

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Lenka Vojnová

Akademický rok: 2011/2012

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Lenka Vojnová

Surrealismus a román

Surrealism and novel

Školitel: Doc. PhDr. Václav Jamek

Akademický rok: 2011/2012

Děkuji panu doc. PhDr. Václavu Jamkovi za cenné rady a metodické vedení této bakalářské práce.

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 21.5. 2012

.....Lenka Vojnová

Abstrakt:

Tato práce se zabývá ambivalentním postojem surrealismu k románovému žánru. Klasické realistické vyprávění bylo odsouzeno v nejdůležitějších surrealistických teoretických textech. André Breton přesto vyjadřuje obdiv k některým dřívějším románům. A v *Manifestu surrealismu* přichází s návrhem nové podoby tohoto žánru. Pokusy o naplnění takového *nepravého románu* členy skupiny končí ale jeho kritikou. Pokud chceme najít surrealistický román uznáný samotnými surrealisty kolem Bretona, nebudeme hledat v okruhu oficiálních členů jeho skupiny. *Aurora* Michela Leirise, *Noc v hotelu Rose* Maurice Fourrého nebo třeba *Vanilovníky* George Limboura viditelně nesou znaky surrealismu, stejně jako surrealistická poezie.

Abstract:

This thesis deals with an ambivalent attitude of surrealism to the novel genre. The classic realistic narration was doomed in the most important surrealistic theoretical texts. Nevertheless, Andre Breton expresses an admiration for some earlier novels. And in the *Manifesto of surrealism* we come with the proposal of the new form of this genre. But experiments about fulfilment of his *fake novel* with members of the group ends with his criticism. If we want to find the surrealistic novel recognized by the very surrealists around Breton, we won't search in the circle of official members of his group. *The aurora* of Michel Leiris, *Night at the hotel Rose* Maurice Fourré or even the *Vanilla trees* of George Limbour visibly bear the characteristics of surrealism, as well as the surrealistic poetry.

1	Obsah	
2	Předmluva	7
3	Odsouzení románu v teoretických textech surrealismu.....	9
3.1	Postoj Andrého Bretona v Manifestu surrealismu	9
3.2	Odsouzení románu ostatními členy surrealistické skupiny: <i>Pojednání o stylu</i>	11
4	Možnost surrealistického románu	11
4.1	<i>Faux roman</i>	11
4.2	Jiné způsoby, jak se vypořádat s románem	13
5	Autoři surrealistického románu.....	15
5.1	Surrealistický román u bývalých členů skupiny	16
5.1.1	Louis Aragon.....	16
5.1.2	Georges Limbour: <i>Vanilovníky</i>	19
5.1.3	Raymond Queneau: <i>Odile</i>	21
5.2	Autoři stýkající se se skupinou Andrého Bretona nebo zabývající se surrealismem	26
5.2.1	Michel Leiris: <i>Aurora</i>	26
5.2.2	Julien Gracq: Na argolském zámku, Zasmušilý krasavec	29
5.2.3	Maurice Fourré: <i>Noc hotelu Rose</i>	31
5.2.4	André Hardellet: <i>Na prahu ráje</i>	35
5.2.5	André Pieyre de Mandiargues: <i>Motorka</i>	38
6	Závěr	42
7	Conclusion	44
8	Seznam použité literatury.....	47

2 Předmluva

„D'un personnage réel, duquel ils (tous les empiriques du roman) croient avoir quelque aperçu, ils font deux personnages de leur histoire; de deux, sans plus de gêne, ils en font un. [...] Quelqu'un suggérait à un auteur de ma connaissance, à propos d'un ouvrage de lui [...], dont l'héroïne pouvait trop bien être reconnue, de changer au moins *encore* la couleur de ses cheveux. Blonde, elle eût chance, paraît-il, de ne pas trahir une femme brune. Eh bien, je ne trouve pas cela enfantin, je trouve cela scandaleux. Je persiste à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et des quels on n'a pas à chercher la clef. Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés.“¹

Takto vypadá jeden z mnohých výpadů Andrého Bretona proti románu. Tento najdeme v jeho *Nadje*.

Na první pohled by se mohlo zdát, že porušuje své zásady, když tuto knihu píše. *Nadja* je sice opravdu psaná prózou, ale její žánr bychom nazvali spíše *poetickým deníkem* než románem. Autor zde popisuje to, co skutečně prožil. Navíc hledá v běžném životě „skryté vrstvy tohoto světa,“ jako např. nadpřirozeno. Poetický pohled básníka umožňuje vidět svět komplexněji. Jisté skutečnosti mohou být brány jako znaky budoucnosti, některá setkání se jeví jako osudová... Přestože je realita nahlížena jiným způsobem, Breton si nepřimýšlí věci, které se nestaly. Nejde v žádném případě o *fikci*. Proto nelze *Nadju* nazvat *románem*. Pisatelovy názory jsou zcela koherentní.

Typ textů jako právě *Nadja* nebo Aragonův *Pařížský venkovan* budeme nazývat *récit* neboli vyprávění. Tento žánr byl surrealistickou skupinou, na rozdíl od románu, přijat. Román je vnímán jako něco vymyšleného, uměle vykonstruovaného. Naproti tomu *récit* reprezentuje běžný život, na který klade surrealismus, a vlastně celá avantgarda, velký důraz. Skupina vznáší požadavek opravdovosti, kterou román, jak můžeme vidět i na ukázce, zrazuje. Do popředí se dostane *poésie*, tedy skutečný žánr bez fabulace. Svým osobitým přístupem ke skutečnosti ale surrealisté vyvolají i poetizaci prózy.

Klasické realistické texty byly nemilosrdně zavrženy v nejdůležitějších surrealistických teoretických textech – *Manifest surrealismu* Andrého Bretona a *Pojednání o stylu* Louise Aragona. Tímto odsouzením surrealismus zasahuje do velkého soudobého sporu o budoucí podobu románového žánru. Na přelomu 19. a 20. století a následně část století 20. spisovatelé hledají vhodnou alternativu k realismu a naturalismu.² Forest mezi autory, kteří se na hledání nové formy významně podíleli, jmenuje např. Huysmans (*Na rejdě*) nebo Gide (*Vatikánské kobky*). Gide navrhuje osvobodit román od všeho, co není původně románové. Tedy třeba od přímo zaznamenaných dialogů, protože již existuje fonograf.³ Valéry, zrovna tak jako surrealisté, vidí román jako naivní, odsouvá ho do pozadí a upřednostňuje poezii.

¹ Breton, A.: *Nadja*. Gallimard 1977. str. 17-18. „Z jedné skutečné postavy, o níž mají (všichni empirici románu) dle svého názoru jakés takés ponětí, udělají dvě postavy příběhu; ze dvou, rovněž bez rozpaků, udělají jednu. Kdosi navrhl mému známému autorovi, aby v knížce, jejíž hrdinka mohla být velmi snadno poznána, změnil *ještě* aspoň barvu jejích vlasů. Jako blondýnka prý bude mít větší naději, že neprozradí brunetu. Nuže nemyslím si, že je to dětinské, myslím, že je to skandální. I nadále vyžadují jména a zajímám se jen o knihy, které jejich autoři nechají otevřené dokořán [...] a ke kterým netřeba hledat klíč. Dny psychologické literatury s románovou fabulací jsou naštěstí sečteny.“ (překlad Jarmila Fialová).

² Forest, P.: *Introduction au Surréalisme: poésie, roman théâtre*. Vuibert 2008. str. 79.

³ Chenieux-Gendron, J.: *Le Surréalisme et le roman*. L'Âge d'homme 1983. str. 16.

Surrealistická skupina bude vyzdvihovat ty romanopisce, kteří dříve nebyli tolik uznáváni, autory, kteří nešli se soudobým hlavním proudem. U Nervalu si budou vážit prolínání snu a reality, které posléze najdeme např. v díle Andrého Hardelleta nebo Maurice Fourrého. Lautréamont byl pro ně důležitý např. kvůli spojování výrazů, které běžně vedle sebe nestojí. Reverdy potom bude rozvíjet teorii, že krásno vzniká spojováním dvou skutečností, které spolu za běžných okolností nesouvisí. Čím déle udržíme křehkou rovnováhu mezi dvěma entitami, tím je estetický dojem silnější. Surrealisté si budou toho svého současníka vážit především pro tuto teorii. Louis Aragon Lautréamonta vychvaluje ve svém *Pojednání o stylu* a lituje, že mu skoro nikdo stále nerozumí. Reakci na preromantický gotický román najdeme např. v magickém prostředí zámku Julienu Gracqa. Surrealismus jevil zájem i o dekadentní romány (především o Huysmanse) nebo o texty Alfreda Jarryho. Neodsuzuje tedy všechny romány bez rozdílu. Mnohými se naopak inspiruje.

André Breton dokonce, jak ostatně uvidíme, nastiňuje svůj vlastní návrh podoby románu. Ten však zřejmě kvůli Bretonově tvrdé autoritě, nebyl realizován. Naším úkolem bude posoudit některé romány bývalých členů surrealistické skupiny a autorů, kteří byli surrealismem ovlivněni, protože se např. se skupinou přímo stýkali. Jak uvidíme, i díky surrealismu došlo k zásadním proměnám tohoto žánru.

3 Odsouzení románu v teoretických textech surrealismu

3.1 Postoj Andrého Bretona v Manifestu surrealismu

V roce 1924 vychází první surrealistický manifest. Zde Breton poprvé často i s ironií odsuzuje román. Text je prvním oficiálním odsouzením románového žánru surrealistickou skupinou. Před jeho vydáním někteří členové dokonce romány píšou. Potom se je ale už neodvážejí ukázat svým přátelům. To je případ třeba Philippa Soupaulta a jeho *Mémoires de l'oubli* nebo Louise Aragona, o kterém se ještě zmíníme později.

Román byl ale odsouzen jenom ve své klasické *realistické* podobě. Odsuzuje se jeho umělost, vyumělkovanost, přehnané úsilí vynaložené na jeho vypracování. Klasický román je dopředu naplánovaný sled anekdot. Dále Breton odsuzuje jeho strohý věcný styl, mluví o „style informatif pur et simple“⁴. Román je podle něj tak primitivní a jeho děj tak snadno předvídatelný, že čtenář má pocit, že se mu autor vysmívá. Hlavní kritika se ale soustřeďuje kolem klasického popisu a románové postavy, včetně její psychologie.

Hned skoro na začátku se můžeme dočíst:

„Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.“⁵

Následuje poměrně dlouhý citát z Dostojevského *Zločinu a trestu*. Tento popis donutí čtenáře ke shodě s autorem. Čtenář je „vystaven teroru“. Výběr reality provádí pisatel. Breton se takovýmto sledem obrazů, které by se měly posléze složit do uceleného obrazu pokoje, cítí zahlcen. Dostojevského snahu navíc vidí jako marnou: „Il n'en perd pas moins son temps, car je n'entre pas dans sa chambre.“⁶

Chenieux upozorňuje, že není v lidských silách, aby si z takto rozsáhlého popisu čtenář něco vzal. Rozvleklá popisná sekvence neumožňuje, aby si recipient pokoj nakonec představil. „[O]samocená popisná věta téměř automaticky vyvolává představu, ale souvisle čtená popisná pasáž dělá problémy.“⁷ Proto bude Breton prosazovat nahrazení popisu fotografií. Klasický realismus je lživý a neobjektivní. Fotografie jako analogie k popisu je mnohem opravdovější, ale i poetičtější. Tohoto postupu sám využil např. ve své *Nadje*.

Přesto u mnohých románů, které nazveme *surrealistické*, najdeme popisné digrese (stejně jako digrese jiného rázu), napsané často jenom pro estetické potěšení autora. Rozhodně však nemají za cíl uvést čtenáře do určitého přesně definovaného prostředí, jak je tomu v klasickém románu.

⁴ Breton, A.: *Manifestes du surréalisme*. Gallimard 1966, str. 15. „styl čiré a prosté informace“ (překlad Jiří Pechar).

⁵ Tamtéž, str. 15. „A ty popisy! Nic není srovnatelné s jejich nicotností; jsou to jen za sebou řazené obrázky z katalogu, autor si dopřává pohodlí stále bezostyšněji, chápe se příležitosti podstrčit mi své pohlednice, snaží se mě přimět, abych se s ním shodl na banalitách.“ (překlad Jiří Pechar).

⁶ Tamtéž, str. 16. „Nicméně ztrácí svůj čas zbytečně, neboť do jeho pokoje nevstoupím.“ (překlad Jiří Pechar).

⁷ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 34. „[U]ne phrase descriptive isolée fait surgir presque automatiquement une image mentale, tandis qu'une séquence descriptive, pour être lue dans sa continuité, fait volontiers problème.“

Co se týče románové postavy a její psychologie, Breton si stěžuje, že není coby čtenář ušetřen žádné vnitřní motivace, a ty nevědomé nejsou brány v potaz, tak jak je tomu např. v jeho *Nadje*. Autoři románů také primitivně schematizují postavu, nejsou příliš předvídaví v lidském chování. Starají se pouze o průměrnost.

„L’auteur s’en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu’il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l’air de les déjouer, les calculs dont il est l’objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l’enlever, le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours ce type humain *formé*. Simple partie d’échecs dont je me désintéresse fort, l’homme, quel qu’il soit, m’étant un médiocre adversaire. Ce que je ne puis supporter, ce sont ces piètres discussions relativement à tel ou tel coup, dès lors qu’il ne s’agit ni de gagner ni de perdre.“⁸

Ačkoli by měl realismus zobrazovat realitu, postavy nejednají reálně, ani logicky. Naproti tomu *Matthewovy Gregoryho Lewisovy* postavy oceňuje jako postavy schopné a připravené jednat.

Klasičtí autoři jsou nadále pranýřováni za uplatňování kauzality, okolnosti si vymýšlejí zbytečně zvláštní a nepravděpodobné.

Breton neodsuzuje realismus jenom jako literární hnutí, ale i jako způsob života. Chenieux upozorňuje, že manifest chápe realismus jako opak k „essor imaginitif“, tedy k „rozletu představivosti“. Ukazuje na to i sepsání pamfletu *Un Cadavre* v roce 1924 v době příprav pohřbu Anatola France, národní ikony tradičního spisovatele. Umělec je zde spojován také s realismem coby „postojem, který se bez rozpaků stará především o svůj vlastní bezprostřední zájem“⁹.

Vůdčí osobnost surrealistické skupiny oplakává i ztrátu zájmu o nadpřirozeno. Nadpřirozeno nemá místo v románu. Lze ho najít v severských a východních literaturách, ovšem pouze jako součást dětské literatury. Breton bojuje za přítomnost nadpřirozena i v literatuře pro dospělé. Nadpřirozeno má osvětlit smysl světa a lidské existence.¹⁰

V manifestu se opravdu neodsuzují všichni románoví tvůrci. Přízně surrealistů se dostalo např. Sadovi, Swiftovi, Chateaubriandovi, Constantovi, ale do jisté míry třeba i Victoru Hugovi.

André Breton tedy svojí kritikou pouze vstupuje na pole soudobé kritiky románového žánru. *Manifest surrealismu* odsuzuje jenom realistickou podobu románu a to především popisy a „psychologizování.“ A „odmítnutí konvencí realismu přispělo ke smazání hranice,

⁸ Breton, A.: *cit. dílo*. str. 17. „Autor se chytí nějakého charakteru, a jakmile ten ej dán, dá svému hrdinovi putovat světem. Ať se přihodí cokoli, tento hrdina, jehož akce a reakce jsou obdivuhodně předvídaný, má povinnost nehatit výpočty, jejichž je objektem, i když zároveň bude budit dojem, že je už už zhatí. Může se zdát, že vlny života ho unášejí, převalují, strhují dolů, zůstane nicméně vždycky oním *zformovaným* lidským typem. Pouhá šachová partie, o kterou se dokonale nezajímám, protože člověk, ať je jakýkoli, je mi v ní nevalným soupeřem. Co nesnáším, to jsou ty nicotné diskuze o tom či onom tahu, když nejde ani o vítězství, ano o prohru.“ (překlad Jiří Pechar).

⁹ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 36. „l’attitude dépourvue de scrupules de qui se soucie avant toutes choses de son intérêt personnel immédiat.“

¹⁰ Forest, P.: *cit. dílo*. str. 92

která dělí román od poezie“.¹¹ Forest navíc soudí, že mnohý surrealistický román je daleko poetičtější než „leckterá básnička.“ Přesto surrealistická skupina dává přednost poezii před románem.

3.2 Odsouzení románu ostatními členy surrealistické skupiny: *Pojednání o stylu*

Po odsouzení románového žánru v *Manifestu surrealismu* následuje jeho odsouzení i ostatními surrealisty kolem Bretona. Významným spisem je zejména *Pojednání o stylu* Louise Aragona z roku 1928.

Autor se zde mimo jiné snaží stejně jako Breton v manifestu definovat surrealismus. Převážně ale volí daleko sarkastičtější tón než on.

Francouzi podle něho nemají styl, jsou nevkusní. Jejich hlavními romány, mezi kterými jmenuje např. *Manon Lescautovou* nebo *Paní Bovaryovou*, nazývá „histoires niaises et bourgeoises“¹². Do škatulky tuctových děl spadnou i *Penězokazi* Andrého Gida.

Z dřívějších autorů si ale cení např. Lautréamonta, jehož *Zpěvy Maldororovy* inspirovaly nejen surrealistickou poezii, ale i prózu. Lituje ale, že mu novináři a kritici stále nerozumějí. Chvála Isidora Ducasse se mění v odsouzení novinářské obce a následně v odmítání průměrnosti a stereotypu, na který si lidé příliš zvykli. Tento soud, týkající se i stereotypu románového, především v případě příběhu a postavy, připomíná Bretonovo odsouzení tradičního románu. Aragon mluví o románových postavách jako o postavách naprosto stereotypizovaných. Všechny si jsou navzájem podobné.

Mluví také proti pracnosti a vyumělkovanosti stylu jako ve výše zmíněném manifestu. Píše: „Soigneurs, écartez-vous.“¹³

Aragon velmi silně pociťuje soudobou románovou i společenskou krizi. V souvislosti s touto situací hovoří o „le temps des naufrageurs“.¹⁴ V tomto směru se daleko explicitněji než André Breton zařazuje mezi ostatní kritiky klasické formy románu.

4 Možnost surrealistického románu

4.1 *Faux roman*

Vzhledem k tomu, že André Breton odsoudil ve svém *Manifestu surrealismu* realismus, psychologii i pozitivismus, je nutné, aby k nim nabídl také alternativu. Navrhuje tzv. *faux roman*, tedy nepravý či falešný román.

Má jít o román, který není umělý. Upřednostňuje náhodu, *hasard*, objevující se v běžném životě. Autor se vzdává vlády nad postavami, neplánuje jejich osudy, jde o příběh bez fabulace, o útvar, který zvýrazňuje nevědomé vlivy. Tím vede k *opravdovosti* a nadrealitě.

¹¹ Tamtéž. str. 86. „le refus des conventions du réalisme avait contribué à effacer la frontière qui sépare le roman de la poésie.“

¹² Aragon, L.: *Traité du style*. Gallimard, Paříž 1991. „pošetilé a měšťácké historky.“

¹³ Tamtéž, str. 52. „Tříbitelé [stylu], odstupte!“

¹⁴ Tamtéž, str. 76. „čas ztroskotávačů.“

Breton v prvním manifestu představuje svůj koncept nové podoby románového žánru:

„Voici des personnages d'allures assez disparates: leurs noms dans votre écriture sont une question de majuscules et ils se comporteront avec la même aisance envers les verbes actifs que le pronom impersonnel *il* envers des mots comme : *pleut, y a, faut* etc. Il les commanderont, pour ainsi dire et, là où l'observation, la réflexion et les facultés de généralisation ne vous auront été d'aucun secours, soyez sûrs qu'ils vous feront prêter mille intention que vous n'avez pas eues. Ainsi, pourvus d'un petit nombre de caractéristiques physiques et morales, ces êtres qui en vérité vous doivent si peu ne se départiront plus d'une certaine ligne de conduite dont vous n'avez pas à vous occuper. Il en résultera une intrigue plus ou moins savante en apparence, justifiant point par point ce dénouement émouvant ou rassurant dont vous n'avez cure.“¹⁵

Jak vidíme, spisovatel opravdu má dávat přednost náhodě. Osoby jsou vybrány *náhodně*. Breton klade důraz na neosobní postavy, které jsou postavami symbolickými, představujícími kolektivní nevědomí, archetypy. Tyto postavy jsou jen stěží popsitelné podle klasické psychologie. Forest upozorňuje, že např. „[v] Aragonových knihách mají věci a neživé bytosti zvláštní sklon promlouvat a libovat si v nadmíru surreálných tirádách: telefon v románu *Anicet neboli Panorama*, socha v *Pařížském venkovanovi*, násadka na pero v *Pojednání o stylu*.“¹⁶ Chenieux-Gendronová tvrdí, že každý román se už z principu zabývá lidskou postavou, o tu se ale surrealista nezajímá. Surrealistu zajímá *neosobní*. Toto zaujetí bude projevovat třeba i Damoclès Siriel v Leirisově románu *Aurora*.

Co se dějové linie týče, rozvíjí se sama od sebe. Postavy jsou nezávislé, neřídí je autor, který by si jejich osud naplánoval, jako tomu většinou je v klasickém románu, ale sama *náhoda*.

Právě náhoda hraje v surrealismu velmi významnou roli. Jde vlastně o „soubor jevů, které vyjadřují pronikání nadpřirozena do každodenního života“¹⁷. Náhoda se může projevovat, jak ještě uvidíme, při automatickém zápisu, ve snech nebo např. při setkání s osudovou láskou. Surrealisté také hledají její projevy coby znaky budoucnosti.

Bretonova nová podoba románu neomezuje *možnosti*. Je ale třeba „vzdát se v sobě samém minulosti ve prospěch opojného pocitu možnosti“.¹⁸ Pouze v přítomnosti můžeme volit.

¹⁵ Breton, A.: *cit. dílo*. str. 45. „Máte před sebou postavy, jejichž počínání je dostatečně různorodé: jejich jména ve vašem rukopisu jsou jen otázkou velkých začátečních písmen a budou se ve vztahu k slovesům v činném rodě chovat stejně nenuceně jako neosobní zájmeno *ono* ve vztahu k slovesům: *prší, naskýtá se, je třeba* atd. Budou je, aby se tak řeklo, řídit, a tam, kde pozorování, reflexe a schopnosti zobecňování vám nemohly být k ničemu, buďte si jist, že tohle samo zajistí, aby vám bylo přisuzováno tisícero záměrů, které jste neměli. Když budou takto vybaveny nevelkým počtem fyzických a morálních rysů, tyto bytosti, které toho od vás mají popravdě tak málo, se už neodchýlí od určité linie chování, o níž se nepotřebujete nijak starat. Vznikne z toho zápletka zdánlivě více či méně důmyslná, která bod za bodem zdůvodní ono dojemné nebo uklidňující rozuzlení, o něž vy nijak nedbáte.“ (překlad Jirí Pechar).

¹⁶ Forest, P.: *cit. dílo*. str. 83. „Dans les livres d'Aragon, les objets et les êtres inanimés ont une curieuse propension à prendre la parole et à se plaire à de très surréalistes tirades : un téléphone dans *Anicet ou le Panorama, roman*, une statue dans *Le Paysan de Paris*, un porte-plume dans *Traité du style*.“

¹⁷ Carrouges, M.: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Gallimard 1950, str. 218. „l'ensemble [des] phénomènes qui manifestent l'invasion du merveilleux dans la vie quotidienne.“

¹⁸ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 68. „renier en soi-même un passé, au profit de l'enivrante sensation du possible.“

Využití principu náhody a automatismu při psaní *nepravého románu* však neznamená neuspořádanost či dokonce negramatičnost. Chenieux se snaží zdůraznit, že je tomu právě naopak. Surrealistické texty neporušují syntaktická ani morfologická pravidla.

Dále Breton a jeho nejbližší okolí zdůrazňují, že pisatel nemá do textu přidávat žádné okrasy. „Zničí všechno, [...], a to až do té míry, že vnitřní představa neúčinkuje.“¹⁹ To neznamená, že by texty, které později nazveme jako surrealistické, byly strohé. Ve výsledku vlastně „[s]urrealistické romány překypují digresemi, závorkami, [...], literárními bravurními kousky, které nemají jiné opodstatnění než svou vlastní virtuozitu.“²⁰ Opak úsporného psaní prosazuje i Aragon v *Pojednání o stylu*.

Bretonův román by měl tedy vést k osvobození imaginace, ale zároveň i k větší opravdovosti a objektivitě. Surrealisté považují lidskou mysl za schopnou objektivitu.

4.2 Jiné způsoby, jak se vypořádat s románem

Bretonův zákaz románu láká mnoho členů skupiny k jeho překročení. Mnozí mají zcela jiné názory na problematiku románu a její vyřešení než tato vůdčí osobnost, která si prosazuje svou, ostatním neponechává dostatečný prostor k vyjádření svým představ o osudu tohoto žánru. Navíc ve skupině je zákazů a příkazů čím dál tím víc. Někteří se proto centru postupně vzdalují. To je např. případ Philippa Soupaulta nebo Louise Aragona. Ten píše:

„Živila mě dvě protichůdná a silně rovnocenná přání (mluvím tady o těch hovorech, které vedeme sami se sebou): z jedné strany mě sklon odporovat vedl k tomu, abych se postavil těm, které jsem považoval za své, právě těm, protože jenom oni pro mě na tomto světě něco znamenali, s touto vůlí k fikci, kterou jsem nahlížel jako jednu ze zásadních forem lyrismu; a z druhé strany jsem chtěl vnést do toho zakázaného království černé světlo generace. Takže když jsem si připadal, že jsem oživil povídku či román, byl jsem opojen zaváděním nových postupů, zničením románu jeho vlastními prostředky.“²¹

Aragon nedokázal přemoci svoji touhu pokořit románový žánr, což ho později (v roce 1932) stálo i členství ve skupině. *Obranu nekonečna*, kterou psal v letech 1923-1927, se neodvážil svým surrealistickým přátelům ukázat. Velká část románu shořela, když jej ve chvíli své duševní krize, vrcholící v roce 1927 pokusem o sebevraždu, hodil do krbu. Zachovaly se pouze fragmenty. Už o rok později si ale troufl v *Pojednání o stylu* kritizovat řád ve skupině. Obhajuje svobodu formy, možnost experimentovat, vytvářet nové, nechce zamrznout na kopírování určitého vzoru: „je ne veux pas [...] que le texte surréaliste [...] passe dans le compartiment des formes fixes.“²²

¹⁹ Tamtéž, str. 95. „Elle (la décoration) le détruit, [...], dans la mesure où la représentation mentale cesse de pouvoir jouer.“

²⁰ Forest, P.: *cit. dílo*, str. 84. „Les romans surréalistes abondent en digressions, parenthèses, [...], morceaux de bravoure littéraires qui n'ont d'autre justification que leur propre virtuosité.“

²¹ Forest cituje Aragona v *cit. díle*, str. 86. „J'étais animé de deux désirs inverses et violemment égaux (je parle ici de ces conversations qu'on a avec soi-même) : d'une part, l'esprit de contradiction me portait à tenir tête à ceux-là que je considérais les miens, à eux précisément parce qu'il n'y avait qu'eux qui comptaient pour moi en ce monde, par cette volonté de fiction que je regardais comme une forme essentielle du lyrisme; et, d'autre part, je voulais apporter dans ce royaume interdit la lumière noire de la génération. Ainsi, semblant ressusciter le conte ou le roman, j'étais pris de la griserie d'innover, de détruire le roman par ses propres moyens.“

²² Aragon, L.: *Traité du style*. Gallimard 1991, str. 193. „nechci [...], aby se surrealistický text [...] zařadil do škatulky pevných forem.“

Ti, kdo psali i po vydání *Manifestu surrealismu* fikci, byli postupně vyloučeni. Účtování s hříšníky můžeme sledovat i v *Druhém manifestu surrealismu* (1930).

Lze ale skutečně najít argumenty hovořící ve prospěch románu. Aragon v roce 1969 v eseji *Je n'ai jamais appris à écrire* píše, že „[i]nvence života a invence románová [...] se nesou v podobném duchu.“²³ Vidíme zde tedy podobnost života a příběhu. V obou se musí volit. V románovém fikčním světě se, stejně jako ve světě reálném, zračí náhoda coby projev nadreality a nejvyššího bodu. Jak už jsme řekli, surrealisti hledají v událostech *běžného* života známky dalšího osudu, předznamenání budoucího spojení člověka s nejvyšším bodem.

²³ Parafráze Chenieux-Gendron v *cit. dílo*. str. 79. „L'invention de la vie et l'invention romanesque [...] suivent des chemins parallèles.“

5 Autoři surrealistického románu

Jen stěží budeme hledat romanopisce uvnitř surrealistické skupiny. Charakteristiky surrealismu můžeme ale najít v románech některých jejích bývalých členů, u autorů, kteří se zúčastnili jejích některých aktivit, ale nebyli oficiálními členy, anebo u spisovatelů, kteří se surrealismem nějakým způsobem zabývali.

Po svém vyloučení ze skupiny zveřejní své romány např. Louis Aragon. Později píše romány podle tradičního modelu a ještě později se bude vyrovnávat i s impulsy poválečného románu experimentálního. Jeho *Obrana nekonečna* ale nese znaky surrealismu, proto se jí budeme ještě podrobněji zabývat.

Podobně psali po svém odchodu romány i Georges Limbour nebo Raymond Queneau, který se potom stává jedním z největších francouzských romanopisců 20.století.

Z autorů, kteří nebyli členy Bretonovy skupiny, jmenujme především Julienu Gracqa. Ten vzbudil pozornost surrealistů už svým prvním románem *Na argolském zámku* v roce 1939. Breton si ho nesmírně vážil a zůstal až do své smrti v roce 1966 jeho blízkým přítelem. Gracq sepsal i studii *André Breton, několik aspektů spisovatele*²⁴ (1948).

Hlava surrealistů si nesmírně cenila také Maurice Fourného. Jeho *Noc v hotelu Rose* se stala součástí antologie *Révélation*, kterou Breton sestavoval, a napsal k ní dokonce předmluvu.

Znaky surrealismu najdeme také u Michela Leirise, Andrého Hardelleta nebo Andrého Pieyra de Mandiargues.

Chenieux-Gendronová²⁵ ale poukazuje na existenci jistého typu románu i uvnitř skupiny. Jde o *kolektivní román*. Tedy text, kdy každý měl napsat jednu kapitolu, tak, jak to dělali Breton s Aragonem v *Magnetických polích*. Tentokrát byli hlavními iniciátory Henri Pastoureau a Georges Hugnet. Ti spolupracovali s Gisèle Prassinovou, Hansem Arpem, Maxem Ernstem, Leonorou Carringtonovou, Paulem Eluardem a dalšími na *Muži který přišel o svou kostru*²⁶.

²⁴ *André Breton, quelques aspects de l'écrivain* (1948)

²⁵ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 91-92

²⁶ *L'homme qui a perdu son squelette*

5.1 Surrealistický román u bývalých členů skupiny

5.1.1 Louis Aragon

Tohoto autora není třeba dalekosáhle představovat. Byl Bretonovým přítelem a známým členem skupiny. Už jsme mluvili o jeho protichůdných tendencích: z jedné strany toužil napsat román, z druhé byl fascinován surrealismem.

Louis Aragon psal romány už od dětství. Chenieux-Gendronová upozorňuje, že tyto texty byly zničeny, kromě textu *Quelle âme divine!*, který stojí v čele sbírky *Libertinage*. „Aragon v šesti letech objeví jistý druh paralelismu mezi imaginárnem a realitou.“²⁷ O podobnosti románové a životní invence zde již byla řeč. Člověk musí *volit* a *vytvářet* v běžném životě, zrovna tak ale když píše román. Tím se ruší i představa románu s dopředu proplánovanou zápletkou. Takovou proplánovanost zavrhuje i Breton v *Manifestu surrealismu*. Postavy jednají samy, nezávisle. I přes tyto argumenty jeho přátelé nepochopili jeho lásku k fikci.

Aragon měl chuť svým vlastním způsobem reformovat románový žánr ještě před vydáním manifestu (1924). V roce 1920 vychází *Anicet neboli Panorama, román*. „[U]ž titul si přivlastnil toto slovo [román], aby svedl žánr na jinou cestu.“²⁸ Z našeho pohledu by šlo ale spíše o *écrit*, nebo by toto dílo stálo na pomezí *écrit* a románu. „Aragon vypráví své napůl pikareskní, napůl filosofické příběhy při hledání »moderní Krásky«²⁹ a o „vztahu mezi Baptistem (Bretonem) a Anicetem (Aragonem)“.³⁰ Surrealistickou skupinu bude později uvádět na scénu i Raymond Queneau v románu *Odile*.

Yvette Gindinnová ukazuje v souvislosti s Anicetem na ovlivnění Aragona kinematografií, která může „očistit román od realismu a zbavit ho psychologického harampádí“.³¹ Přesně to bude o čtyři roky později požadovat André Breton.

Dalším dílem autora před rokem 1924 jsou *Příhody Telemachovy* (1922). Jde o pastiš Fénélonova stejnojmenného výchovného díla z let 1693-94. Chenieux mluví o „převráceném a směšném dvojníku [...] *Telemacha* od Fénélon, jehož první věta se skoro slovo od slova stala *incipitem* Aragonova díla“.³² Možnost využití *incipitu* při invenci literárního díla byl jeden z jeho sporů s vůdčí osobností surrealistické skupiny. Breton preferoval automatismus i na začátku tvoření textu. Aragon si vypomáhal jistým převzetím tématu, či dokonce části

²⁷ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 182. „Aragon, à six ans, découvre entre l'imaginaire et le réel une sorte de parallélisme.“

²⁸ Follet, L.: *Les romans de La Défense de l'infini*. In: Aragon, L.: *La Défense de l'infini*. Gallimard 1997. str. LVI. „[L]e titre s'appropriait le mot pour, déjà, détourner le genre.“

²⁹ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 178. „Aragon raconte ses aventures mi-picaresques mi-philosophiques à la recherche de la « Beauté moderne ».“

³⁰ Tamtéž. str. 178. „relation entre Baptiste (Breton) et Anicet (Aragon).“

³¹ Bourneuf cituje Gindinne. In: *Études littéraires*, svazek 2, č. 1, 1969, str. 125-126 (<http://id.erudit.org/iderudit/500069ar>). „purifier le roman du réalisme et le dégager des encombrements psychologiques.“

³² Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 178. „le double inverse et dérisoire [...] du *Télémaque* de Fénélon dont la première phrase est presque mot pour mot l'*incipit* de l'oeuvre d'Aragon.“

textu. Technika koláže a pastiš, které jsou využity v *Příhodách Telemachových*, byly ale uznávány celým surrealistickým hnutím.

I zde se vydává Telemachos hledat svého otce na moře. Sleduje jeho cestu i přes různá varování. Nakonec přistává na ostrově bohyně Kalypso. Ta ho nechá vstoupit na pevninu, když jí připomene Odyssea. Postavy mají, jak praví také Chenieux-Gendronová, symbolickou funkci. Charaktery jsou ale podstatně odlišné od těch Fénélonových. Aragon píše ve svých poznámkách k dílu: „Neptun představ[uje], proti tomu zhýralému Mentorovi, úctyhodné stáří.“³³

V neposlední řadě je třeba připomenout, že surrealisté budou *oživovat* i některé staré mýty. Budou se zajímat např. o staroegyptského boha Usira,³⁴ který byl chápán jako představitel věčné podsvětní podoby krále. Ve 40. a 50. letech bude mít hnutí tendenci vytvářet mýty nové. O této snaze budeme ale ještě hovořit v souvislosti s Mauricem Fourrém a Julienem Gracqem.

Aragon si svého *Telemacha* velmi cenil, i když mnohá svá díla z doby dadaismu později zavrhoval. Dokonce v *Pojednání o stylu* z roku 1927 lituje, že dosud o něm neexistuje žádná seriózní práce.

Ale dílem, které psal tajně i po vydání manifestu, je *Obrana nekonečna*. Tento projekt započal už roku 1923, tedy rok před prvním Bretonovým oficiálním odsouzením románového žánru. Na knize pracoval až do roku 1927, kdy ji v důsledku své duševní krize spálil. Vážný úmysl pracovat na tomto díle pojal ale podle Lionela Folleta³⁵ až v roce 1926, když se setkal s Nancy Cunardovou.

„[T]ři úryvky [byly] zveřejněny ještě před zničením, dva nejsou narativní, *Dopis Francisi Vielé-Griffinovi o lidském osudu*, *Vstup sukubů*; třetí je narativní a stal se předmětem nepřiznivých reakcí skupiny.“³⁶ Follet³⁷ navíc zveřejňuje přepis konverzace, kdy Breton kritizuje Aragona a *Obranu nekonečna*. Nejenže se věnuje *literatuře*, ale šest svazků také ukazuje na velmi vážně míněný projekt. Většina surrealistické skupiny totiž brala svoji práci jako vědecké zkoumání nevědomí. Slovo literatura znamenalo pracný výtvar s množstvím okras. Pokud ale chceme zkoumat nevědomí, musíme se bránit estetizaci psaného textu.

Louis Aragon své velké dílo tedy raději nikdy nevydá. V roce 1927 cestuje s Nancy do Španělska a v Madridu se odhodlává, jak už jsme zmínili, rukopis zničit. Chenieux-Gendronová tento krok komentuje slovy:

³³ Aragon, L.: *Les Aventures de Télémaque*. Gallimard 1966. str. 107. „Neptune [...] représent[e] [...] en opposition à ce dévergondé de Mentor la vieille respectable.“

³⁴ Clébert, J.-P.: heslo *Mythe/ Mythologie*. In: *Dictionnaire du Surréalisme*. Seuil 1996.

³⁵ Follet, L.: *cit. dílo*.

³⁶ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 184. „[D]es trois morceaux [ont été] publiés en revue, avant la destruction, deux ne sont pas narratifs, *Lettre à Francis Vielé Griffin sur la destinée de l'homme*, *Entrée des succubes*; un troisième est narratif et fut l'objet de réactions défavorables du groupe.“

³⁷ Follet, L.: *cit. dílo*.

„Bylo by ale příliš jednoduché si myslet, že [ho] k tomuto kroku donutil pouhý zevnější tlak Bretonovy skupiny. Rozhodujícím popudem musela být obrovská estetická neuspokojenost.“³⁸

Jak praví Follet, sám pisatel ani jeho přítelkyně se o tomto incidentu nezmiňovali ani po letech. „První zmínka o knize se, jak se zdá, objeví v *Dějínách surrealismu*, které vydává Maurice Nadeau v roce 1945.“³⁹ Až mnohem později se Gallimard pouští do odvážného projektu vydání *Obrany*. Jako přílohy vydává i texty, o nichž nelze s určitostí říci, že k dílu patřily. Jde např. o *Lyon-la-Forêt*.

I přes fragmentárnost lze vysledovat jisté ústřední téma a tím je nešťastná láska. A „[k]aždá zklamaná láska má právo po libosti velebit [své] nejsílenější náhražky“.⁴⁰ Chenieux-Gendronová⁴¹ spekuluje o parodování Sada v některých pasážích. V jistých úsecích můžeme najít známky perverze. Jde např. o první část *Černého deníku* (*Les Cahiers noirs*) popisující „d'ábelské“ chování dítěte v lyceu. Neopětovaná láska vede vypravěče až ke „chvíli [...], kdy už nemůžeme milovat“.⁴²

Najdeme zde i *obdiv* k vášnivosti a odvaze. Tak je tomu v dopise Francisi Vielé-Griffinovi, básníkovi, který je ve své době formálně spíše zpátečnický, ale jinak jeho poezie přímo vše emocemi. Aragon se obdivuje jeho odvaze být svůj, a že se nenechá strhnout davem. Možná v tom byl pro něj přímo vzorem.

V *Obraně nekonečna* jsou využity nejrůznější formy: dopis, báseň v próze, koláž, parodie, ale třeba i klasické pojednání (ve *Vstupu sukubů*). Aragon říká: „Rozdíly, které děláme mezi literárními žánry, poezií, románem, filosofií, maximami, se mi zdají nepatrné, všechno je mi rovnocenně slovem.“⁴³

V románu se vyskytuje velké množství postav, Chenieux-Gendronová hovoří zhruba o stovce. Ale „kontinuita postav není zachována“.⁴⁴ I Forest upozorňuje na skutečnost, že v Aragonově díle můžeme najít vnitřní rozpory. Píše spontánně, nekontroluje se.

I přes fragmentárnost a zdánlivou neuspořádanost „jsme překvapeni malým počtem zcela nezávislých příběhů na stránkách, které se zachovaly. [Můžeme tu najít] druhotnou jednotu vzniklou bezprostředním křížením osudů.“⁴⁵

³⁸ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 183. „Il serait par trop simple de penser que seule la pression extérieure du groupe bretonien poussa Aragon à ce geste. Une insatisfaction esthétique profonde [...] dut provoquer l'impulsion ultime.“

³⁹ Follet, L.: *cit. dílo*. str. IV. „La première mention du livre semble figurer dans l'*Histoire du surréalisme* que publie Maurice Nadeau en 1945.“

⁴⁰ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 185. „[t]out amour déçu a le droit de glorifier à loisir les substituts les plus délirants.“

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Tamtéž. str. 187. „le moment [...] où on ne peut plus aimer.“

⁴³ Follet, L. cituje Aragona In: *cit. dílo*. str. LVIII. „je [...] trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires, poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également parole.“

⁴⁴ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 193. „la continuité des personnages n'[est] pas respectée.“

⁴⁵ Follet, L.: *cit. dílo*. str. LVIII. „on est surpris du nombre assez réduit d'histoires entièrement indépendantes, dans les pages survivantes. [Nous pouvons y trouver] une unité seconde, issue du croisement immédiat des destins.“

5.1.2 Georges Limbour: *Vanilovníky*

Georges Limbour se narodil v Le Havru, „přístavním městě, které hraje ve zrodu surrealismu stejnou roli jako Nantes“⁴⁶, jde tedy o jednu z kolébek surrealismu.

Později přichází do Paříže, kde se seznamuje se členy Bretonovy surrealistické skupiny. Chenieux-Gendronová⁴⁷ tvrdí, že jí byl nejbližší kolem roku 1923. V letech 1924-1937 je totiž profesorem filosofie v cizině, do Paříže se vrací pouze v létě a v kontaktu se skupinou ho udržují také přátelské styky s Leirisem a Bataillem.

Jako mnoho jiných je ale tvrdě odsouzen v *Druhém manifestu surrealismu* a následně vyloučen (1929). Breton ho obviňuje ze „skepticismu, literárního koketování v tom nejhorším slova smyslu“.⁴⁸ Limbour se potom bude podílet na sepsání pamfletu *Un cadavre* zaměřeného především proti vůdčí osobnosti surrealistické skupiny. Jeho přítel Leiris bude hájit jeho texty jako texty, které mají „vědomě lyrického [...] ducha, můžeme říci surrealistického, a které se zprvu zdají zbaveny kontroly“.⁴⁹ I současný odborník na surrealismus Philippe Forest vidí, jak už bylo řečeno, surrealistickou prózu jako daleko poetičtější „než leckterou báseň“. Píše, že „odmítnutí konvencí realismu přispělo k setření hranice, která dělila román od poezie“.⁵⁰

Chenieux-Gendronová ještě upozorňuje na jeho výtvarné kritiky Georgese Braquea či Paula Klee. S mnohými malíři se také přátelil: byli to např. Yves Rouvre, Jean Dubuffet, již zmíněný Georges Braque nebo třeba André Masson, o jehož významu pro surrealismus budeme ještě hovořit v souvislosti s Hardellem a jeho románem *Na prahu ráje*. Jde o člověka, který mimo jiné využíval techniky automatické kresby, ještě než se setkal se surrealisty.

Limbourovy *Vanilovníky* by se daly nazvat surrealistickým románem. Mohli bychom je také srovnat s jeho *contes de la quête*, tedy příběhy o hledání, o kterých mluví Chenieux-Gendronová v souvislosti např. s texty *l'Enfant polaire* nebo *l'Histoire de famille*. Autorka tento útvar definuje:

„Morfologie povídek o hledání je v zásadě lineární. [...] [P]řechod od jedné epizody k druhé je řízen přítomností překážek nebo zkoušek, které dávají tomuto hledání počáteční ráz: hledání role (*l'Enfant polaire*) [...]; hledání potěšení z trvání (*Histoire de famille*).“⁵¹

Postavy námi studovaného románu usilují o plodnost vanilovníků. K plodnosti rostliny nacházíme paralelu v plodnosti lidské. De Bonald spílá vanilovníkům coby „vierges froides,

⁴⁶ Heslo *Limbour* v Clébert, J.-P.: *Dictionnaire du Surréalisme*. Seuil 1996. „ville portuaire qui joue dans la genèse surréaliste un rôle presque égal à celui de Nantes.“

⁴⁷ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 242.

⁴⁸ Clébert cituje Bretona v *cit. díle*. „scepticisme, coquetterie littéraire, dans le plus mauvais sens du mot.“

⁴⁹ Clébert cituje Leirise v *cit. díle*. „les plus délibérément lyriques [...] d'esprit, si l'on peut dire, surréaliste, et qui de prime abord ont l'air exempts de tout contrôle.“

⁵⁰ Forest, P.: *Introduction au Surréalisme : poésie, roman, théâtre*. Vuibert 2008, str. 86. „le refus des conventions du réalisme avait contribué à effacer la frontière qui sépare le roman de la poésie“.

⁵¹ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 244-245. „La morphologie des contes de la quête est en général linéaire. [...] [Le] passage d'un épisode à un autre y est régi par la présence d'obstacles ou d'épreuves, qui donnent à la quête son caractère initiatique : quête d'un rôle (*l'Enfant polaire*) [...] ; quête des délices de la durée (*Histoire de famille*).“ Já dávám do kurzívy.

saletés, stériles“.⁵² K vanilovníkům je přirovnáván ještě nezkušený Edmond. Jeannette ho odmítá: „Tu es comme les vanilliers, tu n’as pas de parfum et tu n’as pas de grains.“⁵³

Edmond nakonec drží v ruce květ vanilovníku, nabývá tím vůně a symbolicky i schopnosti plodit. Následně čteme, že „Jeannette s’agenouilla devant elle (Seira) et la fleur disparut sous la robe.“⁵⁴ Seira, kterou našli ležet v lese, je takto oplodněna. Postavy potom sice přemýšlejí, kdo je otcem, Seira mohla být znásilněna, ale zdá se, že toto přirovnání se stalo skutečně původcem jejího těhotenství.

Limbour, jak to ukazuje i teoretička surrealistického románu Chenieux-Gendronová, hojně užívá symbolů a metafor.

„Jednou se vynořivší metafora nikdy nezpomaluje ani neblokuje text: nikdy tu nepůsobí ohromující fascinace realitou, protože obrazy mají sotva *čas* »vytvořit obrazy«: jsou neustále opakovány, odráženy v nekonečných obměnách a hlavně napadány a stírány metaforou, která bude následovat, která už následuje.“⁵⁵

A dále: „Symbolické figury se objevují neustále.“⁵⁶

Dále tu nacházíme srovnání mezi Seiríným těhotenstvím a „těhotenstvím vanilovníků.“ Ty byly nakonec oplodněny Edmondem a Jeannettou pomocí hřebenu. Edmond se tak stává absolutním svědkem díky svému vztahu ke všem ženám na ostrově i k vanilkovým keřům.

V Limbourově románu můžeme najít postavy ztělesňující absolutno. Surrealisté mají tendenci „znovudobýt“⁵⁷ tzv. nejvyšší bod. V něm má docházet k prolnutí protikladů. Je také známý zájem surrealistického hnutí o hegelíánskou dialektiku (teze a antiteze se prostupují v *syntéze*, která leží na vyšší úrovni). Nejvyšší bod obsahuje veškerý prostor a veškerý čas, proto je ve své podstatě nepostižitelný. Surrealisté věří, že k němu mají přístup děti a lidé žijící na primitivnější úrovni, jak se tehdy smýšlelo např. o domorodcích. Proto Carrouges mluví o „znovudobyti“ nejvyššího bodu. Jako děti jsme ho znali.

Chenieux-Gendronová při probírání Limbourových povídkových útvarů píše: „Absolutno se zmocní své oběti jako nezměrný prostor, usídli se v srdci *konečné* bytosti a nechává roztržtit své hranice.“⁵⁸

Podívejme se např. na postavu Guillaumea. „[L]’ambiguïté de Guillaume, grotesque et divin, brutal et plein de secrets.“⁵⁹ V podstatě je spojením božskosti a d’ábelskosti.

⁵² Limbour, G.: *Les Vanilliers*. Gallimard 1991, str. 44. „vy frigidní panny, neplodné mizery“ (překlad Stanislav Jirsa).

⁵³ Tamtéž, str. 64. „Jsi ještě jako tady ty vanilkovnický, nevoníš a nemáš semínka.“ (překlad Stanislav Jirsa).

⁵⁴ Tamtéž, str. 66. „Jeanetta si k ní (k Seire) klekla a květ zmizel pod Seirínými šaty.“ (překlad Stanislav Jirsa).

⁵⁵ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 246. „La métaphore une fois déagée ne ralentit ni ne bloque jamais le texte : jamais ne joue la fascination paralysante du réel, car les images ont à peine le *temps* de « faire image » : elles sont constamment reprises, répercutées dans des variations infinies, et surtout offusquées, effacées par la métaphore qui va suivre, qui suit déjà.“

⁵⁶ Tamtéž, str. 246. „Des figures symboliques apparaissent avec constance.“

⁵⁷ Carrouges, M.: *cit. dílo*.

⁵⁸ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 248. „L’absolu prend possession de sa victime comme un espace non mesurable s’installant au coeur de l’être *fini*, faisant éclater ses limites.“

⁵⁹ Limbour, G.: *cit. dílo*. str. 91. „Vilémova dvojí tvář, groteskní i božská, jeho brutalita i tajemnost.“

Zajímavým spojením vlastností a charakterů je i Nizozemec Van Houten, ve kterém, jak se dozvídáme ke konci knihy, nachází zalíbení Jenny. „[E]lle espérait qu’il serait encore très drôle et mystérieux, tendre et ironique, plein de secrets indéchiffrables – le capitaine du dernier bateau.“⁶⁰ Zde vedle sebe leží adjektiva, která nejsou tradičně spojována, ale ani nejsou jednoznačně v protikladu. Jenny jako malá měla z Van Houtena strach, protože ji potrestal, když mu nechtěla říct to, co věděla o vanilce. Van Houten pak byl dlouho spojován s obrazem d’ábla. Co se pak ale s postavou d’ábla neshoduje, je jeho litování, když mu neplodí vanilková plantáž: „Ce pauvre Van Houten, il était lui aussi une victime, un homme ruiné, un démon en faillite.“⁶¹

Nacházíme tu tedy jistou rovnováhu mezi protikladnými charaktery či vlastnostmi. I Chenieux-Gendronová⁶² upozorňuje na jistou představu, že každý element v sobě zároveň obsahuje i svůj opak.

V některých slovních spojeních můžeme u Limboura pozorovat i jistý automatismus.

„Tyto texty jasně ukazují na arbitrární podmínky fungování invence: odvozování asonancí (corbeau carbonisé), úloha opaku (nepřítomnost vybavuje přítomnost a naopak, líc vybavuje rub a naopak, aktivní vybavuje pasivní). Představitost je tedy obvykle bipolární.“⁶³

Naproti tomu víme, že Limbour své díla často několikrát přepisoval, opravdovému automatismu jsme tak ještě velmi vzdáleni.

5.1.3 Raymond Queneau: *Odile*

Queneau se, stejně jako Georges Limbour, narodil v Le Havru, který jsme už výše nazvali jednou z kolébek surrealismu. Do styku se surrealisty přišel ale až v Paříži, kde na Sorbonně studoval filosofii. V roce 1924 se setkává s Michelem Leirisem a Pierrem Naville. Ten ho potom představí Bretonovi.

Queneauovo jméno se následně objevuje na různých surrealistických prohlášeních, přispívá do časopisu *La Révolution surréaliste*. Jeho postoj ale zůstává, tak jako ten Travyho z románu *Odile*, zdrženlivý. Jiří Pechar píše:

„Tomuto málomluvnému skeptikovi, milujícímu logickou kázeň přesného myšlení, byl Bretonův kult tajemna bytostně cizí, cítil v něm cosi šarlatánského. Stejně skeptický byl zřejmě i k tehdejšímu pokusům surrealistů navázat spolupráci s komunistickým hnutím.“⁶⁴

⁶⁰ Tamtéž. str. 185. „[D]oufala, že bude opět velmi zvláštní a tajemný, něžný i ironický, plný nerozluštitelných tajemství – kapitán její poslední lodi.“ (překlad Stanislav Jirsa).

⁶¹ Tamtéž. str. 52. „A chudák Van Houten byl sám obětí, zničený člověk, zkrachovalý démon.“ (překlad Stanislav Jirsa).

⁶² Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 249.

⁶³ Tamtéž. str. 252. „Ces textes mettent encore en évidence les conditions arbitraires du fonctionnement de l’invention : induction des assonances (corbeau carbonisé), rôle du vice versa (l’absence appelle la présence, et réciproquement ; l’endroit appelle l’envers, et réciproquement ; l’actif appelle le passif). L’imagination est ainsi volontiers bipolaire.“

⁶⁴ Pechar, J.: *Queneau a surrealismus*. In: Queneau, R.: *Odile*. Mladá fronta 1993. str. 108.

Později Queneau přiznává: „Na surrealismu mě nezajímá literární názor, ale způsob života. Byla to úplná revolta.“⁶⁵

Queneau nezůstal surrealismem nezasažen. Dokonce napsal text technikou automatického zápisu, který pak anonymně poslal Bretonovi. Ten o něj projevil živý zájem, chtěl i některé pasáže vydat. Dokumenty se však při přesunech ztratily. Souchier tvrdí, že v tu chvíli pojal Queneau k Bretonovi nenávisť.

Pechar zase spekuluje o roztržce kvůli Raymondovu sňatku s Janine Kahnovou, sestrou první Bretonovy ženy. Každopádně se roku 1929 odpojuje od skupiny. Poznámává: „[R]ozkmotřil jsem se s Bretonem z naprosto osobních důvodů a ne z důvodů ideologických.“⁶⁶

Stýká se potom s ostatními odpůrci (Prévert, Tanguy, Duhamel...) v *rue du Château*. Roku 1930 se podílí na sepsání pamfletu *Un Cadavre* proti Bretonovi. Stává se novinářem a zasedá v mnoha významných institucích i porotách (např. na festivalu v Cannes).

V roce 1937, tedy osm let po rozchodu s Bretonem, vychází jeho román *Odile*. Má být především vypořádáním se s jeho surrealistickou minulostí. Paroduje surrealisty do podoby Anglarèsovy sektářské skupiny. V *incipitu* ale nacházíme i ozvuk Raymondova koloniálního válčení v Africe. Jde také v neposlední řadě o příběh vztahu Rolanda Travyho k Odile a jeho duševního vývoje.

V románu nacházíme zkarikované postavy, které mají opravdu reálný základ. „Raymond Queneau, André Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret, Paul Éluard a Tristan Tzara se skrývají za Rolandem Travym, Anglarèsem, Saxelem, Vacholem, Chênevisem a Édouardem Saltonem.“⁶⁷ Přesto i Souchier upozorňuje, že jde o fikci, nikoli o autobiografii.

Roland Travy se přes své známé z vojny seznamuje se Saxelem. Díky němu se pak dostává do okruhu Anglarèsových stoupenců. Jsou to lidé zabývající se nevědomím a podvědomím a na základě těchto poznatků chtějí reformovat proletariát. Skupina je ale ve svých názorech značně nesjednocená. Bretonova skupina také byla rozdělená např. otázkou sblížení se s komunismem.

Rolandův nesoulad se skupinou je patrný už od začátku. Uvnitř nesympatizuje s jejími názory. Staví se např. proti okultismu, který prosazuje část Anglarèsových příznivců. Tato otázka se odráží především v řešení problému sblížení s Mouillardovou skupinou, jejichž okultistické seance vyvolávání duše zemřelého Lenina pomocí média se spolu se Saxelem

⁶⁵ Bonhomme cituje Queneaua In.: *Le Roman au XX^e siècle*. Ellipses 1996. str. 71. „Ce n'est pas du point de vue littéraire que le Surréalisme m'intéressait, mais comme mode de vie. C'était la révolte complète.“

⁶⁶ Tamtéž. str. 72. „[J]e ne suis fâché avec Breton pour des raisons strictement personnelles et non pour des raisons idéologiques.“

⁶⁷ Souchier, E.: « *Je n'aime pas ce qui m'enserme* » ou *Raymond Queneau face au surréalisme*. Sixtus 1991. str. 7. „Raymond Queneau, André Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret, Paul Eluard et Tristan Tzara prenant les masques de Roland Travy, Anglarès, Saxel, Vachol, Chênevis et Édouard Salton.“

zúčastní. Na rozdíl od svého přítele ale vnímá účastníky jako šejdíře. Přitom mediumita hrála v surrealismu důležitou úlohu, a to především v jeho ranějších stádiích. Např. technika automatického zápisu je s ní spjata. Automatismus je „spojením [...] těchto tří proudů: poetického, mediálního a psychoanalytického.“⁶⁸ Také žena hraje často roli média. Spojuje básníka s nadpřirozenými silami a s absolutnem.

Anglarès tedy všechno zatemňuje. Travymu se také nelíbí způsob, jak vykládá matematiku. Dělá z ní doslova něco jiného. Anglarèsovi se autor vysmívá, líčí ho parodicky.

Okultismus je čím dál víc vnímán jako šarlatánství a hry ve skupině jako dětinské. Starre vnímá silnou úlohu hry v tomto textu. „[H]ra je prostředkem, kterým se Roland Travy dostává do kontaktu nejdříve s bohémou, potom se surrealistickou skupinou kolem Anglarèse. [A] právě v Luna Parku se seznámí s Oscarovou ženou.“⁶⁹ Hra a dětinskost ale budou posléze odsouzeny.

Roland se nakonec od skupiny odklání, je ze všeho znechucen, ztrácí smysl života i své milované matematiky. Navíc někdo za něj podepíše prohlášení proti Saxelovi, to pak přispěje k vyloučení jeho přítele ze skupiny. Tato epizoda odráží Bretonovy „čistky“ a současné nabírání nových členů nejrůznějšího charakteru. Travy opouští skupinu.

To, jak protagonista žije v omylu a sebeklamu, ukazuje i jeho vtaž k Odile. Snad všichni kolem, včetně Odile samotné, vědí dříve než on, že je zamilovaný. Pro sebe si Roland říká, že si ji bere jenom proto, aby ji vymanil ze závislosti na rodině, a aby jí umožnil život ve městě. Dál se k ní chová jako k pouhé přítelkyni, bydlí každá někde jinde.

Je to jeho kamarád Vincent, kdo „mu pomůže pochopit [...] jeho omyl“.⁷⁰ Zve ho do Řecka, Travy přijímá. Svou manželku Odile, která mu těsně před odjezdem vyznává svou lásku, nechává doma. Na cestě „prohlédne“ a uvědomí si své chyby. Jeho destinace je signifikantní. Řecko je tradičně vnímáno jako země rozumu a jasu. „Cesta [...] završí jeho výchovu a dovolí mu uvědomit si svou lásku k Odile. Stává se vážným a přestává si hrát; [...] tento vývoj je popsán jako osvobození.“⁷¹ „*Odile* zavrhuje dětinské hry a román končí chválou vážného.“⁷²

Jestliže Souchier nalézá v dílech Raymonda Queneaua „neustálou hru »skrytý – odhalený«“,⁷³ určitě to platí i pro *Odile*. Surrealismus sice taky hledá skryté, ale pátrá v běžném životě po známkách náhody, potažmo nadpřirozena, tím nachází „pravou podobu života“. Odkrývání Raymonda Queneaua je však, jak jsme si ukázali, zcela jiného charakteru.

⁶⁸ Carrouges, M.: *cit. dílo*. str. 156. „L'intégration [...] de ces trois courants : poétique, médiummique et psychanalytique.“

⁶⁹ Starre, E. van der: *Curiosités de Raymond Queneau*. Droz 2006. str. 123. „[L]e jeu est le moyen par lequel Roland Travy entre en contact, d'abord avec les « affranchis », ensuite avec le groupe surréaliste autour d'Anglarès. [Et] c'est au Luna Park qu'il fait la connaissance de la femme d'Oscar.“

⁷⁰ Tamtéž. str. 124. „lui fait [...] comprendre son erreur.“

⁷¹ Tamtéž. str. 124. „Un voyage [...] parachève son éducation et lui permet d'assumer son amour pour Odile. Il devient sérieux et cesse de jouer ; [...] cette évolution est présentée comme une libération.“

⁷² Tamtéž. str. 125. „*Odile* récuse les enfantillages du jeu et le roman se termine par un éloge du sérieux.“

⁷³ Souchier, E.: *cit. dílo*. str. 3. „ce perpétuel jeu de « caché – révélé ».“

Podívejme se na dva nejvýznačnější kritiky *Odile*. Máme realističtější pohled Alaina Calama a výklad Emmanuëla Souchiera ovlivněný Guénonem. Starre Souchiera tvrdě kritizuje, že za vším vidí Guénona a jeho metafyziku zabývající se Orientem. Dává podle něj „těžkopádně symbolický smysl těm nejvšednějším detailům“.⁷⁴ Láska k *Odile* hraje v Souchierově výkladu jen bezvýznamnou roli.

Za vším vidí východní filosofii. Dokonce i Řecko vnímá jako symbol Orientu. V *Odile* čteme:

„La scène prolongée par les montagnes se situe très exactement à l’horizon au-delà il n’y a plus que le ciel, le ciel que rien ne tache, pas plus que l’oeuvre de l’homme ne gâche la nature. Rien ne décline ici, rien ne dégrade, rien ne déchoit. Devant cette harmonie qui se propageait en vaste ondes je n’aperçus plus ni limites ni contradictions.“⁷⁵

Souchier tuto scénu komentuje slovy: „Podle Guénona, »střed světa« je stejně tak světlo, záření, harmonie, sjednocení protikladů, splynutí opaků... čas už neexistuje, je věčnost.“⁷⁶ Tento popis středu nám ale také nápadně připomíná surrealistický nejvyšší bod, zahrnující veškerý čas, rušící protiklady a vyzařující světlo.

Chenieux-Gendronová vidí Queneauovo ovlivnění surrealismem v jeho specifickém zájmu o jazyk,

„v usouvztažnění problémů komunikace a sémantické a pravopisné konvence. Ideální jazyk by měl dovolit sdělení vjemů a pocitů. [...] Jazyk je znak vytvořený z potřeby komunikace a jeho podstata je špatně definována.“⁷⁷

Breton také v *Manifestu surrealismu* hovoří o špatně definovaných a vágně abstraktních pojmech, které využívají především romanopisci. Dalo by se říci, že Breton i Queneau mají společný zájem na reformování jazyka. Chenieux-Gendronová zdůrazňuje, že Queneau má zájem o *praktické* fungování jazyka. V tom se odlišuje od skupiny.

Zkoumá také uměle vytvořené jazykové systémy, např. jazyk matematiky (tak jako Travy). Dospívá ale k závěru, že „[u]žití jazyka není zjednodušitelné na kombinatoriku“.⁷⁸

Jinak je zařazení Raymonda Queneaua mezi tvůrce surrealistického románu problematické. V jeho *Une Histoire modèle* se můžeme dočíst: „Celý narativ se rodí z

⁷⁴ Starre, E.: *cit. dílo*. str.37. „un sens lourdement symbolique aux détails les plus communs.“

⁷⁵ Souchier cituje Queneaua. In: *cit. dílo*. str. 25. „Scéně dodávají hloubku hory v pozadí a je umístěna přesně na obzoru: za ní je už jen obloha, kterou nenarušuje jediná skvrnka. Právě tak jako zde lidské dílo neporušilo přírodní rámeček. Nic tady nepustne, neupadá, nechátrá. Ze všeho vyzařovala taková všezahrnující harmonie, že jsem v sobě necítil žádné meze, ani rozpory.“ (překlad Jiří Pechar).

⁷⁶ Tamtéž. str. 25. „Selon Guénon, le « Centre du Monde » est également lumière, rayonnement, harmonie, unification des contraires, résolution des oppositions... le temps n’est plus, il est éternité.“

⁷⁷ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 215-216. „dans l’articulation qu’il établit entre les problèmes de communication, et la convention sémantique et orthographique. Le langage idéal devrait permettre la communication des sensations et des sentiments. [...] Le langage est le signe d’un besoin de communication dont la nature est mal définie.“

⁷⁸ Chenieux-Gendron cituje Queneaua. In: *cit. dílo*. str. 217. „[l’]usage d’un langage n’est pas réductible à une combinatoire.“

lidského neštěstí.“⁷⁹ Člověk tedy nemůže být šťastný, pokud chce psát. Na tom Chenieux-Gendronová ukazuje rozdílnost surrealistického románu a románu Raymonda Queneaua⁸⁰.

⁷⁹ Chenieux-Gendron cituje Queneaua. In: *cit. dílo*. str. 218. „Tout le narratif naît du malheur des hommes.“

⁸⁰ Tamtéž. str. 219.

5.2 Autoři stýkající se se skupinou Andrého Bretona nebo zabývající se surrealismem

5.2.1 Michel Leiris: *Aurora*

Michel Leiris byl nejvíce ovlivněn surrealisty v letech 1925-1928. Nikdy ale nebyl oficiálním členem skupiny. Po válce se dokonce sblíží se Sartrem, který se staví vzhledem k surrealismu do opozice.

„Psalí Aurory spadá do let 1927-28 a částečně se kryje s cestou od 11.dubna do 17.září 1927, která zavedla Leirise nejprve do Egypta, kde se připojuje ke svému příteli Georgi Limbourovi [...], a potom do Řecka.“⁸¹

Román se měl stát součástí sbírky *Pro vaše krásné oči* zahrnující texty různých surrealistických autorů a autorů surrealismu blízkých, ale od tohoto projektu se nakonec upustilo.⁸² Michel Leiris potom dlouho čekal na jinou vhodnou příležitost pro publikování. Text byl nakonec vydán až roku 1946.

V Auroře se mísí „nadpřirozeno starých mýtů nebo lidových báchorek a irealitu snů“.⁸³

Pisatel se snaží vytvořit obraz sebe samého. Za tímto účelem mění své tváře.

„Podoby vypravěče, v nekonečné sérii, se ruší postupně nebo mezi sebou: muž v bílém smokingu je Michel Leiris v Řecku; mladík ve světlých šněrovacích botách je vypravěč v Egyptě; Damoclès *Siriél* je znovu Leiris; poutník, který čte Paracelse, a zemře jako zasažený bleskem, muž (který znovu říká »já«), který slouží v této scéně coby svědek zasažení, a je u rozpadu těla zasaženého, to je ještě a stále vypravěč.“⁸⁴

Změna podoby vypravěče je doprovázena změnou kapitoly. V té závěrečné se tyto formy objevují současně. Damoclès *Siriél* a muž v bílém smokingu odnášejí mrtvé tělo poutníka. Také se zde vracíme k *je*, tedy k ich-formě, kterou jsme opustili na začátku knihy. Leiris dokonce vysvětluje, proč si *je* vybral. Jak píše, *je* je pro něj daleko podstatnější než *il* a znamená subjektivitu a individualitu. *Je* je ale také, stejně jako poutník nebo muž v bílém smokingu, jednou z podob vypravěče. Charakterové stránky vypravěče jsou také ve čtvrté kapitole přirovnávány ke čtyřem různým lvům.

Je se na konci nechává pohltit mořem, je unášen *proti* proudu Seiny až k jejímu prameni. Excipit, stejně jako incipit, se vrací k nějakému počátku. V předmluvě hrdina sestupuje z pudy po schodišti, nejprve má vidinu krvavého lovu, brodí se mrtvolami zvířat, pak starými

⁸¹ Joëlle de Sermet: *Michel Leiris, poète surréaliste*. PUF 1997. str. 165. „La rédaction d’Aurora date de 1927-1928 et correspond en partie avec un voyage effectué du 11 avril au 17 septembre 1927 qui conduit Leiris tout d’abord en Égypte, où il rejoint son ami Georges Limbour [...], puis en Grèce.“

⁸² Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 280.

⁸³ Joëlle de Sermet: *cit. dílo*. str. 166. „le merveilleux des anciens mythes ou des contes populaires et l’irréalité des rêves.“

⁸⁴ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 291. „Des avatars du narrateur, en une série indéfinie, et qui se neutralisent successivement ou entre eux : l’homme au smoking blanc, c’est Michel Leiris en Grèce ; le jeune homme aux brodequins de cuire fauve, c’est le narrateur en Égypte ; Damoclès *Siriél*, c’est encore Leiris ; le vagabond qui lit Paracelse et mourra foudroyé, l’homme (qui à nouveau dit « je ») qui sert de témoin à cette scène de foudroiement et assiste à la dissolution du foudroyé, c’est encore, c’est toujours le narrateur.“

věcmi plnými vzpomínek, po černobílých dlaždicích se pak pohybuje jako při vichřici, vzpomíná na tropickou bouři, na Afriku, na Ameriku a nakonec i na matku. Sestup z půdy je sestupem do minulosti. „[Prolog], napsaný poloautomatickým zápisem (jak se vede pero), ukazuje sestup ze schodiště a zároveň sestup potravy útroby, stejně tak jako cestu ven z mateřského lůna zakončenou vstřebáním jednoho »doušku vzduchu«.⁸⁵

Tato předmluva ale byla napsána o několik let dříve a pravděpodobně měla uvádět úplně jiné dílo.⁸⁶ Zrovna tak „příběh Damoclèse Sirela [...] už existoval v kratší verzi. Nakonec [i] krátká povídání vložená do knihy o Paraselsovi [...] již byla napsána (kromě toho třetího), když začalo psaní narativu coby celku“.⁸⁷

Joëlle de Sermet upozorňuje na intertextuální vztah s Nervalem. Vidí tu „[jeho] výpravny model hrdiny, který se vydává hledat ženskou postavu, a zdůrazňuje schéma, jež sleduje obrazy touhy“.⁸⁸ Zde má vypravěč vztah k Auroře. Ve druhé kapitole dochází k osudovému setkání muže pijícího whisky s „une femme d’une merveilleuse joliesse“.⁸⁹ Žena není nijak popsána. Aurora je podle Sermeta „žena smyšlená, to znamená syntéza všech ženských postav, které se v díle Michela Leiris nacházejí“.⁹⁰ Vidíme zde tedy další podobnost s Nervalem.

Tato hrdinka je „konkretizací neskutečného“.⁹¹ Pisatel ji popisuje jako nejvyšší bod, ke kterému se všechno vztahuje, je hybnou silou, spojuje protiklady („la spirale de ses cheveux réunissait ces termes contradictoires“⁹²). Vypravěči přijde nedosažitelná. Mluví o mrakodrapu představující pesimismus duše a Aurora bydlí v tom nejvyšším patře, tedy v patře nejméně dosažitelném.

Žena, která je pro surrealismus jedním z největších témat, je zde „*důvodem* pro přítomnost na světě a žití života a také *důvodem* pro psaní narativu“.⁹³

Autor si pohrává se zvukovou podobou jejího jména. V textu najdeme různé jeho proměny: *Eau-Rô-Râh*, *Or Aura*, *Horror* nebo třeba *Or aux rats*. Všechny tyto varianty se čtou naprosto stejným způsobem jako její původní jméno.

⁸⁵ Tamtéž. str. 289. „Écrit en écriture semi-automatique – au fil de la plume –, il montre la descente d’un escalier, et, *en même temps*, la descente des aliments le long des viscères ainsi que le voyage hors du sein maternel, achevé par l’absorption d’une « bolée d’air ».“

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž. str. 284. „l’histoire de Damoclès Sirel [...] existait déjà sous forme d’une version plus courte. Enfin [même] les brefs contes insérés dans le livre de Paracelse [...] étaient déjà écrits (sauf le troisième) lorsque le travail narratif d’ensemble fut entrepris.“

⁸⁸ Joëlle de Sermet: *cit. dílo*. str. 167. „[son] modèle narratif d’un héros lancé à la recherche d’un personnage féminin qui est adapté, tout en mettant l’accent sur le schéma projectif de la poursuite des images du désir.“

⁸⁹ Leiris, M.: *Aurora*. Gallimard 2006. str. 49. „jedna překrásná žena.“ (překlad Michal Novotný).

⁹⁰ Joëlle de Sermet: *cit. dílo*. str. 171. „la femme imaginaire, c’est-à-dire la synthèse de toutes les figures féminines qui hantent l’oeuvre de Leiris.“

⁹¹ Tamtéž. str. 171. „la concrétisation de l’irréalité.“

⁹² Leiris, M.: *cit. dílo*. str. 51. „spirála jejích vlasů spojovala tyto rozporné pojmy“ (překlad Michal Novotný).

⁹³ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 291. „raison d’une présence au monde et de la conduite dans la vie, et *raison*, aussi, de l’écriture narrative.“

V textu najdeme i další figury a hry se slovy ukazující na jeho vysokou kvalitu. Sermet upozorňuje např. na aliterace, vnitřní rýmy nebo na uplatnění „echolálie (opakování poslední slabiky slova v ozvěně), někdy na úkor pravopisné normy: *soupirails / rails* [...]; [na] epentezi (přidání slabiky doprostřed slova): *dépose / décompose*; nebo [na] přeměnu souhlásky (*palmier / panier* [...]).⁹⁴

Leiris se pokoušel, podobně jako svým způsobem Queneau a Breton, o něco, co můžeme nazvat *znovuzaložením jazyka*. Chenieux-Gendronová v souvislosti s tím píše: „[S]lova musí být odříznuta od své minulosti: minulosti jejich běžného hromadného užívání.“⁹⁵ Jde tedy proti konvenci.

Tato teoretická surrealistického románu také ve své studii ukazuje, že námi studovaný autor, stejně tak jako např. Duchamps, *dekonstruuje* svět kolem sebe. Věci potom mohou ztratit svůj obvyklý smysl. Spisovatel ale svým pohledem vystaví nové vztahy mezi věcmi. V textu tím pádem můžeme najít množství neobvyklých přirovnání a metafor. Leiris při jejich vystavování využívá principu náhody.

Jsou ale i tací, kteří si o estetických hodnotách *Aurory* myslí své. Sermet píše: „Je tu pouze otázka poetického sebeuspokojení, něco jako verbální onanismus, zakládající se na rozkoši ze zvukových her a rozradostněného operování s klišé.“⁹⁶

Každopádně *Aurora* není klasickým románem. Sermet na místo označení textu coby *antiromán* navrhuje *récit poétique*, tedy poetické vyprávění. Toto označení by mělo zahrnovat jak fikci, tak poezii, jejichž sloučení je pro surrealistický román typické.

Právě kvůli její fiktivní složce, *Aurora* nemůže být nazvána autobiografií. Přesto tu najdeme mnohé z Leirisova života. Autobiografický pakt se však podle Lejeuna zakládá „na totožnosti jména autora, vypravěče a postavy“.⁹⁷ O roztříštěnosti vypravěče a postav, proměnách, které se v díle odehrávají, jsme už mluvili. Nemůžeme tedy mluvit o shodnosti mezi těmito entitami. Mnozí ale toto dílo vnímají jako dílo přípravné vzhledem k Leirisově nyní už autobiografii *Věk dospělosti*.

Dalo by se říci, že pisatel splnil Bretonovu představu *nepravého románu*. Nenajdeme zde klasický popis. O samotné Auroře ani nevíme, jak vypadá, víme jenom, že byla nádherná. Jen nepřímo se můžeme dozvědět některé detaily, např. že neměla rovné vlasy („la spirale de ses

⁹⁴ Joëlle de Sermet: *cit. dílo*. str. 192. Já dávám do kurzívy. „écholalie (répétition, en écho, de la dernière syllabe d'un mot), parfois au mépris des règles orthographiques : «soupirails » / « rails » [...] ; par épenthèse (addition d'une syllabe au milieu d'un mot) : « dépose » / « décompose » ; ou par métraplasme de consonne (« palmier » / « panier » [...]).“

⁹⁵ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 279. „[M]ots doivent être coupés de leur passé : le passé de leur usage collectif courant.“

⁹⁶ Joëlle de Sermet: *cit. dílo*. str. 172. „Il n'est question que d'une autosatisfaction poétique, quelque chose comme un onanisme verbal, reposant sur la volupté des divertissements phonique et le maniement jubilatoire des clichés.“

⁹⁷ Joëlle de Sermet: *cit. dílo*. str. 196. „sur l'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage.“

cheveux...“). Chenieux-Gendronová také hovoří o „radikální nepřítomnosti veškeré psychologie“.⁹⁸ Michel Leiris bere v úvahu náhodu a podvědomé a nevědomé vlivy. Necouvne ani před přiznáním obscenních představ nebo před násilím, které ztělesňuje Damoclès Sirel, člověk milující pouze neživé věci a člověk, kterého nepřestává fascinovat krev. Máme tu navíc téma metamorfózy. Můžeme mluvit o „nekonečné přeměně dekoru“.⁹⁹

5.2.2 Julien Gracq: Na argolském zámku, Zasmušilý krasavec

Julien Gracq se narodil na okraji Bretaně. Tento kraj je tradičně vnímán jako mystický, tajuplně krásný. I proto je spjat se surrealismem. Bretaňskou přírodu budeme moci vidět, třebaže přetvořenou, např. v jeho románu *Na argolském zámku*. Staví se tu do opozice les a moře, setkáváme se zde i s bretaňskou mlhou a dalšími typickými meteorologickými úkazy, které se mohou střídát za sebou i velmi rychle. Samotný Argol také leží v Bretani.

Spisovatel studoval na lyceu v Nantes. Tvrdý řád této školy se objeví ve vyprávění Christel, jedné z postav románu *Zasmušilý krasavec*, nebo u samotného Allana, tem ale bude navíc do tohoto prostředí vnášet svoji „d'ábelskost.“

Julien Gracq je pouhý pseudonym muže jménem Louis Poirier. Z čeho ale tento pseudonym vzešel? Odpověď zní: „Z jeho četby.“ *Julien* pravděpodobně pochází od postavy Juliána Sorela. Co se týče příjmení, Bonhomme se domnívá, že vzešlo ze slova *Graal*, tedy *Grál*. Je pravdou, že měl velmi v oblibě Wagnera. Díky tomu mnozí doboví kritici viděli v Herminienovi z románu *Na argolském zámku* d'ábelského Parsifala (Thierry Maulnier). Dále četl rád Bretona, Poea a černé romány, které se pokusí oživit ve svém prvním románu.

Tím je již zmíněný text *Na argolském zámku*. Začal ho psát v létě 1937. Pokus o vydání u Gallimarda kvůli špatnému posudku ale nevyšel. Nakonec roku 1938 vychází u José Cortiho. Ale jeho první dílo se velmi špatně prodávalo, přestože někteří kritici v něm už tehdy viděli „zvláště nadaného mladého spisovatele“.¹⁰⁰ Rony ale soudí, že bude muset počkat na *Zasmušilého krasavce* a *Pobřeží Syrt*, aby dosáhl proslulosti.¹⁰¹ Bretona ale nadchl už tento první román. Gracq je později označován jako Bretonův *žák*. Jak Bonhomme ukazuje, Breton opravdu silně ovlivnil jeho styl psaní.

Surrealismus obecně se ve 40. letech začíná zabývat mýtem. Je tu představa, že je třeba vytvořit *nové* mýty. Už se v této době nezabývá tolik symbolickým fungováním myšlenek. Sám Gracq v předmluvě k *Na argolském zámku* „otvírá novou problematiku. Zesměšňuje tento »symbolický výklad«.“¹⁰² Nové mýty mají zobrazovat „jisté krizové situace ve společnosti a společná přesvědčení a pokusy vyřešit tyto víceméně nevědomé rozpory nebo

⁹⁸ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 282. „l'absence radicale de toute psychologie.“

⁹⁹ Tamtéž. str. 282. „mutation des décors à l'infini.“

¹⁰⁰ Jaloux, E.; *Les Nouvelles littéraires*. 1939. In: Rony, O.: *Les années roman, 1919-1939, Antologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*. Flammarion 1997. str. 638. „un jeune écrivain particulièrement doué.“

¹⁰¹ Rony, O.: *cit. dílo*.

¹⁰² Chenieux-Gendron, J.: *Le Surréalisme et le roman*. L'Âge d'homme 1983. str.329. „ouvre une nouvelle problématique : elle [la préface] tourne en dérision l'« explication symbolique ».“

konflikty“.¹⁰³ Žít podle mýtu bude pro surrealistu znamenat „přestat žít pouze v běžné realitě, [...] věřit, že každodenní jednání je *na hranici*, která propouští poznání“.¹⁰⁴

Gracq bude tedy, stejně jako později Maurice Fourré, vytvářet *mikrospolečnosti*, na kterých bude ukazovat chování jedince v závislosti na těch ostatních. Gérard ze *Zasmušilého krasavce* nebude mít žádné přátele, bude se vymezovat proti všem ve společenství. Tento konflikt člověka se společností povede u autora, jak to ukazuje Chenieux-Gendronová, ke katastrofě, která ale znamená očištění.

V románu *Na argolském zámku* máme tři postavy: Alberta a Herminiena, kteří si jsou podobní jako vejce vejci, a Heide, která je předmětem jejich sporu.

„[P]okračování násilí vede nakonec k zavraždění Herminiena Albertem, ale Herminien je »černou« stránkou Alberta. Takže »to, že Albert zabije Herminiena znamená, že tato zdvojená (tj. dvojznačná) postava zničí sebe samu, protože svou vinou ztratila milovanou bytost: jsou tu zobrazeny [...] výčitky [...].« Takže Albert je symbolicky osvobozen od těchto [...] výčitek.“¹⁰⁵

Podobně je tomu v *Zasmušilém krasavci*. Dvojice Allan a Dolorès se přijedou zabít do *Hôtel des Vagues*. Christel se cítí Allanem přitahována do té míry, že by byla schopná s ním zemřít. Ale Allan jí říká: „Vous verrez, Christel, comme la vie sera bonne et meilleure quand je serai mort.“¹⁰⁶ Spáchání sebevraždy, které je očekávané po valnou část četby, slibuje uvolnění napětí.

Jedinec je tak prezentován jako nezodpovědný za své jednání. Ukazuje se, že je ke svým činům vyprovokován situací ve společnosti. Jednání postav je nezvratitelné, je přísně determinováno. Lidé nemusí plně souhlasit s činy, ke kterým jsou vedeni osudem. Např. na konci *Zasmušilého krasavce* vidíme, že se Allan tak úplně už zasebevraždit nechce, ale udělat to *musí*.

Osud je naplánovaný dlouho dopředu a zdá se, že mnohdy i sám vypravěč o něm nemá ani potuchy. „[N]arativní diskurz je stále tak říkajíc v *předstihu* před tím, co říká. [...] Narativní diskurz »ví víc« než vypravěč.“¹⁰⁷ To vidíme na rozesetých znameních nadcházející události. „[J]e dáno znamení budoucí katastrofické události, o které na konci s určitostí víme,

¹⁰³ Tamtéž. str. 326. „certaines situations de crise dans la société et les croyances collectives, et les tentatives pour résoudre ces contradictions ou ces conflits plus ou moins inconscients.“

¹⁰⁴ Tamtéž. „cesser d'exister seulement dans la vie quotidienne, [...] croire que l'action quotidienne est à la limite perméable à la connaissance.“

¹⁰⁵ Tamtéž. str. 346. „[L'] enchaînement de la violence amène pour finir le meurtre d'Herminien par Albert, mais Herminien est le versant « noir » d'Albert. Aussi, « qu'Albert tue Herminien signifie que ce personnage double (c'est-à-dire ambivalent) se détruit lui-même pour avoir perdu par sa faute l'objet aimé : figuration du remords [...]. » Ainsi Albert est-il symboliquement libéré de ce remords dépressif.“ Chenieux-Gendron cituje Didiera Anzieu (*Julien Gracq, les figures de la position dépressive et le procès de la symbolisation*. In: *Les Études philosophiques*, 1971, č.3, str. 296.)

¹⁰⁶ Chenieux-Gendron cituje Gracqa. In: *cit. dílo*. str. 346. „Christel, poznáte, jak dobrý a nejlepší bude život, když budu mrtev.“ (překlad Miroslav Drozd).

¹⁰⁷ Tamtéž. str. 346. „[L]e discours narratif est toujours en quelque sorte *en avance* sur ce qu'il dit. [...] Le discours narratif « en sait plus » que le narrateur.“

že přijde, aniž by ostatně její realizace byla zahrnuta do doby vyprávění.¹⁰⁸ Událost je nevyhnutelným logickým rozuzlením.

Koneckonců Gracqova díla mají velmi podobnou strukturu. Nejprve v textu najdeme „nárůst napětí, příslib zlomu [a] potom uvolnění“.¹⁰⁹ V *Zasmušilém krasavci* jsme zasaženi příjezdem záhadného páru, nevíme, proč přišel, ale sledujeme zvláštní změny ve společenství vyvolané jeho přítomností. Účel jeho cesty je nám stále jasnější a jasnější, zvláště poté, co se na plese oblečou za milence z Montmorency (postavy z Vignyho básně, kde dvojice jede na venkov, aby tam spáchala sebevraždu). Přesto postavám stále nedochází, co mají Allan s Dolorès v plánu. Gérard vyčítá na plese Allanovi jeho exhibicionismus. Sebevražda, sledovaná v textu pouze u Allana, je logickým rozuzlením. Vnímáme znepokojení z páru. Budoucí sebevražda je předznamenávána v průběhu celého textu. Např. jsem svědky Allanovy fascinace smrtí. Poprvé se o ní dozvídáme už z Grégoryho dopisu popisující osudy jeho „přítele“ z lycea. Allan se tím ale nijak netají, několikrát o smrti otevřeně hovoří. Dalším ukazatelem může být třeba doba, za kterou Allan utratil polovinu svého velkého jmění, které si na prázdniny přivezl. Čtenář si chtě nechtě musí položit otázku, co se stane, až částku vyčerpá celou.

Z finální katastrofy vyplyne i vyřešení opozic mezi postavami (Herminien a Albert, Alan a Gérard, Dolorès a Christel). „[P]ouze druhý »přežije« a tak vstoupí [...] do děje, zatímco ten první se z něj vytratí.“¹¹⁰

Ke zneklidnění čtenáře určitě přispívá i okolní krajina. V románu *Na argolském zámku* jsme už od samého počátku v kontaktu s prostředím, které není reálné. Je zvláštním způsobem pusté. A ticho zneklidňuje. Jaloux tento svět popisuje spojením „velikost a podivnost“.¹¹¹ Autor popisuje velmi rád především vodu v nejrůznějších podobách (moře, mlha, déšť...). Při jednotlivých meteorologických úkazech také využívá množství odlišných nasvícení.

Gracqovy texty jsou také plné metafor. Např. o lese se mluví jako o chrámu (*Na argolském zámku*).

Mnozí o jeho románech mluví jako o *barokních*. A to hlavně díky jejich bohatým lyrickým pasážím, ale snad i kvůli kontrastům. Ty najdeme např. v popisu zámku Argol nebo uvnitř některých postav (Heide).

5.2.3 Maurice Fourré: *Noc hotelu Rose*

„Fourrému, který vydal svojí první novelu r. 1903 a odmlčel se až do r. 1950, bylo 72 let a příliš se nestaral o vydání svého románu [*Noc hotelu Rose*]. Jen náhodou se rukopis dostal do rukou Juliána Gracqa a Michela Carrouge, kteří ho předali Bretonovi.“¹¹²

¹⁰⁸ Tamtéž. str. 347. „[U]n signal est donné de l'événement catalysmique futur, qui devient, à la fin, une certitude de sa venue sans que d'ailleurs sa réalisation soit incluse dans la durée du récit.“

¹⁰⁹ Tamtéž. str. 347. „montée de tension, promesse d'un éclatement, [et] puis détente.“

¹¹⁰ Tamtéž str. 349. „[L]e seconde seul « survit », et, ainsi, entre [...] dans l'Histoire, tandis que le premier s'y perd.“

¹¹¹ Rony, O.: *cit. dilo.* str. 641. „la grandeur et la singularité.“

¹¹² Clébert, J.-P.: *Dictionnaire du Surréalisme*. Seuil 1996. „Fourré, qui avait publié sa première nouvelle en 1903 et s'était tu jusqu'en 1950, avait alors soixante-douze ans et ne se souciait guère de voir éditer son roman.“

Toho dílo vůdčí osobnost surrealistické skupiny opravdu velmi nadchlo. Dokonce uspořádal veřejné čtení rukopisu. Román se měl stát součástí antologie *Révélation* vedené Bretonem u Gallimarda. Sbírka měla obsahovat i díla starší, kterým se nedostalo ve své době uznání a vymezovala se proti jiné sbírce - *Espoir* Alberta Camuse.

Noc hotelu Rose mísí poezii s prózou. Střídá množství stylů i tónů.

Noc je prezentována jako „karneval fantazie.“ V hotelu jsou ubytovaní lidé z nejrůznějších koutů společnosti. Čteme o:

„Congrès de ces personnages malheureux, immobilisés après avoir tant couru le monde, des conversations instructives, relatives à ce qui touche l'Homme, l'ethographie, la géographie, l'aventure...“¹¹³

Postavy jsou ale především snílci a cestovatelé. Právě snění a schopnost snít je pro ně vším.

Sny se někdy zdají být na stejné úrovni jako realita. Svědčí o tom např. obraz Guvernéra při umírání jeho ženy Hermíny v Montevideu. Manžel nebyl schopen přijet včas, ale při její smrti je v duchu s ní, jeho představy se zdají zrovna tak živé, jako kdyby tam opravdu byl. Hranice mezi snem a realitou je neostrá.

Postupně se seznamujeme s životními příběhy a pohnutkami obyvatel hotelu. K tomu autor často využívá svých vlastních zkušeností. Autobiografické prvky jsou ale smíšeny s fikcí. Proto, podobně jako v případě Michela Leirise, nelze říct, že by šlo o autobiografii.

Přestože měl Maurice Fourré mnohé čtenářské zkušenosti (Goethe, bretaňská lidová literatura...), se surrealisty se čtenářsky seznamuje až po roce 1944, tedy až po dokončení námi studovaného románu.¹¹⁴ Nicméně s nimi našel společné téma. Většinou se řadí po boku Juliána Gracqa do surrealismu 40.-50. let, který zkoumá závislost jedince na kolektivu na modelu uzavřených malých společenství. V porovnání s Julienem Gracqem (nový mýtus) se ale zabýval rituálem.

Pro rituál je podstatná chvíle slunovratu, 21. června. Breton v předmluvě k tomuto románu píše:

„[S]pojení vychází z momentu letního slunovratu [...]; tak jak starý čínský kalendář začíná solární rok podzimní rovnodenností, protože v něm viděl »výchozí bod liturgického cyklu.«“¹¹⁵

C'est par hasard que le manuscrit passa sous les yeux de Julien Gracq et de Michel Carrouges qui le communiquèrent à Breton.“

¹¹³ Fourré, M.: *La Nuit du Rose-Hôtel*. Gallimard 1979. str. 68. „Sjezd těchto nešťastných lidí, kteří se zastavili až potom, co tolik cestovali po světě; poučné rozhovory vztahující se k tomu, co se dotýká člověka, etnografie, zeměpis, dobrodružství.“

¹¹⁴ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*.

¹¹⁵ Breton, A.: *La Nuit du Rose-Hôtel et la collection « Révélation » qu'elle inaugure*. In: Fourré, M.: *cit. dílo*. str. 15. „[L]a communication part de l'heure du solstice d'été [...] comme l'ancien calendrier chinois faisait partir l'année solaire de l'équinoxe d'automne, voyant en lui « le point de départ d'un cycle liturgique ».“

Chenieux-Gendronová nachází popis rituálu především v kapitolách VI, X, XIII a XIX. Vyzvedněme tedy např. moment, kdy postavy upadají do extáze při vyvolávání snů a představ. Rosine a Jean-Pierre dokonce upadají „do kómatu.“ Skupina v tuto chvíli silně připomíná sektu.

Nebo se podívejme na kapitolu XIX. Ta je oslavou fantazie a Léopolda, který ji ztělesňuje. Navíc Rose dostává růži, což je domluvené znamení toho, že Léopold přijíždí do Paříže, přesně tak, jak se v noci předvíдалo. Růže je znamením, které je srozumitelné jen pro daný okruh lidí. Přestože přípravy příjezdu jsou v plném proudu, první sluneční paprsek radikálně ukončuje tuto „rituální“ noc. „[T]ext je zakončen popisem rituálů a ne výpravnou pasáží.“¹¹⁶

Ale rituály jsou soustředěny především v kapitole X.¹¹⁷ Jak to říká i Breton v předmluvě, tento úsek psal Fourré až jako poslední. Není více zaměřen na některou z postav, tak jak tomu bylo v předchozích kapitolách. Najdeme tu mnohé básně, které mají formu až modlitby. Prosí za obyvatele hotelu, ale potažmo za samotnou fantazii a za její bohatost. Hodnotí se vše, co je nepředvídatelné, dopředu neproplánované a to, co se neustále mění.

V textu najdeme i obětní rituál. Jde o usmrcení mouchy. „[M]uška, předmět něžnosti [...], přesto byla [...] týrána [...] takovým způsobem, že se stala symbolem slepého hledání: má useknutou hlava, ale stejně vzletné.“¹¹⁸

„A nakonec litanie, dobře známá forma rituálu: opakovaně vyvolávaný Leopold, stále připomínaný Rose pod jménem »Beau Désir«; věty v dialogu opakované až do omrzení; vzpomínky evokované formou malých básní v próze. Litanie jsou také někdy opakováním jistých ustálených forem, z nichž sestávají výměny prostých lidí, a někdy jazyk vytvořený společenstvím pro vyjádření přitažlivosti a odpudivosti rychle pochopitelným kódem.“¹¹⁹

Fourré také krátce evokuje obřad vůdů prováděný černochoy. S nimi se setkává Guvernér, nejstarší člen společnosti, na Antilách.

Příběh tohoto muže můžeme číst v kapitolách XIV-XVI a částečně i XVII. Dalo by se říct, že jde o *vložený* román. Guvernér se narodil v Nantes, kde si zamiloval, stejně jako mnoho surrealistů, černošskou kulturu. Autor mluví o populaci ve městě jako o „černobílém dominu“. Potom se seznamuje s Hermínou. Jejich příběh je klasickým příběhem lásky surrealistického románu.

¹¹⁶ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 334. „[L]e texte s’achève par la description des rites, et non par une séquence narrative.“

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž. str. 334. „[L]a mouche, objet de tendresse [...], fut cependant [...] suppliciée [...], de manière à devenir symbole d’une quête aveugle : tête tranchée, en effet, néanmoins, elle s’envole.“

¹¹⁹ Tamtéž. str. 334. „Enfin la litanie est la forme toute familière du rite : Léopold appelé, rapelé, évoqué toujours par Rose sous le nom de « Beau-Désir » ; dans le dialogue, des phrases répétées à satiété ; des souvenirs évoqués en forme de petites poèmes en prose. Les litanies sont aussi parfois les répétitions de formes toutes faites en quoi consistent les échanges des humbles et parfois le langage inventé par une communauté pour traduire ses attractions et ses répulsions en un code rapidement compris.“

Hermína vyzařuje světlo. Říká se o ní, že je *lumineuse*, tedy *zářící*. Avšak pokud se toto adjektivum použije ve spojení se ženou, může znamenat i *okouzující*. „[S]on âme rayonnait d'une puissance, d'une lumière.“¹²⁰ I surrealistický nejvyšší bod, se kterým bývá často ženská postava spojována, vyzařuje světlo.

Snoubí se v ní různé protiklady: „Son âme était féminine. Son intelligence, malgré son inéluctable misère et les empêchements de sa condition, était d'un homme.“¹²¹ A dále když se dívají v hotelu na její fotografii, nemohou se shodnout, zdali je Herminin pohled plný bolesti nebo plný laskavosti.

Jejich setkání se zdá osudové. Ale Hermínu láká neznámé, a tak opouští Guvernéra a vydává se na cestu. On ji potom nějakou dobu hledá, přichází ale zpráva o její smrti v Montevideu, o níž jsme již hovořili.

Tato láska má být „příkladem pro Jeana-Pierra a Rosine“.¹²² Rosine je ale zamilovaná do Leopolda, jinak v textu nazývaného Strýček Kuku, přestože je jejím otcem. V Rosine se mísí představa Leopolda coby otce a coby milence. „Rosine [...] chová k vzdálenému Leopoldovi [...] lásku mystickou.“¹²³

Leopold je cestovatelem. Má v hotelu pokoj jako všichni ostatní členové skupiny, ale nebydlí tam. Díky tomu, že zasílá zprávy se svou zeměpisnou polohou, společnost sleduje celou trasu jeho pouti. Je spojován s absolutnem. Jeho stín se táhne přes všechny jednotlivé příběhy postav. Dokonce nějakou dobu pobýval i s Guvernérem a Hermínou, než se vydal opět na cestu. Ale zatímco Guvernér působí jako starý muž, Leopold nestárne: „son front vaste et blanc que jamais une ride, horizontale ou verticale, n'a effleuré.“¹²⁴

„Jeana-Pierra láká [...] cesta [...], která by spočívala v tom, že by nechal zmizet Leopolda, aby osvobodil Rosine, nebo aby se alespoň prosadil tak, že nahradí otce.“¹²⁵ Přestože je Strýček Kuku vlastně v příběhu nepřítomen, neustále figuruje v Rosininých myšlenkách a vzpomínkách.

Nepřítomnou postavou je také Blanche, sestra Rose a matka Rosine. „Tato noc je také nocí Rosina odpuštění [...] Blanche, která ji kdysi podvedla s jejím vlastním snoubencem [...], a tak Blanche měla dceru, přesněji řečeno Rosine.“¹²⁶

Kompozice románu není lineární. „[Č]as [...] je jakoby sešit z předchozích momentů, postupuje dopředu, ale vždy jen pod podmínkou znovuuchození malé části minulosti.“¹²⁷

¹²⁰ Fourré, M.: *cit. dílo*. str. 232. „[J]ejí duše vyzařovala moc, světlo.“

¹²¹ Tamtéž. str. 231. „Její duše byla ženská. Její rozum, i přes její nevyhnutelnou bídu a překážky postavení, byl mužský.“

¹²² Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 336. „un exemple pour Jean-Pierre et Rosine.“

¹²³ Tamtéž. „Rosine [...] nourrit pour le lointain Léopold [...] un amour mystique.“

¹²⁴ Fourré, M.: *cit. dílo*. str. 261. „jeho široké a bílé čelo, o které nikdy nezavadila vodorovná ani svislá vráska.“

¹²⁵ Chenieux-Gendron, J.: *cit. dílo*. str. 337. „Jean-Pierre est tenté [...] par une voie [...] qui consisterait à faire disparaître Léopold, afin de libérer Rosine, ou du moins de se poser en remplaçant du père.“

¹²⁶ Tamtéž. str. 334. „Cette nuit est aussi celle du pardon de Rose à [...] Blanche qui l'a trompée autrefois avec son propre époux [...], et donc Blanche a eu une fille, Rosine précisément.“

V každé kapitole nebo seskupení kapitol jsme seznámeni s historií jedné postavy. Příběhy jsou od sebe oddělitelné, mohly by fungovat i samostatně.

Chenieux-Gendronová si také uvědomuje, že zde máme „prostředí, které váhá mezi [...] prostorem uzavřeným a prostorem kosmickým, [a] čas, který kolísá mezi nekonečnem a okamžikem rituálu“.¹²⁸ Střídavě se nacházíme v přítomnosti v hotelu a v minulosti nebo ve snech a představách.

Děj je nám představován jako na divadle. Toho si všimneme hned v první kapitole, kde je zachována jednota místa. Když Vespasianus odejde nahoru, nedozvíme se, co se přesně v pokoji děje. Dění je zprostředkovávané především řečí postav, *Ambassadeurs*, tedy *Vyslanci*, často vytvářejí chór. „Autor zakročuje, aby udělil slovo jiné postavě.“¹²⁹ Chenieux-Gendronová tvrdí, že „také obřad je představením“,¹³⁰ stejně tak jako i přezdívky a zdobněliny.

Přezdívky také mohou vytvářet humor (Karel Veliký, Vespasianus). Některá jména se potom ale stávají nomen omen (viz. veselý a hravý Dada), proti čemuž brojil Breton v *Manifestu surrealismu*.

Ve Fourrého neprospěch by hovořila i propracovanost díla. Toho si byl ale Breton dobře vědom, jak můžeme vidět v předmluvě. Přesto nepřestal toto dílo obdivovat a prokázal mu všechny pocty, o kterých byla řeč na začátku kapitoly. Jean-Paul Clébert tvrdí, že surrealistická skupina hledala ve Fourréém keltskou mytologii, „která se staví do opozice řeckému antropocentrickému světonázoru, a všemu, s čím řecké myšlení operuje jako s racionálním.“¹³¹ V závislosti na tom Chenieux-Gendronová dokonce vidí obdiv k *Noci hotelu Rose* jako nedorozumění. My jsme zde ale společně našli i množství rysů surrealismu.

5.2.4 André Hardellet: *Na prahu ráje*

André Hardellet se narodil roku 1911 ve Vincennes, kde prožil šťastné dětství. Potom odchází s rodiči do Paříže. Toto město se často objevuje v jeho románech. Ale popisuje vždy Paříž kolem roku 1930, tedy Paříž svého mládí.¹³²

Jak Poirier ukazuje, Hardellet metropoli velmi miloval, rád se jí potuloval. Obdivoval historické centrum, ale i periferii. Právě na okraj města umístí penzion paní Temporel z románu *Na prahu ráje*. Hrdina, malíř Masson, bude navštěvovat klasické staré kavárny, dostane se ale i do vyšší společnosti. Bohaté vidíme např. na večírku paní Éliane. Tato dáma přimíchává mezi své hosty i luxusní prostitutky. V jedné z nich Masson poznává Hélène Jeanteur, která stejně jako on bydlí v domě paní Temporel.

¹²⁷ Tamtéž. str. 334. „[L]e temps [...] est comme cousu à points arrière, il progresse, mais à condition de ressaisir chaque fois un petit morceau du passé.“

¹²⁸ Tamtéž. str. 332. „un espace [...] qui hésite entre [...] le lieu clos et le lieu cosmique, [et] un temps qui oscille entre l'indéfini et le moment rituel.“

¹²⁹ Tamtéž. str. 340. „L'auteur intervient pour attribuer le point de vue du *je* à un autre personnage.“

¹³⁰ Tamtéž. str. 340. „la cérémonie est aussi spectacle.“

¹³¹ Tamtéž. str. 338. „en l'opposant à la vision anthropocentrique du monde grec, et à tout ce que la pensée grecque véhicule de rationnel.“

¹³² Poirier, J: André Hardellet. *Nuit Blanche* 2003, č. 92. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/19236ac>.

Takto nastavený prostor nám nápadně připomíná realistické prostředí Balzacových románů. Na začátku knihy, jako v *Otci Goriotovi*, čteme popis penzionu. Ale Hardelletova prezentace je mnohem kratší. Každý nájemník je nám představen pouze jedním odstavcem. Dům se, stejně jako v Balzacově románu, nachází na okraji města, kde za běžných okolností vládne klid. Další podobností je, že majitelka je oslovována „maman“, tedy „matko.“

Hardelletův styl také nelze klasifikovat jako *barokní* nebo *plný metafor* jako u mnohých surrealistických romanopisců, které jsme si zatím představili. Je *realistický*. Poirier mluví o „poetickém realismu“ nebo o „magickém realismu“.¹³³ Proč poetický? Při svých pochůzkách městem Hardellet „nepřestává očarovávat realitu a hloubit v ní skrytá tajemství“.¹³⁴ A Michel Carrouges podotýká, že si surrealismus opravdu bere za cíl „hlubší uchopení skutečnosti“,¹³⁵ mluví o „pronikání do skrytých vrstev reality“.¹³⁶ V Hardelletově textu lze určitě najít poetické.

Autor se dokonce nejdříve cítil přitahován samotnou poezií. Vydal sbírky *La cité Montgol* (1952), *Le Luisant et la Sorgue* (1954), kde střídá básně s básněmi v próze, a *Sommeils* (1960), „krátké texty o místech plných vzpomínek, smyšlených povolání a postav jako Lewis Carroll.“¹³⁷ Prosycení historií najdeme i v dalších dílech, především v těch, která představují Paříž (tedy i na některých místech románu *Na prahu ráje*).

„Spisovatel velmi miloval starobylé obrazy. Sběratel pohledů, milovník starých fotografií; ty od Nadara a Bayarda v něm vyvolávají křehký mechanismus vzpomínek a »dávají nám tušit, že se něco děje za tím, co nám ukazují, něco pro nás daleko podstatnějšího, a něco, co by stačilo odhalit, abychom poznali sami sebe, vlastně abychom se *znovupoznali*.«¹³⁸

Hardellet usiluje o znovupoznání, znovupřiblížení se dětství. Má snahu ho zpětně zrekonstruovat, nebo spíše předat z něj svůj dřívější dojem. Považuje právě dětství za šťastný okamžik lidského života. Znamená pro něj jiný pohled na svět.

Surrealismus věří v existenci „ztraceného ráje, kde člověk žil v jisté říši divů, v dokonalé harmonii s přírodními silami a božskou mocí“.¹³⁹ Člověk už v tomto ráji jednou byl. Je přístupný pro děti. „My žijeme v troskách ráje.“¹⁴⁰

Právě proto je téma dětství v tomto směru podstatné. „[Dětské] vidění světa, tolik odlišné od dospělého (vidění a priori racionálního), může dovést surrealistického umělce k odhalení

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž. str. 36. „il ne cesse de réenchanter le réel et de creuser en son sein des profondeurs secrètes.“

¹³⁵ Carrouges, M.: *cit. dílo*. str. 99. „une saisie plus profonde de la réalité.“

¹³⁶ Tamtéž. str. 107. „pénétration dans les couches secrètes de la réalité.“

¹³⁷ Poirier, J.: *cit. dílo*. str. 34. „brefs textes sur des lieux chargés de mémoire, des métiers imaginaires ou des figures comme Lewis Carrol.“

¹³⁸ Girard, A.: André Hardellet : les sablières de la mémoires. *Nuit blanche* 1991, č. 45. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/19941ac>. „L'écrivain avait passion des images d'autrefois. Collectionneur de cartes postales, amateur de vieilles photographies, celles de Nadar et de Bayard stimulent, chez lui, la fragile machinerie de reminiscences et « laissent entendre qu'il se passe quelque chose derrière ce qu'elles nous montrent, quelque chose beaucoup plus important pour nous, et qu'il suffirait de découvrir pour nous connaître, nous reconnaître enfin ».“ Girard cituje Hardelletu (*Donnez-moi le temps*).

¹³⁹ Carrouges, M.: *cit. dílo*. str. 31. „paradis perdu où l'homme vivait dans une sorte de wonderland, en parfaite harmonie avec les forces de la nature et les énergies divines.“

¹⁴⁰ Tamtéž. str. 38. „Nous vivons dans les décombres du paradis.“

rozměrů a pravidel jiného světa.“¹⁴¹ Tento námět pro surrealistu spojuje minulost a budoucnost (v podobě ráje).

Pro zpětné odhalování minulosti najdeme „návod“ v Hardelletově *Donnez-moi le temps* (1973).

„Je třeba být pozorný, ve střehu, ale uvolněný, otevřený všem podnětům. [...] Často mám pocit, že stačí neomezovat to, co nás přitahuje, neumlčovat hlasy, které k nám promlouvají ve svém nesrozumitelném jazyce o naší jediné a opravdové rodné zemi. Bylo by zbytečné ji hledat na mapě nebo na úradě, narodil jste se předtím, než bylo ve zvyku přišpendlit na vás ceduli o občanském stavu – nebo si to tak alespoň myslím.“¹⁴²

Tato metoda se nápadně podobá metodě automatického zápisu.

Konkrétně v románu *Na prahu ráje* se malíř Masson snaží opět dosáhnout dětské čistoty. Upíná se k ní coby k nedosažitelnému cíli. V dětství, které je ale nenávratně pryč, vidí nadpřirozenou krásu. „J'essayais de me raccrocher à quelque chose qui m'échappait toujours.“¹⁴³ A dále: „C'est cette pureté qu'il faudrait retrouver, pensa Masson.“¹⁴⁴

To, co je za normálních okolností nemyslitelné, se zde, ve fikci, stává *možné*. Do penzionu přichází bývalý profesor Swaine. Nyní už se zajímá jenom o svůj výzkum. Do jeho pokoje nikdo nechodí. Každou noc se ale odtud ozývají divné zvuky nějakého přístroje. Spolubydlící Leberthet, řemeslný malíř a přítel Massona, dokonce pojme podezření, že razí falešné mince. Massona začne po rozmluvě s Leberthetem případ jeho souseda také zajímat. Pozve Swaina proto na skleničku, baví se spolu o umění a Masson s nadšením shledává, že profesor má přehled. Stanou se přáteli. Umělcova zvědavost ohledně prapodivných nočních zvuků neutuchá. Proto se jednou vkrade k němu do pokoje, v pokoji ale nenajde nic valné hodnoty. Nachází pouze spoustu prazvláštních přístrojů. Potom za ním začnou chodit dva divní muži, Léo a Géo. Ti se chtějí dostat k profesorovi. Za malou službu nabízejí Massonovi velkou odměnu. Tomu je to samozřejmě podezřelé. Neví, jaká špinavost se za tím skrývá, a tak odmítne. Když mu vyhrožují, Masson požádá o pomoc svého přítele Constanta, díky němuž se nakonec podaří ty dva odrazit. V Swainově pokoji se tedy nachází něco velké, možná až nedozírné, hodnoty. Profesor se nakonec rozhodne svému přátelskému sousedovi tajemství odhalit.

Objevil způsob, jak ovládat sny. Snová realita se stává stejně živou jako sama skutečnost. Člověk se musí dívat do nekonečného odrazu zrcadel, na které Swaine promítá pásky. V jedinci se pak začnou rodit, či spíše rozvíjet obrazy, na které myslí. Experimentátor tak v jednu chvíli žije současně ve dvou realitách.

¹⁴¹ Clébert, J.-P.: *cit. dílo*. Heslo *Enfance*. „Cette vision du monde, tellement différente de celle des adultes (vision a priori raisonnable), peut conduire l'artiste surréaliste à découvrir les proportions et les lois d'un autre monde.“

¹⁴² Girard cituje Hardelletu. In: *cit. dílo*. „Il faut se faire attentif, aux aguets, mais décontracté, ouvert à tous les appels. [...] J'ai souvent l'impression qu'il suffit de ne pas gêner cela qui nous sollicite, de ne pas étouffer les voix, qui dans leur intraduisible langage, nous parlent de notre seul et vrai pays natal. Il serait vain de chercher celui-ci sur une carte ou dans une mairie : vous êtes né bien avant que l'on s'emploie à épingleur sur vous une étiquette d'état civil – du moins je le crois.“

¹⁴³ Hardellet, A.: *Le Seuil du jardin*. Le Livre de Poche 1966. str. 45. „Pokoušel jsem se zadržet něco, co mi stále unikalo.“ (překlad Michal Novotný).

¹⁴⁴ Tamtéž. str. 65. „To tu čistotu by bylo potřeba najít, pomyslel si Masson.“

Masson má tu možnost vynález vyzkoušet. Dostává se díky němu do svého vytouženého dětství a potom do zahrady, kterou sám namaloval. Její popis připomíná popis rajske zahrady. Později ji zvěčni na plátně jako *Seuil du jardin*, tedy Práh ráje. Potom pozoruje koupající se nahé ženy, které budou zpodobněny na obraze *Baigneuses*, tedy Koupající se. „[N]ázev připomíná Cézannovy *Les Grandes baigneuses*.“¹⁴⁵ Masson si ale stále během „projekce svých vizí“ uvědomuje, že se nachází pouze ve snu.

Tato zkušenost ho nadchne a stane se mu bohatou inspirací pro malování. Swaina si bude velmi vážít, nazve ho: „aventurier du merveilleux“.¹⁴⁶

Po profesorově smrti je ale přístroj zničen ministerstvem, které ho pokládalo za stejně nebezpečné jako drogy. Masson a Swaine se naopak domnívali, že by mohl sloužit při léčbě některých duševních chorob. Masson se ze ztráty vynálezu psychicky zhroutl a začne pít. Po snech, poezii a fantazii se tedy navracíme k realističtějším motivům.

Nápad týkající se manipulace se sny není žádné novum. Carrouges píše o publikaci Herveyho ze Saint-Denis *Les rêves et les moyens de les diriger*, tedy *Sny a způsoby jejich ovládní*. Sny se vymezují vůči bdělému stavu Zde popsané techniky mají sloužit k „vysoce vědomému zkoumání nevědomých struktur bdění a bohatosti představivosti“.¹⁴⁷ Výzkum dospívá k závěru, že „[s]en je přesně místem, kde se setkávají roviny reality psychofyzilogické, reality vnější a reality supranormální.“¹⁴⁸ Sen a realita se podle surrealistů dialekticky spojují v nadrealitě.

Těžko říct, zda Herveyho metody fungovaly, každopádně ve fikční realitě tohoto románu nám bylo umožněno „znovunabytí ztraceného času dětství“. Poirier ukazuje, že vliv Prousta naznačuje i podobnost jmen Swaine – Swann.

V tomto románu tedy vedle sebe stojí snovost a Balzacův realismus. Obrazy snu a reality se prolínají jako např. u Nerval.¹⁴⁹ I díky tomu si Hardellet vysloužil Bretonův obdiv. Přestože se stýkal s mnohými předními umělci (Gracq, Prévert, Breton...), sám zůstal poněkud v pozadí. Jeho následný vliv nebyl velký. Se svými tématy snu a dětství coby ztracené minulosti přichází v době největší oblíbenosti existencialismu a nástupu Nového románu.¹⁵⁰

5.2.5 André Pieyre de Mandiargues: *Motorka*

Mandiargues se narodil v Paříži. Díky dědictví neměl žádné finanční starosti, a tak mohl cestovat po Evropě a na východ. V té době psal básně inspirované alžbětinským divadlem, německými romantiky a posléze i surrealismem. Neměl zájem stát se členem skupiny, ale

¹⁴⁵ Poirier, J.: *cit. dílo*. str. 34. „[L]e titre rappelle *Les Grandes baigneuses* de Cézanne.“

¹⁴⁶ Hardellet, A.: *cit. dílo*. str. 99. „dobrodruh nevšedního.“ (překlad Michal Novotný).

¹⁴⁷ Carrouges, M.: *cit. dílo*. str. 248. „une exploration hautement consciente des structures inconscientes de la veille et des profondeurs de l’imagination.“

¹⁴⁸ Tamtéž. „[l]e songe est le lieu géométrique où se rencontrent les plans de la réalité psychophysiologique, de la réalité extérieure et de la réalité supranormale.“

¹⁴⁹ Na podobnost ukazuje i Poirier, J. In: *cit. dílo*.

¹⁵⁰ Tamtéž.

projevoval velký zájem o publikované surrealistické texty. V roce 1947 potkává na bleším trhu Andrého Bretona, který ho pak pozve na setkání skupiny. Mandiargues je považovaný za jeho žáka. Cítí se Bretonovi potom velmi zavázán, mluví o něm jako o „velkém učiteli tohoto druhu magického realismu ve vyprávění“.¹⁵¹ Naučí se vidět fantaskní realističtějšíma očima. Později přetrhává svoje vztahy se surrealismem, který považuje za buržoazní směr.¹⁵²

V roce 1963 vychází jeho román *Motorka*. Jde o poetické líčení Rebečiny cesty za svým milencem do Německa.

Rebeka je provdána za Raymonda. Ten je hodný, romantický, ale hrdince se také jeví jako „trouba“. Působí neohrabaně, nedůstojně, neumí se probojovat. Tohle všechno můžeme vidět i v jeho jménu *Nul*, tedy nula, bezvýznamný člověk. Proč si vlastně Rebeka tohoto muže vzala, nám není v textu objasněno. Raymond ostatně v jejích myšlenkách zabírá daleko menší část než milenec Daniel.

Pan Daniel Lionart je pravým opakem Raymonda. Je starší, přesto stále neodolatelný vášnivý rebel. Je odvážný, místy se ale chová vyloženě nemorálně. Osahává Rebece přímo před otcem, ten ale nic nevidí nebo to vidět nechce. Daniel se projevuje jako dominantní samec, někdy opravdu až se zvířecími sklony. Jeho krutý sadismus je vidět např. v Rebečině vzpomínce na její první návštěvu po svatbě. Choval se jako šílený, svázal ji a bičoval hřebenem místy až do krve.

Hrdinka ale nemiluje ani jednoho z mužů. Dokonce ani nemáme pocit, že by toužila po „zlatém středu“. „Neméně pasivní ve svých projevech lásky než při utrpení, Mandiarguovy postavy ve svých vzájemných vztazích přehlížejí veškerou něhu.“¹⁵³ Temmer zdůrazňuje, že taková lhostejnost odkazuje k markýzi de Sade.

To, co Rebece *opravdu* zajímá, je její motorka Harley-Davison, kterou dostala od Daniela. To on ji naučil jezdit a hlavně milovat rychlost. Hrdinka porušuje předpisy, chodí se po sluchu otáčejí dozadu, aby se podívali na příjíždějící motorku, ale vidí kolem nich jen šmouhu a potom vepředu tečku mizící v dáli. Je si sebou i strojem jistá. Vypravěč jí připraví i nástrahu v provozu, ale Rebeka motorku skvěle ovládá.

Už v první kapitole je patrné, že chová k motorce až milostný vztah. V surrealismu máme lásku, „která je samozřejmě dána jen jedné milované osobě“.¹⁵⁴ Nemůžeme soudit Rebece coby nevěrnici. Nemiluje totiž ani Raymonda, ani Daniela.

Francine Mallet symbolicky vidí v motorce býka. Píše o: „vytvoření mýtu z motocyklu srovnáním obrácených řídicích s rohy býka“.¹⁵⁵ Toto tvrzení ukazuje na tradiční španělské býčí

¹⁵¹ Clébert, J.-P. cituje Mandiargua. In: *cit. dílo*. Heslo *Mandiargues*.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Temmer, M. J.: *André Pieyre de Mandiargues*. In: *Surrealism*. Yale French Studies, Yale University, 1964. str. 102. „No less passive in their demonstration of love than in suffering, Mandiargues' characters disregard all tenderness in their reciprocal relationships.“

¹⁵⁴ Clébert, J.-P. cituje Bretona. In: *cit. dílo*. heslo *Amour*. „qui ne consent bien sûr à reconnaître son objet que dans un seul être.“

zápasy. Na koridě býk představuje muže, barevně oblečený toreador s mulitou pak svůdnou ženu. Spolu tančí „tanec smrti“.¹⁵⁶ „[C]elá korida [tedy] tone v erotické atmosféře.“¹⁵⁷ Rebeka se tak stává toreadorem (přímo reprezentovaným ženou) a nebezpečně si zahrává se svým protějškem - motorkou.

V rámci koridy také mluvíme o „jakémsi prolínání mezi člověkem a zvířetem“. Jezdkyně si opravdu se strojem velmi dobře rozumí. Bere ho jako živé stvoření. Vnímá, kdy chce zpomalit, kdy „přede“, jsou spolu úzce spjati, fakticky se stávají jedním organismem.

Mandiargues tedy převádí symboliku koridy do konkrétnějších tvarů. Byli to ale především španělští surrealisté, kteří intenzivně vnímali erotickou stránku klasických býčích zápasů (malíři Picasso a Dominguez). Breton, Gracq nebo Péret už berou tuto tradici spíše jako obřadní zabíjení zvířat.¹⁵⁸

Ohlédneme-li se na ostatní surrealistické romány, o kterých jsme mluvili, právě zde najdeme výraznější ženskou hrdinku. Daleko častější je, když se muž, básník, prostřednictvím ženy spojuje s nadpřirozenem, potažmo nejvyšším bodem. Situace také může být ale zobrazena z pohledu ženy. Zde je Rebece prostředníkem mužský prvek, motocykl symbolizující býka.

Leroy také uvádí interpretaci přes antickou mytologii. Bůh Mithra, představovaný Rebekou, zkrotí divokého býka, který byl stvořený rovněž jedním z řeckých bohů. My se ale budeme spíše klonit k výkladu přes symboliku koridy, protože dobře koresponduje s Rebečiným erotickým vztahem ke stroji.

„Ale Eros také vede ke smrti.“¹⁵⁹ Rebečinu smrt popisuje pouze poslední odstavec románu. Zemře na silnici v důsledku složité dopravní situace. Je tu kamion, který veze pivo, pak ještě dodávka a vojenské auto. Pravděpodobně by se vešla mezi kamion a dodávku, ale na vozovce je olejová skvrna. Při umírání se jezdka dívá na logo na kamionu s pivem zpodobňující boha Dionýsa s trnovou korunou, což je symbol utrpení. Ona ale, i když má smutný výraz, netrpí. Smrt je rychlá. Říká si: „L'univers est dionysiaque.“¹⁶⁰ Dionýsos byl bohem vína a nespoutaného veselí. A Rebeka byla člověk, který vychutnával života do poslední chvíle.

Čtenář poměrně dlouho tuší, že nezodpovědně rychlá jízda se jí musí jednou vymstít. I přes toto očekávání, „[n]ezávisle na tom, co se stane, a co se nestane, nádherné je právě to očekávání.“¹⁶¹

¹⁵⁵ Leroy, C. cituje Malleta, F. In: *Le mythe de la passante*. PUF 1999. str. 233. „la création d'un mythe de la motocyclette par comparaison du guidon inversé de l'engin aux cornes de taureau.“

¹⁵⁶ Clébert, J.-P.: *cit. dílo*. heslo *Taureau*. „danse de la mort.“

¹⁵⁷ Tamtéž. „[Donc], la corrida tout entière baigne dans une atmosphère érotique.“

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Temmer, M. J.: *cit. dílo*. str. 102. „But Eros also leads tu death.“

¹⁶⁰ Pieyre de Mandiargues, A.: *La Motocyclette*. Gallimard 1964. str. 224. „Vesmír je dionýský.“ (překlad Josef Pospíšil).

¹⁶¹ Clébert, J.-P. cituje Bretona. In: *cit. dílo*. heslo *Attente*. „[i]ndépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique.“

Na rozdíl od velké části surrealistických románů se zde setkáváme s nelineární kompozicí. Máme tu moment přítomný, představovaný Rebečinou jízdou za milencem, ale i minulý v podobě vzpomínek, které současně osvětlují současný přítomný stav. Ve vzpomínkách se přesouváme do stále hlubší a hlubší minulosti. Postupně jsou myšlenky stále „chvilkovější“, méně rozvité. V zásadě se v diskurzu střídají rychlost a doby, kdy se jezdkyne zastaví, odpočívá a zamýšlí se nad minulostí. Ke konci jsou popisy jednotlivých myšlenek podstatně kratší. Jde jenom o krátká zamyšlení, což je dáno i tím, že se jedná o úvahy během jízdy.

Najdeme zde i moment budoucí. Rebece si představuje, jak zatočí z dálnice, projede městem a překvapí Daniela. Vize do budoucna, která, jak už víme, se nesplní, je v podstatě shrnutím toho, co se svým milencem prožila. Představa je složena již z předchozích motivů a momentů vztahu.

Jezdkyne neví, kolik je hodin. Nejdřív má pocit, že jede moc brzy, proto se zastavuje a ve svých myšlenkách nás uvádí do kontextu současné situace. Nechce zpomalovat, proto si musí dát občas v jízdě přestávku. Potom si ale myslí, že jede moc pozdě... Ve městě, kam přijíždí, se informuje o čase. Zjišťuje, že je brzy, proto zajde do kavárny. Když odchází, tak se ale opět zapomene podívat na hodiny. Čas pouze odhaduje. A to např. podle teploty.

Čtenář vnímá tuto neurčitost. Temmer mluví o prostředí románů Pieyra de Mandiargues jako o „světě, který je zvláštním způsobem zbavený zvuku a času“.¹⁶² Surrealisté opravdu měli často chuť zbavit se času. V *Motorce* pouze víme, že je časně ráno. Gracqovi se tato denní doba jeví jako *nevinná*.¹⁶³ Clébert v ní vidí příslib něčeho nového. S neviností ale kontrastuje zběsilost, s jakou se Rebece řítí vpřed. U čtenáře postupně požitek z rychlosti vystřídá strach. Situaci zatemňuje mlha. Román vyústí, jak už bylo řečeno, dle očekávání.

V textu můžeme najít množství detailů, což je znakem „barokního“ textu. Podrobně jsou definovány postavy a existenty mající stejnou hodnotu jako postavy (motorka). Temmer hovoří o „tradičních osobách, [ale] se specifickou biografií“.¹⁶⁴ Vidíme, že žena utíkající od nudného manžela k vášnivému milenci je banálním tématem.

Další „barokní“ charakteristikou by mohly být metafory (např. „stroje na smrt“ představují tanky, které Rebece vidí v lese) nebo přirovnání (stromy v lese se rozevírají stejným způsobem jako Rebečina kombinéza při jedné z jejích návštěv u Daniela).

¹⁶² Temmer, M. J.: *cit. dílo*. str. 99. „universe that is curiously devoid of sound and time.“

¹⁶³ Clébert, J.-P.: *cit. dílo*. heslo *Aube*.

¹⁶⁴ Temmer, M. J.: *cit. dílo*. str. 101. „traditional characters [but] with a specific biography.“

6 Závěr

Naším úkolem bylo sledovat vztah mezi surrealismem a románovým žánrem.

Román byl surrealisty poprvé odsouzen roku 1924 a to André Bretonem v *Manifestu surrealismu*. Týkalo se ale o zamítnutí v jeho realistické podobě. Autor tohoto teoretického spisu brojí proti umělosti, vykonstruovanosti zápletky, čistě informativnímu stylu a uzurpování čtenáře, který není při čtení klasického narativu příliš aktivní a nemá prostor se projevit. Především jde ale o odsouzení popisu a psychologie. Popis, přestože se zdá být základní součástí vyprávěného textu, zahrnuje čtenáře velkým množstvím informací a výsledkem rozhodně není představa popisovaného prostoru. Breton proto navrhuje nahradit popis fotografií, jako to dělá ve své *Nadje*. Psychologizování vede ke zjednodušování. Klasická postava má často dopředu daný charakter, který navíc koresponduje např. s konvenční představou určitého povolání nebo jedince sociální vrstvy, nevyvíjí se a ve sledování jejího jednání se neberou v potaz nevědomé vlivy.

Román je tedy viděn jako žánr povrchní, snadno předvídatelný, opomíjející existenci nevědomí i nadpřirozena. Realistický model tedy vlastně neodpovídá skutečnosti. Surrealisté vyžadují opravdovost. Vidí realitu ale odlišným způsobem. Vnímají ji širě než klasičtí autoři. Zkoumají skryté vrstvy skutečnosti (projevy náhody a nadpřirozena).

Románový žánr zažívá, jak píše Aragon v *Pojednání o stylu*, úpadek. Ale vzhledem k tomu, že surrealisté odsoudili jeho klasickou formu, je třeba přijít s návrhem formy nové. André Breton velmi krátce nastiňuje koncept tzv. *nepravého románu*. Ten bere do úvahy náhodu běžného života, jeho autor se vzdává nadvlády nad postavami, které „jednají samy od sebe“ (např. díky metodě automatického zápisu). Jde tedy o román bez fabulace. Postavy jsou zvoleny zcela náhodně. Může jít dokonce i o postavy neosobní. Ve Fourrého *Noci v hotelu Rose* mluví kukačky.

Breton tak nastiňuje některá pravidla, která budou prosazována i jinými nesurrealistickými autory 20. století. Ke kritice postavy a odmítání zápletky se budou hlásit např. teoretici Nového románu.

Protože je pro surrealistu román neautentický, obrací se k poezii. Někteří členové, jako Soupault nebo Aragon, se ale zabývají problémem podoby nového narativu i po ostrých projevech Bretonova odmítání takřka veškerých takových pokusů. Tito členové jsou ale vylučováni. Surrealistický román jsme proto hledali u těch autorů, kteří se nějakým způsobem dostali do kontaktu se skupinou, ať už byli členy oficiálními či ne, nebo u těch, kteří se surrealismem zabývali.

Ve vybraných románech nacházíme mnohé společné rysy se surrealismem. Odmítnutí popisu se projevuje například na tom, že mnohdy nevíme, jak postavy vypadají. O ženách se píše, že jsou neskonale krásné, ale vypravěč nám neudává přesnou podobu dané osoby. Často se zdůrazňují vnitřní rozpory postav. To jsme viděli např. u Hermíny z Fourrého *Noci v hotelu Rose*. Surrealismus si velmi oblíbil Hegelovu dialektiku. Z těchto protikladů (ve filozofické nauce *teze* a *antiteze*) vytváří *syntézu*. Jistou syntézu všech protikladů představuje v surrealismu nejvyšší bod, ke kterému se člověk upíná. Tento bod je ale nedosažitelný.

Dospělý člověk je příliš zakotven v praktickém životě. Od toho se ho snaží surrealismus osvobodit. Kdo ale není takto spoután, je dítě. Dětství, jako nejšťastnější etapa lidského života, je přítomna např. v Hardelletově románu *Na prahu ráje*. Protagonista Masson se díky přístroji profesora Swaina ve snu znovu stane dítětem, což ho potom inspiruje k namalování jeho nejslavnějších obrazů.

Spojovníkem s nejvyšším bodem a nadpřirozenem je ale nejčastěji žena, do které se autor zamiluje osudovou láskou. Pokud je autorkou žena, prostředníkem se stává muž nebo alespoň mužský prvek, jak je tomu v *Motorce* Pieyra de Mandiargues. Právě láska se stává nejčastějším námětem psaní. I protože je člověku schopná odhalit jiný pohled na svět, nadpřirozený a snad i daleko poetičtější, než člověku, který není osudovou láskou zasažen. Osudovost je v románech velmi patrná, např. při setkání se ženou. Znamení o věcech, které nastanou, ale přináší paradoxně náhoda. V Gracqově románu *Na argolském zámku* vyrývá Albert Heidino jméno na kříž ještě předtím, než ji pozná. Tento čin lze chápat jako znak její budoucí smrti.

Pro surrealismus je dále typické zkoumání možností jazyka. Někteří se dokonce snažili jazyk „zreformovat“. André Breton v *Manifestu surrealismu* tvrdí, že jazyk je špatně založen, obsahuje i různé vágní, nepřesně definované termíny. Tato myšlenka zaujala také Raymonda Queneaua. Co se týče metod zkoumání možností jazyka, nejznámější je určitě automatismus. Bohatost jazyka a představ ale ukazuje i Maurice Fourré, přestože je jeho román *Noc v hotelu Rose* pracně vykonstruovaný a několikrát přepsaný.

Surrealističtí autoři často mísí tóny, styly, formy i rejstříky. Neměli by ale, jak varují různí teoretici, uměle přidávat do textu jakékoli ozdoby či příkrasy. Přesto, jak jsme zjistili, nejde o strohé texty. Rukopis lze mnohdy označit jako *barokní*. Míní se tím především jazykově bohatý, ale na podobnost s barokní estetikou by ukazovala třeba i obliba kontrastů. V narativích najdeme množství metafor. Může se i stát, že věc se doopravdy stane přirovnávanou věcí, tak jde o metamorfózy, které jsme měli možnost sledovat v *Auroře* Michela Leirise.

Ve 40. -50. letech se surrealismus proměňuje. Už se tolik nezabývá symbolikou myslí a splýváním protikladů. Stává se méně individuálním. Breton sám se začne tou dobou zabývat různými společenstvími. Vzniká tu představa, že je potřeba vytvořit nové mýty. Nejčastěji jde o sledování krize v určitém malém uskupení lidí. Gracqovy texty ukazují, že mýtus skýtá prostor pro naraci, tedy také pro román.

Surrealismus zásadně přispěl k proměně románového žánru. Projevil velký zájem o jazyk. Jedná se většinou o texty bohaté, které jsou pravým opakem úspornosti. Jak praví dobový kritik Edmond Jaloux: „[S]urrealismus nás vede k neznámé formě fikce, epické ale také kouzelnější.“¹⁶⁵

¹⁶⁵ Rony, O.: *cit. dílo*. str. 638. „[L]e surréalisme nous mène à une forme inconnue, à la fois épique et plus féerique.“

7 Conclusion

Our task was to observe the relationship between the surrealism and the novel genre.

The novel was condemned for the first time in 1924 by Andre Breton in the *Manifesto of surrealism*. But it concerned the rejection in his realistic form. The author of this theoretical work inveighs against artificiality, fabrication of the plot, purely informative style and usurpation of the reader, who is not too active in reading of classical narration, and does not have space to manifest. In particular, it concerns the condemnation of description and psychology. The description, although it seems to be the basic part of the narrated text, gluts the reader with a lot of information and, as a result, it is decisively not an idea of the described space. Breton therefore suggests to replace the description of photos, as it does in his *Nadja*. The psychologising leads to the simplification. The classic character often has the given character in advance, which, moreover, corresponds e.g. with the conventional image of the specific profession or the individual of one social layer, does not develop and the unconscious effects are not taken into account in the monitoring of his negotiation.

The novel is so seen as the superficial genre, easily predictable, omitting the existence of the unconscious and the supernatural. Actually, the realistic model does not correspond with the reality. The surrealists require the genuineness. But they see the reality in a different way. They perceive it more widely than classical authors. They examine the hidden layers of reality (speeches of chance and supernatural).

The novel genre is experiencing the decline, as Aragon writes in *the Essay about style*. But in consideration of the fact that the surrealists condemned its classical form, it is necessary to come with the proposal of the new form. Andre Breton very shortly outlines the concept of the so-called fake novel. That takes into account the chance of normal life, the author was giving up his ascendancy over characters, which "act by themselves" (e.g. thanks to the method of automatic registration). Thus, it is the novel without fiction. The characters are selected quite randomly. They can even be the impersonal characters. In Fourré's *Night at the Hotel Rose* are the cuckoos talking.

Breton so outlines some rules, which will also be promoted by other non-surrealistic authors of 20. century. The theorists of the New Novel will report to the criticism of character and the rejection of the plot.

Because it is non-authentic novel for the surrealist, it turns to the poetry. Some of the members, such as Soupault or Aragon, deal with a problem of form of new narration and after the severe speeches of Breton's rejection of almost all such experiments. But these members are excluded. Therefore, we are looking for the surrealist novel by the authors, who had somehow come into the contact with the group, whether they were official members or not, or for those, who deal with the surrealism.

In the selected novels, we find many common features with surrealism. The rejection of the description manifests itself for example in the fact that we often do not know how the characters do look like. It is written about the women that they are infinitely beautiful, but the narrator does not inform on the exact form of a given person. The internal contradictions of

characters are often emphasized. We have seen e.g. by Hermína from Fourré *The Night at the Hotel Rose*. The surrealism takes to the Hegel's dialectics. Of these contradictions, (in philosophical science *thesis* and *antithesis*) create *the synthesis*. A certain synthesis of all contradictions in the surrealism represents the highest point, to which the man becomes fixated. But this point is unattainable. An adult is too settled down in the practical life. The surrealism is trying to make him free from that. But who is not bound as follows, is a child. The childhood, such as the happiest stage of the human life, is present e.g. in Hardellet's novel *On the Threshold of Paradise*. The protagonist Masson becomes a child again in a dream due to the apparatus of professor Swain, which then inspires him to drawing of his most famous paintings.

But the most often is a woman the hyphen with the highest point and the supernatural, with whom the author falls in fatal love. If a woman is the author, a man or at least a man's element is becoming the mediator, as it is in the *Motorcycle* of Pieyre de Mandiargues. Just love is becoming the most frequent subject matter of writing. And because it is able to reveal another view of the world, supernatural, and perhaps also far poetic, than to a man, which is not affected by fatal love. Fatefulness is very apparent in novels, e.g. during the meeting with a woman. Signs of matters, which occur, but it is paradoxically brought by coincidence. Albert is carving Heidi's name to the cross in Gracq's novel *On Argol castle* even before he gets to know her. This action can be understood as a sign of her future death.

For the surrealism, the studying of the options of language is further typical. Some even tried to "reform" the language. Andre Breton in the *Manifesto of surrealism* says, that the language is wrongly founded, it contains the various vague, incorrectly defined terms. This idea also attracted the attention of Raymond Queneau. As regards the methods of studying of the language, the most famous is certainly the automatism. The richness of language and image demonstrates also Maurice Fourré, although his novel *Night at the Hotel Rose* is laboriously fabricated and several times rewritten.

The surrealistic authors often mix tones, styles, forms and indices. But they should not as the various theorists artificially warn add into the text any ornaments or embellishments. Yet, as we found out, it does not concern the plain texts. The handwriting can often be determined as *baroque*. First of all, it means linguistically rich, but the popularity of the contrasts refers to the similarity with baroque aesthetics. In narrations, we will find lots of metaphors. It may also happen that the matter really becomes the comparative matter, it concerns the metamorphoses, which we were able to observe in *Aurora* Michel Leiris.

In 40. - 50. years, the surrealism transforms. It does not so much deal with symbolism of mind, and the merging of contradictions. It becomes less individual. Breton alone will start to deal with various communities at the time. The idea emerges that it is necessary to create new myths. Most often it regards the monitoring of crisis in certain small group of people. Gracq's texts shows that the myth offers the space for narration, and therefore also for the novel.

The surrealism contributed substantially to the transformation of the novel genre. It showed great interest in the language. These are mostly rich texts, which are the very

opposite of the economy. How the period critic Edmond Jaloux says: "The [S]urrealism leads us to the unknown form of fiction, epic but also more magical."¹⁶⁶

¹⁶⁶ Rony, O.: *Les Années roman, 1919-1939, Antologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*. Flammarion 1997. p. 638. " [L] e surréalisme nous mène à une forme inconnue, à la fois épique et plus féerique."

8 Seznam použité literatury

- Aragon, L.: *Les Aventures de Télémaque*. Gallimard, Paříž 1966.
- Aragon, L.: *La Défense de l'infini*. Gallimard, Paříž 1997.
- Aragon, L.: *Traité du style*. Gallimard, Paříž 1991.
- Breton, A.: *Manifestes du surréalisme*. Gallimard, Paříž 1966.
- Breton, A.: *Manifesty surrealismu*. Hermann & synové, Praha 2005.
- Breton, A.: *Nadja*. Gallimard, Paříž 1977.
- Breton, A.: *Nadja*. Dauphin, Praha 1996.
- Fourré, M.: *La Nuit du Rose-hôtel*. Gallimard, Paříž 1979.
- Gracq, J.: *Au château d'Argol*. José Corti, Paříž 2007.
- Gracq, J.: *Un Beau ténébreux*. José Corti, Paříž 1975.
- Gracq, J.: *Zasmušilý krasavec*. Dauphin, Praha 2010.
- Hardellet, A.: *Le Seuil du jardin*. Le Livre de Poche, Paříž 1966.
- Hardellet, A.: *Na prahu ráje*. Karolinum, Praha 2001.
- Leiris, M.: *Aurora*. Gallimard, Paříž 2006.
- Leiris, M.: *Aurora*. Dauphin, Praha 1997.
- Limbour, G.: *Les Vanilliers*. Gallimard, Paříž 1991.
- Limbour, G.: *Vanilovníky*. Odeon, Praha 1968.
- Pieyre de Mandiargues, A.: *La Motocyclette*. Gallimard, Paříž 1964.
- Pieyre de Mandiargues, A.: *Motorka*. Odeon, Praha 1970.
- Queneau, R.: *Odile*. Mladá fronta, Praha 1993.
- Bonhomme, B.: *Raymond Queneau*. In: *Le Roman au XX^e siècle*. Ellipses, Poitiers 1996.
- Bonhomme, B.: *Julien Gracq*. In: *Le Roman au XX^e siècle*. Ellipses, Poitiers 1996.
- Bourneuf, R.: *Yvette Gindinne, Aragon, prosateur surréaliste, Genève, Droz, 1966, 117p.* Études littéraires 1969, č. 1, str. 125-126. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/500069ar>.
- Carrouges, M.: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Gallimard, Paříž 1950.

- Forest, P.: *Introduction au surréalisme: poésie, roman, théâtre*. Vuibert, Vassy 2008.
- Girard, A.: *André Hardellet: les sablières de la mémoire*. Nuit blanche 1991, č. 45. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/19941ac>.
- Chenieux-Gendron, J.: *Le surréalisme et le roman*. L'Âge d'homme, Lausanne 1983.
- Joëlle de Sermet: *Aurora: une autobiographie poétique?* In: Michel Leiris, poète surréaliste. PUF, Paříž 1997.
- Leroy, C.: *La métromanie ou les dessous de la rencontre (André Pieyre de Mandiargues)*. In: Le mythe de la passante. PUF, Paříž 1999.
- Poirier, J.: *André Hardellet*. Nuit Blanche 2003, č. 92. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/19236ac>.
- Rony, O.: *Au château d'Argol, Julien Gracq, 1938*. In: Les Années roman, 1919-1939, Antologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres. Flammarion, Paříž 1997.
- Souchier, E.: « *Je n'aime pas ce qui m'enserme* » ou *Raymond Queneau face au surréalisme*. Sixtus, Limoges 1991.
- Starre, E. van der: *Curiosités de Raymond Queneau*. Droz, Ženeva 2006.
- Temmer, M. J.: *André Pieyre de Mandiargues*. In: Surrealism. Yale French Studies, New Haven 1964.

