

Votavová Sumelidisová, Nicole

Tělo v české a řecké surrealistické poezii 30. let 20. st.

Neograeca Bohemica. 2008, vol. 8, iss. [1], pp. 61-72

ISBN 978-80-260-3412-4

ISSN 1803-6414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142317>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Tělo v české a řecké surrealistické poezii 30. let 20. st.

NICOLE VOTAVOVÁ SUMELIDU

Tématem přednášky je způsob zobrazení lidského těla v dílech představitelů českého a řeckého surrealismu 30. let 20. století. Motiv těla je jedním z vůdčích motivů surrealismu a způsob jeho zobrazení velmi názorně vypovídá o vztahu umělce ke skutečnosti.

V úvodní části se tedy podíváme, jak se je vnímána úloha těla v umění na začátku 20. století, jaká role je tělu a tělesnému, nebo spíše smyslovému poznání přisuzována, dále jakým způsobem konkrétně surrealistické umění zachází s tímto motivem a co jeho prostřednictvím chce vyjádřit.

V poslední části srovnáme dva přístupy k ztvárnění lidského těla: jednak se zaměříme na způsob zobrazení ve třech surrealistických sbírkách Vítězslava Nezvala a dále na dílo jednoho z hlavních představitelů řeckého surrealismu Andrease Embirikose. Interpretace motivu lidského těla, nebo spíše vnímání vnějšího a vnitřního světa vyjádřeného prostřednictvím jeho obrazu je u těchto dvou autorů velmi odlišná. V závěru se pokusím vysvětlit, z čeho tato odlišnost vyplývá, proč je přístup obou autorů natolik rozdílný přesto, že tvořili ve stejné době a v rámci stejného uměleckého směru.

Co tedy tělo a tělesnost na začátku 20. st. znamená a jakou úlohu hraje v umění?

Na přelomu 19. a 20. st. dochází ke znovuobjevení lidského těla, k rehabilitaci smyslového poznání, a to jak z pohledu estetických, tak i filozofických systémů. Lidské tělo jako nenahraditelný prostředník kontaktu jednotlivce se světem a s druhým člověkem a smyslovost, smyslová zkušenost jako způsob poznání se na začátku 20. st. dostávají do popředí zájmu především francouzské filozofické školy, která „radikálně stáčí pozornost k tělu, činí tělo a tělesnost hrdinou ontologie 20. století, vychází z něho k otázkám člověka“.¹

Končí období, kdy podle kartezianismu je tělo protikladem duše, tedy kdy je pojímáno jako pouhé mechanické ústrojí a duše jako jeho protiklad – jako jeho racionální, vědomý protipól. Tento dualismus, rozpor těla a duše, moderní filozofická antropologie 20. st. překonává. Tělo je z téže látky jako okolní svět, je tedy základním prostředkem naší konfrontace se světem, hlavním zprostředkovatelem poznání. Do popředí se dostává reflexe vlastní tělesné přítomnosti ve světě.

Zásadní úlohu hrají tělo a smyslovost, konfrontace se světem pomocí smyslu i v moderním umění. Tělo je prostředníkem poznání skutečnosti, ale i jejím spolutvůrcem. V moderním umění už není cílem reprodukce, popis skutečnosti, naopak skutečnost musí být znovu vytvořena. Umělec sám ji vytváří a tělo, vědomí jeho tělesné existence, jeho kontaktu se

¹ GREBENÍČKOVÁ, R. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*, Praha 1997, s. 78.

světem je hlavním předpokladem. Oko, tedy pohled je zbaven své pasivní role, ve spolupráci s dalším tělesným orgánem – rukou – slučuje poznání a tvůrčí akt.

K pochopení a ztvárnění světa už nestačí prostá reprodukce, zobrazení viděného, je potřeba vlastní projekce, vlastní invence, ne interpretace, ale spoluvytváření obrazu světa prostřednictvím umělecké tvorby. „Umělcova ruka vytváří něco skutečně nového; zhmotňuje tam, kde končí vidění, intuitivní vidění o světě. [...] Na rozdíl od teoretického zmocnění se světa prostřednictvím slov a logických pojmů, při kterém však zůstává pravá smyslová skutečnost zastřena, je umělec schopen osvojit si svět tvůrčím způsobem a tak plně rozvinout své vědomí o světě – ovšem nikoli pojmovém (a pojmenovatelném), ale o světě viditelném.“²

V surrealistickém umění slova i obrazu se zobrazení lidského těla stává vůdčím motivem.

Surrealismus dává tělesnosti nový rozměr, nové určení, a to dvěma základními způsoby:

Na jedné straně surrealistické umění zdůrazňuje projekci, promítnutí lidského těla do prostoru žitého světa, jinými slovy zdůrazňuje existenci, tělesnou přítomnost v určitém prostoru a čase, tedy uvědomování, pocíťování vlastní tělesnosti, ale také vztahu, kontaktu vlastního těla s okolím. Na druhé straně zdůrazňuje introjekci, tedy naopak promítnutí vnějšího, okolního světa do prostoru těla.³ Prostor těla jako mikrokosmos, malý subjektivní individuální svět, a okolní, vnější svět jako makrokosmos se takto prolínají. Tělo se stává mikrokosmem a makrokosmem současně, je zmenšeným obrazem světa a odráží se v něm jak individuální, tak kolektivní dějiny. Tělo tedy poskytuje člověku jedinečnou možnost prožitku, a to v kladném i záporném slova smyslu: prožitku touhy, extáze a fascinace, ale je také místem ultimativního násilí.⁴

V další části se budeme zabývat otázkou, jaký vnější a vnitřní svět, tedy jakou skutečnost surrealističtí umělci zobrazují a jaký obraz světa vytvářejí pomocí různých způsobů znázornění lidského těla.

Nejdříve se zaměříme na dílo Vítězslava Nezvala, předního českého surrealisty, a pokusíme se definovat, jaké je jeho využití obrazů těla a co s jejich pomocí vyjadřuje.

V roce 1930 publikoval Nezval svoje drama *Strach*. V této době v Československu ještě nebyla založena surrealistická skupina (ustavena r. 1934) a českou literaturu ovládal poetismus se svým radostným, bezstarostným přijetím světa. Výrazem této bezstarostnosti a oslnění životem jsou poetistické lyrické hry a hříčky, poezie, která baví, nevede ke komplikovaným reflexím, ale chce být univerzálně srozumitelná. Svět poetismu je světem často až naivně lyrizovaným a stylizovaným jako příjemná báseň.⁵

² VOJVODIK, J. *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Brno 2006, s. 15.

³ *Ibid.*, s. 37.

⁴ VOJVODIK, J. *Kosmos Anthropos aneb návrat (zapomenutého) těla*, Slovo a smysl 1, 2004, s. 191.

⁵ CHOCHOLOUŠEK, J. *Surrealismus po pítvě. K poválečnému přehodnocování avantgardních východisek v tvorbě Karla Hynka*, Aluze 3, 2007, s. 55.

Nezval svým dramatem *Strach* dává jasně najevo, že se odklání od filozofie a principů poetismu. Náznaky tohoto vývoje se objevují už o něco dříve v symbolistické a meditativní poezii 20. let, ale Nezvalovo drama se stává jasným signálem, skutečným zpochybněním poetistického obrazu člověka a světa. Do protikladu k životní radosti poetismu staví tedy Nezval strach jako své hlavní téma, a to strach v různých podobách: strach ze života i smrti, z nepoznatelného slepého osudu. Model světa, který zde autor vytváří, není už racionálně konstruovaným, přehledným a logicky budovaným harmonickým světem, který do té doby požaduje poetismus. Svět strachu je ovládán slepou náhodou, neblomným osudem a mocnostmi, které jsou nekontrolovatelné a iracionální a likvidují všechny konstruktivní plány. Člověk není schopen vědomě ovládat, řídit svůj individuální život, je neustále paralyzován pocitem viny, strachem, šílenstvím, absurditou, vášněmi a smrtí. Jako by se náhle zhroutil obraz do té doby důvěrně známého světa, který se mění v prostor ohrožený vpádem něčeho zcela neznámého, nepojmenovatelného a děsivého. Dokonce i erotické prožitky pocíťované poetismem jako zdroj radosti, jako prostředek naplnění a současně i jako vyjádření vůle k životu,⁶ mohou v tomto světě znamenat ohrožení, násilí, zmrzačení a smrt.⁷

Toto dílo tedy naznačuje jasnou změnu v přístupu ke světu na přelomu 20. a 30. let. Je potřeba si zde uvědomit, o jakou dobu se jedná: 30. léta jsou dobou postupné ztráty jistot, těžce nabytých po katastrofální 1. světové válce. Je to doba extrémního napětí, ekonomická krize a hrozba totalitních ideologií se dotýkají jak jednotlivců, tak celku. Strach ze začátku neurčitý, nehmatatelný, dostává postupem času konkrétnější podobu. A právě prožitek krizové skutečnosti, zkušenosti otřesu a rozvrácení do té doby známého světa, tedy ztráta důvěry v okolní svět, je základním tématem české surrealistické poezie 30. let.

Na tomto místě je potřeba blíže se podívat na fenomén strachu a na to, jakým způsobem působí na člověka, jak jej deformuje a jak se následně tato deformace odráží v umění.

Se zásadním otřesením vztahu mezi člověkem a světem je spojena především relativizace časoprostoru, tedy zúžení prostoru a času na *tady a ted*, na absolutní místo a absolutní čas, které splývají s *Já*. Člověk není schopen je přesáhnout, ztrácí všechn odstup a nadhled (ne náhodou také se slovem *zúžení* etymologicky souvisí slovo *úzkost* jako jeden z charakteristických příznaků strachu), vše se pro něj soustředí jen do jednoho momentu a do jednoho místa. To v něm vyvolává pocity bezmoci a hrůzy z vlastní neschopnosti uniknout.

Připoutání k omezenému prostoru je v podstatě fixací na vlastní tělesnou přítomnost. Omezeným prostorem se stává vlastní tělo, do popředí se dostává právě prožitek vlastní tělesné přítomnosti. Toto nepřirozené soustředění se na svou vlastní existenci v momentálním čase a prostoru způsobuje destrukci vztahu k okolnímu světu, která vede k tomu, že svět je vnímán jako nekonečný, do nedozírné dálky se rozprostírající prostor, prázdný nebo

⁶ FREUD, S. *Tři pojednání k teorii sexuality*. In Spisy z let 1904–1905, přel. M. Kopal, O. Friedman, Praha 2000, s. 32.

⁷ VOJVODIK, J. *Imagines corporis*, s. 267nn.

vyprázdněný, a člověk se cítí touto prázdnotou přemožen a pohlcen, což prohlubuje dále jeho pocity úzkosti a zpětně sevření do vlastního tělesného prostoru. Svět přestává být sférou důvěry, naopak svět je zdrojem ohrožení, člověku nepřátelsky naladěným zdrojem strachu, nekonečným, neohraničeným, nebezpečným prostorem.⁸

Jak se tedy tato skutečnost odráží v umění a konkrétně v zobrazení těla v surrealistickém umění?

Narušení vztahu člověka a světa se projevuje ve způsobu nepřirozeného ztvárnění lidského těla. Vysvětlili jsme, že tělo se v surrealistickém umění stává analogií makrokosmu, deformace těla tedy znázorňuje také deformaci okolního, vnějšího světa.

V českém surrealismu – v literárním nebo výtvarném umění – se setkáváme s obrazy těla různými způsoby metamorfovaného, deformovaného a také různě fraktalizovaného. Objevuje se tedy jednak tělo jako fragment nebo artefakt, izolovaná část vytržená z tělesného kontextu, nebo jako amalgam sestavený z různých nesourodých částí.

Tělo jako fragment nebo jako artefakt, popřípadě tělo-amalgam, se v dějinách umění neobjevuje poprvé. Polymorfní, různým způsobem deformované tělo vystupuje do popředí vždy, kdy se ocitá v krizi harmonický obraz člověka klasických či klasicizujících epoch (antika, renesance, klasicismus). Reakcí je pak například umění gotiky s jeho zájmem o ztvárnění různých nestvůr, amalgamů lidských a zvířecích bytostí, hybridních bytostí skládaných z různých nesourodých částí. Znovu tuto tendenci pak aktualizuje právě manýristické umění (nejznámějším dokladem jsou portréty amalgamy, bytosti-objekty malíře Giuseppa Arcimbolda), a dále romantismus, symbolismus a surrealismus. Nejde však o pouhou zálibu nebo snahu o popření klasického kánonu, tento přístup v podstatě signalizuje hluboké otřesení vazby mezi člověkem a světem, otřesení důvěry ke světu.⁹

Podíváme se nyní konkrétně na Nezvalův přístup ke ztvárnění lidského těla v jeho surrealistických sbírkách ze 30. let 20. století. Zaměříme se především na vývoj, kterým zobrazování lidského těla u Nezvala prochází, a na to, co chtěl autor tímto způsobem vyjádřit.

První Nezvalova surrealistická sbírka *Žena v množném čísle* vyšla v r. 1936. Nezval zde navazuje na spirituální poezii 20. let a inspiruje se biblickými texty. V básni *Píseň písní* se prolíná oslava ženy, ženského těla jako zdroje radosti a štěstí se zobrazením démonické ženy, která pro muže představuje ohrožení:

*Tvá ústa jsou hebká sametka
Která se ráda naklání k tabákovníku*

⁸ Ibid., s. 267nn.

⁹ Ibid., s. 38.

*Výbuch kráteru sopky růží
Moucha slunečních úpalů
Tvá ústa dvě troucí se rybky
Křesadlo s hubkou
Mlýnek na koření
Tvá ústa dvě čestné stužky
Tvá ústa jsou řeřavé uhlí
na němž pálím své vzpomínky
A velká masožravá květina
Kohoutí hřeben
Ranní ovocný chlebiček
Tvá ústa jsou krvácející lanýž
A letní ú¹⁰*

Obraz ženského těla jako ohrožujícího přeludu, svádějícího a vše pohlcujícího vrcholí v básni *Propadliště*, kde ustupují archetypální rysy ženy-dárkyně života a do popředí se dostává její ničivý aspekt: „to, co je tajné, skryté, temné, propast, říše mrtvých, to, co je pohlcující, svádějící, otravující, vzbuzující strach, neodvratné.“¹¹ Žena muže pronásleduje v jeho erotických představách, neodolatelně jej přitahuje, ale současně se stává jeho vášnivou ničitelkou.

Ženské tělo se zde objevuje různými způsoby metamorfované, v podobě fantastických bytostí a přeludů:

*Mají fialové obličej
Mají krvavé oči jak usychající vinný list
Mají na čele hrozné jizvy
Mají nehty zaryté do čar na dlani
Mají vlasy vztyčené hrůzou
Mají jazyk ze dřeva a údy z kamene¹²*

Velkou mnohotvárností se vyznačují zobrazení ženy jako neživého objektu v básni *Litanie*.

Jindřich Chalupecký v této souvislosti zdůrazňuje Nezvalovo „sběratelské potěšení nad mnohostí“ básnických ozdob a „inventární výčet věcí půvabných nebo zajímavých“¹³ a přirovnává jeho poezii k „skladišti na překvapující obraty, nenadálá spojení, úžasné metafory“.¹⁴

¹⁰ NEZVAL, V. *Žena v množném čísle*. In Dílo VI, Praha 1953, s. 15.

¹¹ JUNG, G. *Archetypy a nevědomí, Výbor z díla, sv. II*, přel. E. Bosáková a kol., Brno 1998, s. 193.

¹² NEZVAL, V. *Žena v množném čísle*, s. 64.

¹³ CHALUPECKÝ, J. *Dvě knihy veršů*. In Obhajoba umění, Praha 1991, s. 202.

¹⁴ CHALUPECKÝ, J. *Slovo k situaci nadrealismu u nás*. In Obhajoba umění, Praha 1991, s. 43.

*Bleskem ožehnutý keři z krajek
organtýnová škraboško
Hudbo cítěry a samovaru
Povříslém opásaná vichřice
Útočiště mlh a přezimujícího ptactva¹⁵*

Druhá Nezvalova surrealistická sbírka *Praha s prsty deště* (1936) znamenala velký sémantický posun. Básník zobrazuje konkrétní místo – Prahu – jako ženské tělo, které je jako amalgam složené z domů, paláců, kostelů, parků a ulic. Prochází městem, je pražským chodcem, milencem, synem i přítelem ženy, matky a milenky která pro něj představuje *locus amoenus* (místo blaženosti a bezpečí, poskytující ochranu v době nejistoty – tedy v době hrozící světové války).¹⁶

Tato sbírka nezapadá do konceptu zobrazení těla jako rozvráceného světa. Naopak v tomto případě je žena-město dárkyní života a útočištěm.

Třetím Nezvalovým surrealistickým dílem je sbírka básní s názvem *Absolutní hrobař* (1937). Na rozdíl od těl-amalgamů, polymorfních bytostí *Ženy v množném čísle* a syntetizujícího těla-města *Prahy s prsty deště* je pro tuto sbírku, jak už předznamenává název, typický obraz nekrotizovaného, rozpadlého těla znovu sestaveného z neživých odumřelých útvarů, dále obraz anihilovaného těla – obalu nebo těla – stínu. Mukařovský ve svém rozboru sbírky nazývá tento postup „hrou s nepřítomným činitelem“.¹⁷ Zatímco v předchozích dvou sbírkách vystupuje autobiografický básník, lyrické já ve třetí sbírce není přítomné, jak vidíme na příkladu básně *Lampa*:

*Stín za stínem pokleká
Ve dvojicích
Podivně se zmítajících
Ač dokola kolem není člověka¹⁸*

Veškeré směřování dvou předchozích sbírek dochází v *Absolutním hrobaři* vrcholu: tělo není jen změněné, metamorfované, hlavním tématem je jeho deformace, znetvoření a neschopnost vytvořit nové formy.¹⁹ Paralelně se tak jedná o vyvreholení ztvárnění deformovaného pokřiveného světa, prostřednictvím obrazů lidského těla.

¹⁵ NEZVAL, V. *Žena v množném čísle*, s. 45.

¹⁶ VOJVODÍK, J. *Imagines corporis*, s. 344.

¹⁷ MUKAŘOVSKÝ, J. *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“*. In Kapitoly z české poetiky II.: K vývoji české poesie a prózy, Praha 1948, s. 279.

¹⁸ NEZVAL, V. *Absolutní hrobař*. In Dílo XI, Praha 1958, s. 109.

¹⁹ VOJVODÍK, J. *Imagines corporis*, s. 351.

V titulní básni *Absolutní hrobař* jsou portréty hrobaře, jeho tělo i šaty, po kouscích skládány z částí hřbitovního inventáře, které se stávají nezávislémi: „U Nezvala se synekdochčnost pojmenování projevuje tím, že část předmětu (popřípadě část těla živé bytosti) je pojata jako samostatný celek, izolovaný prostorově i významově, schopný být sám sobě subjektem i objektem jednání.“²⁰

*Měkké patro absolutního hrobaře
je pokryto mázdrou
Ze slin
A z prachu
V němž je obsažen
Hřbitov v miniatuře²¹*

Skládání portrétů z odumřelých tkání poukazuje opět na inspiraci manýrismem a Arcimboldovými portréty. Tělo jako mikrokosmos se stává analogií makrokosmu, jako deformovaného místa, plného ohrožení a strachu.

Vztah ke světu odráží také úloha, kterou surrealističtí autoři přisuzují sexuálnímu aktu, pohlavní lásce, která je zdrojem nejsilnějších zážitků uspokojení a naplnění, ale současně činí člověka závislým na části vnějšího světa a vystavuje ho tak utrpení.²²

Akt lásky se v básni *Oráč* stává zničujícím, vede k rozkladu a smrti jako součást světa, který spěje k destrukci a nepřipouští žádnou naději:

*Gigantická ruka z mračen
Jež cosi zamyká
Spatří agonisující zorničky
Oráče
Raněného mrtvicí
Schoulenou postavu
Sodomity
Jenž dřímá
Na bříše zdechlého koně
A jemuž věnčí čelo
Na způsob stužky
Klekání se modlící kudlanka nábožná²³*

²⁰ MUKAŘOVSKÝ, J. *Sémantický rozbor básnického díla*, s. 276.

²¹ NEZVAL, V. *Absolutní hrobař*, s. 50.

²² FREUD, S. *Nespokojenost v kultuře*, přel. Ludvík Hošek, Praha 1998, s. 96.

²³ NEZVAL, V. *Absolutní hrobař*, s. 91.

V souvislosti s českým surrealismem jsme zmínili předcházející umělecký směr: poetismus. Surrealismus v českém prostředí navázal na bohatou literární tradici, která držela v té době krok s evropskou literaturou. Surrealistická skupina sice byla založena deset let po francouzské, ale do té doby probíhal v českém literárním prostředí specifický vývoj. Poetismus předjímal některé surrealistické prvky a připravil půdu pro příchod tohoto hnutí.²⁴

V Řecku byla situace naprosto odlišná, literární tvorba se na přelomu 20. a 30. let 20. st. stále nevymanila z hranic postsymbolismu a tzv. *karyotakismu*, který znamenal poezii plnou deziluze, melancholie a bezvýchodnosti. Moderní avantgardní směry zde v této době neměly téměř žádnou odezvu. Prvním surrealistickým dílem, které v Řecku bylo vydáno, byla Embirikosova sbírka básní v próze s názvem *Υψηλάμινος* (Vysoká pec, 1935). Vzbudila pobouření laické i odborné veřejnosti, přesto následovala řada dalších surrealistických děl, a surrealismus se i přes počáteční odpor stal jedním z nejvýznamnějších literárních směrů v Řecku, a to v meziválečném i v poválečném období. Jeho pozitivní úloha spočívala především v tom, že napomohl k překonání stagnace řecké literatury a otevřel ji novým vlivům. Přinesl do řecké literatury radost a chuť do života a Andreas Embirikos v tomto směru sehrál zásadní úlohu.

Embirikos ve svých dílech využívá jednu ze základních technik surrealismu, kterou je spojení dvou protikladů, dvou nesourodých obrazů v jeden. Je to technika, která pomocí překvapivých střetnutí a krátkých spojení osvobozuje člověka od zaběhnutých schémat, stává se zdrojem hlubšího poznání podvědomí a obohacení vnitřního života.

Základní dvojice protikladů, které procházejí celým Embirikosovým dílem, tvoří pojmy z oblasti kosmologie, metafyziky, z oblasti společenské a politické. Jsou to především následující dvojice:

φως – σκοτάδι / světlo – tma
ψηλό – χαμηλό / vysoké – nízké
χαρά – λύπη / radost – smutek
ζωή – θάνατος / život – smrt
παρόν – παρελθόν / přítomnost – minulost.

Tyto dvojice představují pokaždé jeden a týž základní protiklad Embirikosových básní: protiklad starého a nového světa – na jejich střetu je postaveno celé Embirikosovo dílo, básnické i prozaické.²⁵ Tato konfrontace vždy ústí ve vítězství nového řádu, který má všechny přednosti utopického světa: všechna tabu a omezení jsou překonána, dochází k úplnému sexuálnímu osvobození člověka, které má také metaforický charakter: svět sexuální svobo-

²⁴ Ke vztahu poetismu a surrealismu u nás viz např. ČOLAKOVA, Ž. *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*, Brno 1999.

²⁵ K tomuto protikladu viz VUTURIS, P. *Η συνοχή του ποιήτου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου*, Athény 1997.

dy je zde především světem bez strádání, bez bolesti a utrpení, uspokojení erotické touhy odpovídá uspokojení všech ostatních potřeb svobodného člověka.

Sexuální touha a její naplnění tedy stojí v centru Embirikosova básnického, ale i kosmologického systému, básník „s vášnivou neústupností sestavuje stále nové obrazy, vypůjčuje si nebo sám nachází symboly a nakonec vytváří poetické verše, které, nejsou-li těmi nejerotičtějšími v novořecké poezii, jsou nepochybně nejvíce zasvěcenými a důsledně soustředěnými na sexuální akt.“²⁶

Jako ukázkou uvádím báseň ze sbírky *Ενδοχώρα* (Vnitrozemí), která podle P. Vuturise představuje tzv. „absolutně erotickou báseň“. Kompozice v podstatě sleduje průběh sexuálního aktu: první dva verše jsou vyjádřením erotické touhy a očekávání, následuje kontakt mužského a ženského těla a vyvrcholení v závěrečném verši.²⁷

Samotná stavba básně se tak stává určitým modelem celistvosti a vedle naplnění erotické touhy a dokonalého (tedy úplného) těla mladé ženy jako výrazu jednoty duše a těla se stává paralelou dokonalého budoucího světa.

KΟΡΗ

*Το σπίτι βρίθει από χαρά
Καθώς λαγήνι πλήρες γάλακτος στον ήλιο
Ένα κορίτσι στο παράθυρο κρυφά
Δίνει τα στήθη της στα περιστέρια*

*Γιομάτα σφύζουν τα βυζιά
Και στέκουν όρθιες η ρώγες
Τα πιπιλίζουν τα πουλιά
Κι αίφνης το γάλα ξεχνολίζει²⁸*

Embirikos zde prostřednictvím psychoanalytických symbolů²⁹ znázorňuje tělo jako zdroj sexuálního uspokojení. Lidské tělo, a to výhradně tělo mladého krásného člověka – muže, ale především ženy, se tak stává symbolem nového spravedlivého řádu, místem, kde dochází k naplnění představy o novém světě, kterého je Embirikos „zvěstovatelem“. Svým způsobem

²⁶ Ibid., s. 168.

²⁷ Ibid., s. 160nn.

²⁸ EMBIRIKOS, A. *Ενδοχώρα*, Athina 1980 (4. vyd.), s. 36.

²⁹ Podle Freuda jsou ženské tělo a pohlavní orgány znázorňovány veškerými předměty, které vytvářejí nebo ohraničují určitý prostor, ať jsou to nádoby, budovy, jeskyně aj. Džbán i dům tedy můžeme interpretovat jako ženské tělo, vstupy – okna a dveře – symbolizují ženské pohlavní orgány. Viz FREUD, S. *Výklad snů*, přel. O. Friedmann, Pelhřimov 2003, s. 218.

je Utopií, místem vítězství, ve kterém se střetává touha po svobodě (nejen sexuální), její naplnění a radost ze života. Embirikos přisuzuje ženě výsadní postavení ve světě, jehož příchod ohlašuje, protože „erotická žena je tou, která nahradí chřadnoucí mužskou nadvládu.“³⁰

Fragmentalizované, deformované tělo, se kterým jsme se setkali u Nezvala, jako s vyjádřením úzkosti a hrůzy z vsudypřítomného nebezpečí, nemá v Embirikosově poezii místo. Strach, nedokonalost, všechna omezení jsou překonána a do popředí se dostává člověk ve své celistvosti, jako dokonalá, úplná osobnost, protože i svět kolem něj je dokonalý a dochází naplnění.

Závěr

Pokusila jsem se porovnáním Nezvalova a Embirikosova přístupu naznačit, jakým způsobem tyto hlavní představitelé českého a řeckého surrealismu využívají zobrazení lidského těla a jaké skutečnosti jeho prostřednictvím chtějí vyjádřit.

Tělo se jako základní motiv surrealistického umění stává tím nevhodnějším prostředkem k vyjádření úzkosti a obav před hrozícím nebezpečím a s tímto souvisejícím strachu z pomíjivosti lidského těla, na druhé straně ale tělo a uspokojení sexuální touhy může symbolizovat víru v lepší budoucnost, chuť a radost ze života.

Nezval a Embirikos představují právě tyto dva protipóly:

Nezval pomocí deformovaného fragmentalizovaného lidského těla vyjadřuje svůj strach a strach celé společnosti z blížící se katastrofy, která v polovině 30. let nabývala stále jasnějších obrysů.

Embirikos tvořil ve stejné době, také Řecko tehdy prožívalo těžké historické období: rok po vydání Embirikosovy první sbírky *Τησιζάμνος* se dostává k moci fašistická vláda a v r. 1940 Řecko vstupuje do 2. světové války. Přesto jsou jeho básně skutečným protikladem Nezvalových děl.

Embirikos nepřestává věřit v lepší budoucí svět a celé jeho dílo, a to i poválečné, je vyjádřením této víry. Obraz krásného dokonalého lidského těla je obrazem dokonalého a svobodného budoucího světa a nastolení nového řádu.

Z uvedeného srovnání zřetelně vyplývá, že problematiku zobrazení těla nelze zjednodušit pouze na vztah k aktuální vnější skutečnosti. Abychom mohli dojít k závěrům, které budou mít širší platnost a bude možné je zobecnit na celé surrealistické hnutí v českém a řeckém prostředí, bylo by potřeba se podobným způsobem podívat i na tvorbu ostatních surrealistických básníků a dále se zabývat povahou básníka, jeho osobní vnitřní zkušeností a prožitky. Na úrovni historického, společenského a kulturního kontextu je potřeba široký záběr, zkoumání různých aspektů předchozího i následujícího vývoje.

Právě předcházející politický, společenský a také kulturní a literární vývoj je v obou případech velmi rozdílný. Radostná, bezstarostná poezie poetismu je v českém prostředí

³⁰ ΤΟΛΙΚΑ, Ε. Ι. *Λόγοι περί γυναικών στο έργο των Ελλήνων υπερρεαλιστών* (nepublikovaná disertační práce), Aristotelova univerzita, Soluň 2006, s. 283.

výrazem politické i společenské stabilizace po 1. sv. válce, na začátku 30. let však přichází vystřízlivění a obavy z budoucnosti.

Naopak Embirikos přijíždí do Athén po několika letech strávených v Paříži a vrací se do prostředí, kde jsou stále velmi živé dozvuky 1. sv. války a maloasijské katastrofy. Toto prostředí je však připravené na změnu, řecká literatura se nachází ve slepé uličce, ze které zatím marně hledá východisko, ale je připravená vydat se novým směrem. A Embirikos tuto touhu po změně vyslyší a jeho dílo, stejně jako dílo ostatních řeckých surrealistických autorů přispěje významně „k překonání starého a k příchodu nového světa“.

BIBLIOGRAFIE

Primární literatura

EMBIRIKOS, A. *Ενδοχώρα*, Athina 1980 (4. vyd.).

NEZVAL, V. Absolutní hrobař. In *Dílo XI*, Praha 1958.

NEZVAL, V. Žena v množném čísle. In *Dílo VI*, Praha 1953.

Sekundární literatura

ČOLAKOVA, Ž. *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*, Brno 1999.

FREUD, S. *Nespokojenost v kultuře*, přel. Ludvík Hošek, Praha 1998.

FREUD, S. *Tři pojednání k teorii sexuality*. In *Spisy z let 1904–1905*, přel. M. Kopal, O. Friedman, Praha 2000, 27–123.

FREUD, S. *Výklad snů*, přel. O. Friedmann, Pelhřimov 2003.

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

CHALUPECKÝ, J. *Dvě knihy veršů*. In *Obhajoba umění*, Praha 1991, 201–204.

CHALUPECKÝ, J. *Slovo k situaci nadrealismu u nás*. In *Obhajoba umění*, Praha 1991, 39–41.

CHOCHOLOUŠEK, J. *Surrealismus po pítvě. K poválečnému přehodnocování avantgardních východisek v tvorbě Karla Hynka*, *Aluze* 3, 2007, 52–62.

JUNG, G. *Archetypy a nevědomí, Výbor z díla, sv. II*, přel. E. Bosáková a kol., Brno 1998.

MUKAŘOVSKÝ, J. *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“*.

In *Kapitoly z české poetiky II.: K vývoji české poesie a prózy*, Praha 1948, 269–290.

TOLIKA, E. I. *Λόγοι περί γυναικίων στο έργο των Ελλήνων υπερρεαλιστών* (nepublikovaná disertační práce), Aristotelova univerzita, Soluň 2006.

VOJVODÍK, J. *Kosmos Anthropos aneb návrat (zapomenutého) těla*, Slovo a smysl 1, 2004.

VOJVODÍK, J. *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Brno 2006.

VUTURIS, P. *Η συνοχή του ποίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου*, Athény 1997.

