona a na básni *Eva* od Achilla Chavého, jsme pozorovali dva přístupy k pojetí a zobrazení motivu ženy. Abychom samotnou analýzu mohli provést, věnovali jsme se tak v úvodní části kulturně-historickému kontextu, v rámci, něž jsme zmínili charakteristiku surrealismu a též hlavní prvky surrealistického hnutí. Zaměřili jsme se na francouzskou skupinu vedenou Andréem Bretonem, která udávala hlavní směr surrealismu. V rámci surrealistického hnutí jsme zmínili jeho hlavní charakteristiku a předměty zájmu, které v hlavní řadě bylo nevědomí a matérie snu. Zmíněn byl i belgický proud surrealismu, který se od svého francouzského souseda lišil především potřebou burcovat diváka a vést ho k odlišnému myšlení, než na které byl jedinec zvyklý. V rámci belgického proudu byla zmíněna jména jako René Magritte Antonin Artaud nebo Paul Nougé. V rámci této první části jsme se opírali o sekundární literaturu, která nám poskytla teoretický základ pro následnou praktickou část, která se zaměřila na samotné analýzy a na závěrečnou komparaci. Dále jsme se pro lepší orientaci v samotných analýzách v úvodní kapitole věnovali i motivu ženy v surrealismu, a to nejprve v obecnějším měřítku, za kterým následovala určitější podkapitola zaměřující se na konkrétní definice lyrických vypravěčů z děl Andrého Bretona, kteří poskytují jak charakteristiku postavy ženy, tak i obraz lásky, díky které je jedinci umožněn přístup k nadrealitě.

Jádro celé práce tvořila samotná textová analýza již zmíněných dvou básní. Práce se podrobně zaměřila jak na jazykovou, tak na motivickou výstavbu básní a jejich následnou komparaci. V básni *L'Union libre* jsme v rámci analýzy narazili na množství lexikálních skupin evokující ženské tělo vyobrazované převážně jako vlastněný předmět. Díky lexikálně-syntaktickým prostředkům lze říct, že je postava ženy v této básni v blízkosti ne-li ve vztahu přímo s lyrickým vypravěčem. Ve druhé básni *Eva* je přístup lyrického vypravěče víc odtažitý a oproti básni Andrého Bretona je postava ženy od lyrického vypravěče vzdálená.

Závěrečná komparace tedy odhaluje opačný přístup obou lyrických vypravěčů k postavě ženy. Báseň *L'Union libre* je halena do optimistického pohledu na postavu ženy a na lásku s ní spojenou evokace její tělesnosti a tělesné lásky se shoduje se surrealistickou filozofií, která má tendenci postavy žen idealizovat a připisovat jim vlastnosti reálné ženě vzdálené. Naopak báseň *Eva*, která je laděná do temné atmosféry, vykresluje lásku a postavu ženy jako něco nebezpečného, co přináší utrpení. Ve druhé básni tak kromě surrealistické estetiky, mezi kterou lze zařadit absenci interpunkce, nebo volné asociace obrazů, pozorujeme i dědictví romantismu, do kterého patří právě náboženská tematika nebo evokace přírody odrážející duševní stav lyrického subjektu.

Kromě výše zmíněného lze také o druhém textu konstatovat, že na něj belgický proud surrealismu nemá příliš velký vliv. Po provedené analýze můžeme říci, že text Achilla Chavého má svou estetikou blíže k francouzskému směru surrealistů než k tomu belgickému.

Surrealistické hnutí mělo na vývoj postavy ženy jak v literatuře, tak ve společnosti, zásadní vliv. Uvolnění erosu a oproštění ženy od její role manželky poskytlo novou rovinu ženské svobody. V obou básních tuto surrealistickou filozofii spatřujeme. Oběma lyrickými vypravěči je postava ženy spatřována jako milenka a je stavěna do role milované. V obou básních si také všímáme jakéhosi metaforického splynutí postavy ženy a lásky. Oba lyričtí vypravěči vykreslují lyrický subjekt jako prostředníka k dosažení metafyzična.

Další možnou cestou, kterou by se práce mohla dát, by bylo porovnání motivů ženské postavy v dalších básnických produkcích jiného surrealistického hnutí, například toho českého. Česká surrealistická skupina patří k významným producentům surrealistických textů. Mezi nejvýznamnějšího představitele, který s motivem ženy významně pracoval, je například Vítězslav Nezval a jeho sbírka *Žena v množném čísle*.¹⁷⁵

¹⁷⁵ NEZVAL, Vítězslav a Zdeněk ZIEGLER. *Žena v množném čísle*. 2. samost. vyd. Praha: Kentaur/Polygrafia, 1993

4 Seznam použité literatury

4.1 Primární literatura

BRETON, André. L'Union libre. Paris: Sans éditeur. 1931.

CHAVÉE, Achille. D'ombre et de sang. La Louvière, Editions du Boomerang, 1946.

4.2 Sekundární literatura

Bible: Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2008, xv, 1855. ISBN 978-80-85810-85-1.

BRÉCHON, Robert. Le surréalisme. Paris: Colin, 1971, s. 191.

BRETON, André, Jiří PECHAR a Dagmar STEINOVÁ. Manifesty surrealismu. Praha: Herrmann, 2005, s. 20.

BRETON, André, JOUFFROY Alain. Clair de terre. Paris: Gallimard, 1995.

BRETON, André, Stella PAVLOVSKÁ, Ludvík ŠVÁB a Alena NÁDVORNÍKOVÁ. Šílená láska. Praha: Dauphin, 1996

BRETON, André. Démasquez les physiciens, videz les laboratoires , 1896-1966, 18 février 1958

BRETON, André. L'amour fou. Paris: Gallimard, 1977, p. 108.

BRETON, André. Manifeste du surréalisme. Paris: Éditions du Sagittaire, 1924, 190 s.

BRETON, André. Manifestes du surréalisme. Paris: Gallimard / NRF, 1963

BRETON, André. Nadja. Paris: NRF, 1928, 218 s.

BRETON, André. Nadja. Přel. Miloš HLÁVKA et al. Praha: F. J. Müller, 1935, 144 s.

BRETON, André. Second manifeste du surréalisme. Paris: Éditions Kra, 1930, 105 s.

- BRETON, André. Šílená láska. Překlad Stella Pavlovská. Praha: Dauphin, 1996
- CLÉBERT, Jean-Paul. Dictionnaire du Surréalisme. Paris: Seuil, 1996, 608 s. ISBN 2-02-024588-4.
- ČERNÝ, Václav, BARTUŠEK, Antonín. Čest básníků: poesie francouzského odboje. Praha: Fr. Borový, 1947, 194 s.
- DESNOS, Robert. La liberté ou l'amour!: suivi de Deuil pour deuil. Paris: Gallimard, 1962, p.11.
- EFFENBERGER, Vratislav. Realita a poezie. Praha: Mladá fronta 1969.
- FREUDE, Sigmund. O člověku a kultuře. Praha: Odeon, 1990, s. 84.
- GAUTHIER, Xavière. Surréalisme et sexualité. Paris: Gallimard, 1971, p. 23.
- GENBACH, Jean. « Correspondance », op. cit., p. 30.
- GREBENÍČKOVÁ, R. Tělo a tělesnost v novověkém myšlení, Praha 1997, s. 78.
- In: SCHNYDER, Peter. La Poésie en prose au XXe siècle. Paris: Gallimard, 2012, s. 317–341.
- KRÁL, Petr, Jan RUBEŠ a Jiří NAŠINEC. Mramor se jí studený: básníci belgického surrealismu. Praha: Torst, 1996 s. 15.
- KUENZILEM, Rudolf. Surrealism and Women, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1991, p. 24.
- Marcel, Marien, Rozhovor z října 1991. Citováno v: Olivier Smolders, Paul Nougé, str. 117.
- MARTIN, Tim. Surrealisté. Praha: Sloart, 2004. s. 7.
- Miguel, André. Achille Chavée. Paris, Seghers, 1969, coll. Poètes d'aujourd'hui, pp.79-80
- NADEAU, Maurice. Histoire du surréalisme suivi de Documents Surréalistes. Paris: Éditions

NADEAU, Maurice. Histoire du surréalisme. Paris : Seuil, 1964, p. 24.

NOUGE, Paul, „Pour s’approcher de René Magritte“ reprise dans Histoire de ne pas rire, Les lèvres nues, Bruxelles, 1956

Propos recueillis par André Tilleu et cités par Achille Béchet, Achille Chavée, Le miroir des poètes, Tournai, 1973, p. 14

Terciární literatura

BRUKNER, Josef a Jiří FILIP. Poetický slovník. 2., upravené vydání. Praha: Mladá fronta,

1997, 365 s. ISBN 80-204-0650-6.

HRABÁK, Josef a Marie KRČMOVÁ. Poetika. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel,

1977, 361 s.

PETRUŮ, Eduard. Úvod do studia literární vědy. Olomouc: Rubico, 2000, 187 s. ISBN 80-

85839-44-X.

VLAŠÍN, Štěpán, et al. Slovník literární teorie. Vydání 2., rozšířené. Praha: Československý

spisovatel, 1984, 465 s.

4.3 Elektronické zdroje

ARTAUD, Antonin. Déclaration du 27 janvier 1925 [online]. [cit. 2022-07-13]. Dostupné z: <http://www.24601.fr/sl/declaration-du-27-janvier-1925-antonin-artaud/> Dostupné z <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/union-libre> volně přeloženo autorem práce z : Couple formé par deux personnes qui ne sont pas mariées, et qui vivent ensemble une vie familiale.

Dantinne, Alain, « Achille Chavée, le trafiquant de l’invisible », Textyles [En ligne], 8 | 1991, mis en ligne le 03 avril 2013, consulté le 05

juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1852>

Definice z výkladového slovníku dostupné: <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/surrealismus?>

Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », Itinéraires [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 12 février 2015. URL : <http://itineraires.revues.org/1273> ; DOI : 10.4000/itineraires.1273

LAFFITTE, Maryse. L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités. *Revue Romane*, 11(2), 1976.

MARTINY, Erik. British Surrealism [online]. [cit. 2022-06-27]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/British-Surrealism#ref1118611>

Slovník spisovného jazyka českého [cit. 24. 11. 2021]. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?heslo=samota&sti=80481&where=hesla>

5 Resumé

Tato bakalářská práce se věnuje komparativní analýze dvou básní od představitelů surrealistického směru. K rozboru jsou vybrány básně *L'Union libre* od Francouze Andreho Bretona a text *Eva* od Belgičana Achilla Chavého. Cílem práce je kromě provedení samostatných rozborů provést komparaci obou přístupů k lyrickému subjektu figurujícího v básních, kterým je v obou případech postava ženy.

Práce je členěna do dvou hlavních kapitol. V první kapitole se věnujeme historicko-kulturnímu kontextu a motivu ženy v surrealistickém umění, v rámci kterého se blíže soustředíme především na postavu ženy Andrého Bretona.

Druhá kapitola obsahuje vlastní rozbor obou textů. Vždy je zmíněna charakteristika básně a v následujících dvou podkapitolách se věnujeme jazykovému a motivickému rozměru básně. V rámci jazykové roviny textů si všímáme užitého lexika a stylistické stránky textu. V části významové se věnujeme hlavním motivům, které se v básních nacházejí a důraz klademe na motiv ženy. V poslední kapitole jsou obě analýzy porovnány. Všímáme si rozdílných přístupů k lyrickému subjektu a celkových ladění básní.

Závěr práce předkládá syntézu shromážděných poznatků. Zamýšlíme se nad dalším možným směrem badatelské činnosti.

6 Résumé

Ce mémoire de licence vise à examiner les poèmes des deux surréalistes. Les textes comparés sont *L'Union Libre* (qui a été écrit par André Breton puis le poème d'*Achille Chavée* (jestli je to sbírka, tak to tam napiš : le poème du recueil *Achille Chavée*) intitulé *Eva*. Ce travail a pour objectif de faire une comparaison des deux approches envers le sujet lyrique qui étant dans les deux cas la figure de la femme. Le texte du mémoire est divisé en deux chapitres majeurs.

Premièrement dans la partie théorique nous nous concentrons sur le contexte historico-culturel. Nous éclairons d'abord le concept du surréalisme français et du surréalisme belge, ensuite nous développons l'approche des surréalistes envers la figure de la femme – une figure majeure du surréalisme. Enfin, nous mentionnons l'image de la femme qui nous est donné dans l'œuvre d'André Breton.

Deuxièmement la partie pratique est consacré aux analyses des deux textes, comportant deux sections majeures correspondant aux deux poèmes. A chaque fois nous mentionnons la caractéristique du texte, nous observons le côté linguistique dans lequel nous nous focalisons sur le lexique et le style. Finalement, notre recherche évalue la distribution des motifs.

La dernière partie porte sur la comparaison des deux textes en se concentrant sur le motif essentiel qui est celui de la femme. Nous remarquons les différentes approches envers le sujet lyrique et toute l'ambiance des poèmes. Nous arrivons à examiner en détail ces aspects des partis particuliers.

En conclusion, nous présentons la synthèse des résultats de l'analyse accomplie. Puis nous consacrons les toutes dernières lignes au parcours qui pourrait suivre à notre recherche.

7 Přílohová část

8.1. André Breton – L'Union libre

1. Ma femme à la chevelure de feu de bois

Aux pensées d'éclairs de chaleur

A la taille de sablier

Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre

5. Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur

Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche

A la langue d'ambre et de verre frottés

Ma femme à la langue d'hostie poignardée

A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux

10. A la langue de pierre incroyable

Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant

Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle

Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre

Et de buée aux vitres

15. Ma femme aux épaules de champagne

Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace

Ma femme aux poignets d'allumettes

Ma femme aux doigts de hasard et d'as de coeur

Aux doigts de foin coupé

20. Ma femme aux aisselles de martre et de fênes

De nuit de la Saint-Jean

De troène et de nid de scalares

Aux bras d'écume de mer et d'écluse
Et de mélange du blé et du moulin
25. Ma femme aux jambes de fusée
Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir
Ma femme aux mollets de moelle de sureau
Ma femme aux pieds d'initiales
Aux pieds de trousseaux de clés aux pieds de calfats qui boivent
30. Ma femme au cou d'orge imperlé
Ma femme à la gorge de Val d'or
De rendez-vous dans le lit même du torrent
Aux seins de nuit
Ma femme aux seins de taupinière marine
35. Ma femme aux seins de creuset du rubis
Aux seins de spectre de la rose sous la rosée
Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours
Au ventre de griffe géante
Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical
40. Au dos de vif-argent
Au dos de lumière
A la nuque de pierre roulée et de craie mouillée
Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire
Ma femme aux hanches de nacelle
45. Aux hanches de lustre et de pennes de flèche
Et de tiges de plumes de paon blanc
De balance insensible

Ma femme aux fesses de grès et d'amiante

Ma femme aux fesses de dos de cygne

50. Ma femme aux fesses de printemps

Au sexe de glaïeul

Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque

Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens

Ma femme au sexe de miroir

55. Ma femme aux yeux pleins de larmes

Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée

Ma femme aux yeux de savane

Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison

Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache

60. Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu

8.2. Achille Chavée – Eva

1Femme ténébreuse

errante de la mauvaise vertu

errante du bien pour le mal

adroite et décidément maladroite

5parmi les rideaux de rêve et de soie

parmi les pains de chaleur de chair et de sang

parmi l'homme dépaysé d'être lui-même

femme dangereuse

légèrement inclinée

10dans le vent des miracles

légèrement vêtue dans le vent du péché
légèrement perdue dans l'ouragan de vie
femme qui joues
femme qui ris
15femme qui pleures
femme qui veux gagner toujours
une chance en plus que le cœur trouvé
dressée à nous ravir
à joindre notre défaillance
20à ne jamais nous oublier
à ne jamais nous délivrer
à nous aimer l'éternité de ses mensonges
femme dressée à se livrer
dans l'ombre d'une science exacte
25dans la nuit de notre souffrance
dans l'oubli de notre mission
femme impardonnable et pardonnée
voilà que c'est moi le maudit
qui se prend à te reconnaître
30à défendre tes cris de malheur
à redramatiser l'aube de ta passion
à pardonner le sang que tu révéles
à s'attendrir sur ton ventre de vie
à t'aimer plus qu'un désert de diamant
35ô femme qui jamais ne me pardonnera

