

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO

Katedra bohemistiky

Mgr. Zuzana Gabrišová

SURREALISTICKÉ POSTUPY V TVORBĚ ČESKÝCH BÁSNÍŘEK

(dizertační práce)

Olomouc 2017

Ráda bych poděkovala doc. Mgr. Radkovi Malému, PhD. za odborné vedení práce. Za cenné připomínky k úvodu a závěru práce děkuji doc. PhDr. Jiřímu Kudrnáčovi, CSc.

Za poskytnutí rukopisné sbírky Zdeny Tominové *Cesta za moře* děkuji básníku Petru Královi.

Prohlašuji, že práci jsem vypracovala samostatně, s využitím uvedené literatury. Rozsah práce je 299 785 znaků s mezerami.

V Brně dne 22. 6. 2017

Zuzana Gabrišová

To be a surrealist means barring from your mind all remembrance of what you have seen, and being always on the lookout for what has never been.¹

René Magritte

Surrealismu jde nikoli o anulování, ale o prohloubení skutečna: je vůlí ke stále přesnějšímu a vášnivějšímu poznání skutečnosti světa.

Karel Teige



Dorothea Tanning: *Eine Kleine Nachtmusik* (1943)

¹ Být surrealistou znamená vyčistit svou mysl od všeho, co jste kdy viděli, a vždycky hledat to, co nikdy nebylo. (vlastní překlad)

Obsah

ÚVOD: PODSTATA A PRINCIPY SURREALISMU, POZICE ČESKÝCH SURREALISTEK	6
1. INTERPRETAČNÍ KOMPARACE TVORBY KRISTÝNY ŽÁČKOVÉ A PETRY STRÉ	11
I. VZTAH SURREALISMU A POEZIE.....	11
II. KRISTÝNA ŽÁČKOVÁ	13
III. PETRA STRÁ	15
IV. SURREALISTKA?	17
V. SPOLEČNÉ RYSY: BŘITKOST, HRAVOST.....	21
2. SOLITÉRKY: TVORBA SIMONETTY BUONACCINI A ALENY NÁDVORNÍKOVÉ	22
I. SIMONETTA BUONACCINI (LUDMILA BUČANOVÁ).....	22
II. ALENA NÁDVORNÍKOVÁ	24
III. PRAHA, PAŘÍŽSKÁ (1994).....	25
IV. UVNITŘ HLASŮ (1995)	27
V. VZPOMÍNKY NA PRÁZDNINY (1997)	30
VI. KOMPOTY NOCI, KRYSTALY DNE (1991).....	32
VII. DĚJE (2001).....	33
VIII. OSMADVACET LEHKÝCH PROSTOROČASOVÝCH BÁSNÍ (2003)	35
IX. SOPKY A TRATĚ (2006)	36
X. ZÁVĚR.....	38
3. INTERPRETAČNÍ KOMPARACE TVORBY EVO ŠVANKMAJEROVÉ A NADĚŽDY PLÍŠKOVÉ.....	40
I. EVA ŠVANKMAJEROVÁ.....	40
II. NADĚŽDA PLÍŠKOVÁ	42
III. ROVINA JAZYKA	42
IV. VNÍMÁNÍ ŽENSTVÍ; POSTAVENÍ ŽENY V SURREALISMU	44
V. ZÁVĚR.....	48
4. NA POMEZÍ: EVA VÁLKOVÁ	49
I. EVA VÁLKOVÁ.....	49
II. SPOLEČNÁ TVORBA S KARLEM ŠEBKEM.....	49
III. ABSENCE SURREALISTICKÝCH PRVKŮ	50
IV. ZÁVĚR.....	54
5. INTERPRETAČNÍ KOMPARACE TVORBY LENKY VALERIE VALACHOVÉ A SVATAVY ANTOŠOVÉ	55
I. LENKA VALERIE VALACHOVÁ	55
II. SVATAVA ANTOŠOVÁ	56

III.	JAZYK JAKO PROSTŘEDEK FEMINISTICKÉHO UVĚDOMĚNÍ	57
6.	ABSENCE POZITIVNÍCH HODNOT: ČERNÝ HUMOR LENKY VALACHOVÉ VS. EXISTENCIALISMUS SVATAVY ANTOŠOVÉ	61
I.	TÉMA IDENTITY: GENDER A FEMINISTICKÁ REVOLTA	63
II.	IMAGINACE: PRVKY SPOLEČNÉ A ODLIŠNÉ	68
III.	ZÁVĚR	72
7.	INTERPRETAČNÍ KOMPARACE TVORBY KATEŘINY PIŇOSOVÉ A BOŽENY SPRÁVCOVÉ	73
I.	KATEŘINA PIŇOSOVÁ	73
II.	HOUSENKA SMRTIHLAVA (2000)	75
III.	HOUSENKA SMRTIHLAVA A VÝMLUVA BOŽENY SPRÁVCOVÉ, OBECNÉ SROVNÁNÍ	77
IV.	STŘEDOVĚKÉ MOTIVY	82
1.	<i>Motiv jedu</i>	83
2.	<i>Motiv zvířete</i>	84
V.	MOTIVY EROTICKÉ A SEXUÁLNÍ	85
VI.	OTÁZKA AUTENTICITY	90
VII.	ZÁVĚR	91
8.	INTERPRETAČNÍ KOMPARACE ZDENY TOMINOVÉ A SYLVY FISCHEROVÉ	93
I.	ZDENA TOMINOVÁ (HOLUBOVÁ)	93
II.	SYLVA FISCHEROVÁ	94
III.	SURREALISTKY – OBECNÉ SROVNÁNÍ	95
IV.	FORMÁLNÍ STRÁNKA TVORBY: SPONTANEITA VS. UKÁZNĚNOST	95
V.	SPOLEČNÉ RYSY: IRONIE, LAKONIČNOST	97
VI.	LYRICKÝ SUBJEKT	98
VII.	SPOLEČNÁ TÉMATA: EROTIKA	100
1.	<i>Motivická linie milostného vztahu</i>	101
2.	<i>Motiv krve</i>	101
3.	<i>Motiv červeně</i>	102
VIII.	NÁSILÍ	103
IX.	ABSURDITA	105
X.	ZÁVĚR	107
9.	NEDOTKNUTELNÍ	109
	ZÁVĚR	115
	RESUMÉ	117
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	118

Úvod: Podstata a principy surrealismu, pozice českých surrealistek

Je přirozeným rysem literárních dějin, že se v jejich průběhu formovaly a zanikaly různé typy literárních skupin. Byly reakcí na potřeby a tužby nejen individuálního tvůrce, ale kopírovaly také dynamiku společnosti a můžeme je proto považovat jak za zrcadlo lidské psychiky, tak za reflexi společenských nálad a proměn. V rámci literatury pak vzniklá literární skupina představovala novou platformu, na níž mohli spříznění autoři společně zareagovat na tvorbu předešlé generace a být následně předmětem reakcí generace nastupující.

V centru zájmu této práce stojí fenomén v kontextu literárních dějin ojedinělý, a to fenomén surrealismu. Už ze své podstaty odmítá být zařazen jako další z literárních skupin; jeho nezpochybnitelná exkluzivita spočívá i v tom, že je jediným hnutím, které si udrželo kontinuitu od svého vzniku až do dnešní doby, a to v mezinárodním měřítku. Surrealismus, jenž jako mnohé jiné směry vzbuzuje nadšení svých příznivců a kritiku svých odpůrců, představuje ovšem tvrdý oříšek pro ty, kteří k němu přistupují z akademického hlediska. Málokteré literární hnutí v dějinách mělo potřebu sama sebe tak beze zbytku definovat – došlo ovšem na manifesty a prohlášení, statě a definice, ale znalost teorie se nestala nezbytnou jak pro tvorbu, tak každodenní život svých členů.² Právě surrealistická metaliteratura vytvořila během dekád existence hnutí informační labyrinty, v nichž se orientují členové, ale které jsou nepřístupné laikům. S vědomím takto daného omezení si následující kapitoly nekladou za cíl obsáhnout všechno, co surrealismus ve své komplexnosti nabízí. Náš cíl je mnohem konkrétnější.

V době svého vzniku byl surrealismus nejen uměleckým, ale také společensky a existenciálně **emancipačním hnutím**, jež si kladlo za cíl nejen dramaticky přehodnotit dosavadní měšťanské hodnoty, jak o to ostatně usilovaly i další směry,³ ale také zpochybnit a opustit veškeré kategorie estetických měřítek, a tedy zproblematizovat vztah mezi schopností tvořit a uměleckým dílem.⁴ Potřeby moderního člověka, obohaceného nejnovějšími vědeckými poznatky, směřovaly

² V souvislosti s politickým přesvědčením to například byla premisa: „Nehledě na skutečné politické aktivity jednotlivých umělců přetrvává ve středu surrealistického sebepojetí i nadále představa, že surrealismus je revoluční životní postoj zakazující určité formy spolupráce se strukturami tržního hospodářství: ‚Hlavním cílem surrealismu zůstává (navzdory politickému debaklu marxismu) změna světa (Marx) a změna života (Rimbaud).‘ Jan Švankmajer; ‚Surrealistou se nelze stát po večerech a po víkendech.‘ Milan Nápravník. In: Tippnerová, Anja. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*. Academia, Praha 2014, s. 94.

³ Tématem prolínání prvků různých kulturních období se ve své monografii zabýval Josef Vojvodík: „Tyto kulturní, umělecké systémy a modely světa – manýrismus, baroko, avantgarda – je možné nahlížet a interpretovat, [...], jako specifickou formu *epoché* ve smyslu skepse, zpochybnění a narušení jednotného a ‚jednohlasého‘ statutu světa.“ In: Vojvodík, Josef. *Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Argo, Praha 2008, s. 24.

⁴ „Surrealismus, to není literární směr, to je postoj.“ Vratislav Effenberger. In: Tippnerová 2014, s. 31.

v období mezi dvěma světovými válkami k prozkoumávání oblastí, které byly dosud zapovězeny. Psychoanalýza se stala jedním z odvětví, které tomuto záměru vyšly vstříc – žádný aspekt lidské přirozenosti neměl zůstat skryt nebo vytěsňen. A nové hnutí tuto potřebu reflektovalo ve své snaze zahrnout nejen uměleckou tvorbu, ale celého člověka, jak ve své polemice *Surrealismus proti proudu* postuloval vizionářský teoretik hnutí Karel Teige: „Surrealistická experimentace a teoretické zkoumání jejích výsledků je jen jednou, ovšemže důležitou, složkou celku surrealistické aktivity, která ke svému cíli, k osvobození lidského ducha a k osvobození člověka, postupuje mnohotvárnými cestami básnické tvorby i naučných výzkumů, z nichž především studie psychologické, biologické, sociologické, filosofické a uměnovědné jsou v centru jejího zájmu [...]“⁵ (s. 58) Za primární tedy u jeho členů můžeme označit touhu objevovat a osvobozovat, nikoli vytvářet díla a vynášet estetické soudy; podle vlastních slov o sobě surrealisté neuvažují jako o umělcích a odmítají zařazení surrealismu mezi umělecké směry.⁶ Jeden z důsledků tohoto základního postoje byl uveden výše – vzniká mezera, až propast, mezi členy literární komunikace, zejména pak literárními teoretiky, a členy⁷ nebo sympatizanty hnutí. Různé aspekty vzájemného neporozumění se promítají i do tématu a hlavních cílů této práce zaměřené na české básničky, u nichž je možno prostřednictvím interpretační analýzy doložit přímý nebo nepřímý vliv surrealismu.

Jak už bylo řečeno, surrealismus má tendenci prezentovat sám sebe v kontextu společensky emancipačním, nikoli čistě uměleckém. Postavení surrealistek, členek některého ze surrealistických uskupení,⁸ tedy může sloužit jako jeden z citlivých ukazatelů míry realizace surrealistických emancipačních imperativů, o nichž se ve svém dnes už klasickém textu *Arkán 17* vyjádřil jeden ze zakladatelů hnutí André Breton: „Tato krize je tak vyhrocená, že si nedovedu představit net toto jediné řešení: nadešel čas, aby ideje ženy nabyly vrchu nad idejemi muže,

⁵ Teige, Karel. *Surrealismus proti proudu*. Surrealistická skupina v Praze, 1938.

⁶ „Surrealismus není umělecká škola.“, „Surrealismus není estetika a nevyznává žádnou estetiku.“ In: Teige, Karel. *Výbor z díla III*. Aurora, Praha 1994, s. 42.

⁷ Tímto způsobem se například vyjadřuje surrealista František Dryje ve své knize esejí: „Naopak i lidé povšechně fundovaní pravidelně redukuje svou znalost surrealismu na referáty nemnoha notorických klišé [...]“ (s. 12) Tón se především v rozhovoru s Petrem Štenglem vyhrotil: „Když jsem na to upozornil [...] Peňáse [...], že by snad měli mladýho [kunshistorika, který napsal článek o výstavě Jana Švankmajera do Lidových novin] poslat na brigádu do kamenlomu, tak se ani neuráčil mi odpovědět.“ (s. 327), „[...] seru na literaturu jakožto autonomní oblast lidského konání. Seru na specializace, na literární teorii pro teorii [...]“ (s. 314) In: Dryje, František. *Surrealismus vžitný*. dybbuk, Praha 2016.

⁸ Pro potřeby této práce budou tyto autorky označovány jako „surrealistky“, ačkoli se jedná o přiznané zjednodušení ve shodě s názorem literárního publicisty Jakuba Šofara, že „básničky, jejichž dílo nebo jeho část je možno označit za surrealistické, [nelze automaticky] nazvat surrealistkami.“ Ze soukromého sdělení.

jejichž krach se s takovým povykem právě dovršuje. Je to posláni především umělce – a i kdyby to mělo znamenat jen protest proti skandálnímu stavu věcí – prosadit v nejvyšší možné míře převahu všeho, co vyplývá z ženského systému světa [...]. Necht' umění dává se vší rozhodností přednost tomuto ‚iracionálně‘ ženskému, necht' nemilosrdně pokládá za svého nepřítele všechno, co má opovázlivost vydávat se za cosi sebejistého a pevného a nosit tak pečeť oné mužské neústupnosti, která dnes v oblasti lidských vztahů v mezinárodním měřítku ukazuje s dostatečnou jasností, čeho je schopna.“⁹ Není pochyb, že v minulosti brzdilo rozvoj ženského tvůrčího potenciálu mnoho faktorů. Jednak to byla otázka nedostatečného přístupu ke vzdělání, a tedy pracovní samostatnosti, s čímž se samozřejmě pojila i očekávání společnosti na roli, kterou bude žena ve zralém věku zastávat. Dalším podstatným faktorem je otázka vzorů a kontinuity, která je v případě žen-autorek problematičtější, než je tomu v případě mužů-autorů. Tyto dva hlavní důvody ve svých důsledcích pochopitelně ovlivnily očekávání, která jsou s tvorbou spjata. Není překvapením, že tradiční literární kánon tvořený převážně mužskými vzory býval v minulosti doplňován zejména mužskými následovníky.¹⁰ Je třeba zjistit, jestli se tento konzervativní přístup změnil s příchodem surrealismu a jak se samotné hnutí chovalo ke svým členkám, potažmo, zda se vysoké zastoupení žen v surrealismu nějak promítlo také do zpracování obecných literárních dějin.

V následujících kapitolách se zaměříme na několik klíčových otázek. První z nich přesahuje do jisté míry literární rámec, ale odpověď se stane nezbytným předpokladem pro vyvozování

⁹ Breton, André. *Arkán 17*. In: *Analogon* 1994/12, „Diskuse o díle André Bretona se zvláštním zřetelem ke knize *Arkán 17*“, s. 36. V této diskusi se jasně ukázalo, že surrealisté vzali Bretona doslovně a snažili se jeho tvrzení vyvrátit: „Domnívám se, že tento ořes [2. světová válka] přinejmenším spoluzpůsobil Bretonovo úsilí vytvořit pozitivní ideál dříve, než provedl základní kritiku nové situace.“ (Effenberger), „Proč by psychologie ženy měla odrážet něco kvalitativně vyššího než psychologie muže jen proto, že je jiná?“ (Dryje), kdežto surrealistky jeho slova pochopily především jako inspiraci: „Koncepce svobody, poezie a revoluce, ale také koncepce *kultury*, ta snad ještě více, vztah k mýtu a přírodě, adorace ženy a z toho všeho vyplývající dynamický a *otevřený* systém surrealistického myšlení [...] – to všechno pro mne zůstává, a zřejmě i zůstane, nanejvýš základní a inspirativní.“ (Nádvorníková), „Jaký má smysl po všech depresích historie tvrdit, že je omylem žádat ‚iracionálně ženské‘ a pokládat za svého nepřítele mužně neústupné [...]: Jde o osvobozujícího revolučního ducha.“ (Švankmajerová)

¹⁰ “The trend in Anglo-American studies [...] has been away from (often celebratory) critical analysis of individual authors and toward ‘the historical, social and political conditions and consequences of literary production and reproduction. [...] The writing and reading of texts as well as the processes by which they are circulated and categorized, analyzed and taught, are being reconstructed as historically determined and determining modes of cultural work’ (Montrose 1989:15).” Rabb, Melinda Alliker. “The Age of Electronic Reproduction.” In: Pacheco, Anita ed. *A Companion to Early Modern Women’s Writing*. Blackwell Publishing, UK 2002, s. 340. [„V anglo-amerických studiích směřuje současný trend k odklonu od (často oslavných) kritických analýz jednotlivých autorů a přiklání se ke zkoumání ‚historických, sociálních a politických podmínek a důsledků literární produkce a reprodukce. [...] Psaní a čtení textů, ale i procesy, kterými jsou distribuovány, kategorizovány, analyzovány a učeny, jsou znovu rekonstruovány jako historicky podmíněné a podmiňující způsoby kulturní práce.“; vlastní překlad]

obecných závěrů. Otázka zní: **do jaké míry je přínosné považovat surrealismus a surrealisty za jednotný celek?** Naší snahou v tomto ohledu bude ukázat, že členové surrealistického hnutí se paradoxně stávají překážkou šíření a uplatňování surrealistických principů, a bylo by proto vhodné přistoupit na určité, veřejně srozumitelné, rozlišení. Z tohoto rozlišení by pak vyplývala možnost přivlastnit si surrealismus jako umělecké hnutí, jež má svá přiznaná specifika, ovšem v rámci dějinné kontinuity je přístupné interpretacím a zařazení stejně jako hnutí ostatní. Bez podobného, obecně přijímaného stanoviska, si surrealismus může udržovat svůj nádech tajemnosti a neuchopitelnosti, ovšem komplikují se možnosti pochopení a docenění jeho přínosu pro literární dějiny a literární život vůbec.

Druhou otázkou se vrátíme do literárního kontextu v užším smyslu. Jak bylo naznačeno v otázce předchozí, budeme vycházet z předpokladu, že je prospěšnější odlišovat surrealismus s jeho stěžejními principy, latentně ve společnosti neustále přítomnými, a členy surrealistických uskupení. To nám umožní upozornit na surrealistické rysy v tvorbě autorek, které se na činnosti hnutí nepodílely, případně se s ním nemohly ani seznámit. Otázka by mohla být formulována následovně: **jak se projevuje vliv surrealismu u básnířek, které se s ním nikdy přímo nesetkaly?**¹¹ V souvislosti s touto otázkou je možné zmínit volbu metodologického postupu, jímž je komparace dvojic básnířek, z nichž jedna je nebo v minulosti byla členkou některé ze surrealistických skupin a druhá tvořila nebo tvoří v rámci běžného literárního provozu. Tato srovnání se kromě vlastní interpretace zaměří na několik oblastí: možnosti vydávání, reflexe v literárních periodících, zařazení do literárních dějin a povědomí u literární veřejnosti. Záměrem práce je jednak poukázat na literární spřízněnost některých autorek, jednak na nutnost zařadit jména a tvorbu surrealistek do tradiční literární komunikace, což bylo zatím opomíjeno. Třetí a

¹¹ Ve své studii „Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry?“ se slovenský literární vědec Peter Zajac zabývá existencí „náhod“, které spolu se zákonitostmi vytvářejí podobu literárních dějin: „Problém štrukturalizmu si veľmi dobre uvedomoval literárny vedec O. Čepan. V súvislosti s Bakošovým prínosom pri štrukturalistickom riešení problémov historickej poetiky poukazuje Čepan na to, že ‚literárne fakty tak ako všetky iné na svete oscilujú v rámci antinómie medzi náhodou a zákonom. Mimo toho protirečivého vzťahu nejestvuje živý pulz vecí a javov‘. Čepan zdôrazňuje, že Bakošovi je štrukturalisticky blízky pól zákonitosti: zároveň však upozorňuje na rolu pólu náhodnosti. A nie náhodou sa uňho objavujú ako kľúčové pojmy ‚oscilácie‘ a ‚živého pulzu‘, ktorými Čepan, podobne ako Mukařovský, Mathauser, Sus a Jankovič principiálne prekračuje prah ‚harmonizujúcich štruktúr‘.“ (s. 419) Dále v článku hovoří Zajac o „asynchronnosti“ a „asymetrii“ literárního procesu jako o vlastnostech určujících literární provoz – pokud tuto tezi převedeme z roviny propojenosti systémů na rovinu vztahu mezi jednotlivými prvky, můžeme vysvětlit právě výskyt literárních solitérů, v jejichž tvorbě se projevil styl časově nebo prostorově vzdálený. In: Zajac, Peter. „Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry?“. *Slovenská literatúra* 1993/40, s. 417.

O synopticko-pulzační chápání literatury rozpracované Peterem Zajacem se opírá například monografie *České literární romantično* (Host, Brno 2012), kterou pod vedením literárního vědce Dalibora Turečka zpracoval kolektiv badatelů, a navazující *Český a slovenský literární parnasismus* (Host, Brno 2015).

poslední klíčovou otázkou, kterou si v následující práci položíme, proto je: **obstojí poezie surrealistek podle klasických literárněkritických měřítek a měla by se tedy stát vědomou součástí literárních dějin?**

Následující kapitoly nabízí odpovědi na všechny uvedené otázky. Cílem této práce pak není pouze danou situaci popsat, ale především upozornit na potřebu nového pohledu, na jehož základě by se zpřesnilo vnímání fenoménu surrealismu a díky tomu došlo k obohacení literárního kánonu o hlasy autorek, které byly dosud přehlíženy.¹²

¹² “Most scholars admit the canon’s continued complicity in the perpetuation of a certain ideology of a certain culture at a certain time.”, “[...] ‘what we engage are not texts but paradigms’ (Kolodny 1980:8).” Rabb, Melinda Alliker. “The Age of Electronic Reproduction.” In: Pacheco, Anita ed. *A Companion to Early Modern Women’s Writing*. Blackwell Publishing, UK 2002, s. 343. [„Většina badatelů připouští, že kánon stále ještě funguje jako nástroj k prosazování určité ideologie konkrétní kultury v konkrétním čase. [...]“; „[...] ,nezabýváme se texty, ale paradigmaty“; vlastní překlad]

1. Interpretační komparace tvorby Kristýny Žáčkové a Petry Stré

I. Vztah surrealismu a poezie

„Surrealistická poezie neexistuje!“¹³ Takto začíná antologii současné české surrealistické poezie jeden z jejích editorů, člen *Surrealistické skupiny* od roku 1979, František Dryje. Je to vstup efektní a nikoli nihilistický, jak by se na první pohled mohlo zdát. Vyžaduje vysvětlení, a o to se také v první části úvodní kapitoly této práce věnované především surrealistickým autorkám pokusíme. Abychom mohli zodpovědět otázku: „Proč surrealistická poezie neexistuje?“, je třeba seznámit se s ideovou základnou surrealismu, jeho chápáním poezie a umění vůbec. Hlavní náplní práce bude představit tvorbu několika autorek, které se ve své tvorbě surrealismem přímo inspirovaly a inspirují: **Alena Nádvorníková, Eva Švankmajerová, Kateřina Piňosová, Zdena Tominová, Lenka Valachová, Eva Válková a Kristýna Žáčková**; výjimkou bude kapitola věnovaná básničce **Simonettě Buonaccini**, která se surrealistického hnutí neúčastnila, a přesto v jejím díle nalzáme principy a postupy pro něj charakteristické. Na základě interpretačního srovnání básnické tvorby surrealistek s dílem „klasických“ básnířek, Svatavy Antošové, Sylvy Fischerové, Naděždy Plíškové a Boženy Správcové, se pokusíme nalézt a vyzdvihnout kvality, které mohou sloužit jako stvrzení jedinečnosti a svébytnosti jejich tvorby. Ačkoli literární obec dosud nedocenila význam této poezie, na základě provedených komparací je jisté, že její místo v kontextu současné literatury lze jen těžko zpochybnit.

Jak je tedy možné, že surrealistická poezie neexistuje? Abychom mohli na tuto otázku adekvátně odpovědět, je třeba nejprve vyzdvihnout podstatu surrealismu – jako to udělala německá slavistka Anja Tippnerová ve své studii *„Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze“*, kde píše o „projekt[u] surrealismu jakožto **umění života**“¹⁴ a cituje Vratislava Effenbergera, jednu z vůdčích postav a od 50. let hlavního teoretika české *Surrealistické skupiny*: „Surrealismus, to není literární směr, to je postoj.“¹⁵ Přistoupíme-li na tento výklad podstaty

¹³ Dryje, František: *Existovat znamená být vnímavý, aneb Jako se leze na střeche (několik orientačních poznámek)*, s. 7. In: Dryje, František a Řezníček, Pavel: *Letenka do noci. Antologie současné surrealistické poezie*. Petrov, Brno 2003.

¹⁴ Tippnerová, Anja: *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*. Academia, Praha 2014, s. 12, zdůraznění vlastní. „Umění života“ také např. s. 29, s. 31, „prolínání života s uměním“ s. 65 apod.

¹⁵ Tippnerová 2014, s. 32. Srov. také formulaci Milana Nápravníka: „Surrealismus je nepřetržitým nárokem na celý život člověka ve všech jeho tvůrčích i existenčních, veřejných a intimních sférách.“, s. 95.

hnutí, jehož kořeny lze hledat u francouzských surrealistů¹⁶, můžeme se vrátit k vysvětlení Františka Dryjeho a zajímat se jednak o to, jak surrealisté vnímají poezii, a jednak o postoj surrealismu k umění obecně. Tyto poznatky nám později pomůžou interpretovat tvorbu výše zmíněných autorek a zasadit ji do odpovídajícího kontextu. O poezii se František Dryje v úvodu ke své antologii vyjadřuje takto: „Poezie jako taková, jako samostatná kvalita, ovšem existuje: jako specifický pohyb a průnik vědomých a nevědomých struktur lidské psychiky, jako psychofyzický stav i proces... [...] pojem poezie vyhrazuje [surrealismus] pro univerzální označení konkrétního, imaginativně významového výrazu, ať je nesen jakýmikoliv prostředky: slovem, tvarem, barvou, fotografií, filmem atd. – v jistém smyslu splývá s pojmem **imaginace**.“¹⁷ Už v tento moment je tedy nasnadě odpověď na úvodní otázku tohoto odstavce: pokud poezii nechápeme v úzkém smyslu jako literární žánr, ale jako určitou tvořivou sílu nebo schopnost, nemá smysl ji kategorizovat jako surrealistickou nebo ne-surrealistickou. Na druhou stranu, pro literárněvědné účely je určité „škatulkování“ nezbytné a funkční – přívlastek „surrealistická“ v sobě nese určité konotace, jichž se už pro srozumitelnost literární komunikace nelze beze zbytku vzdát. V tomto bodě se můžeme vrátit k Dryjeho eseji: „Je ovšem nutné hned na počátku připomenout, že surrealismu je cizí diferenciací tvůrčí činnosti dle žánrů, technik či technologií [...].“¹⁸ Abychom výše uvedeným informacím přisoudili odpovídající váhu, je třeba si připomenout další z podstatných rysů surrealismu, a těmi jsou **kolektivita** a tendence k vytváření **metateorií**. Surrealismus, coby přísně organizované hnutí, ručí za výroky jednotlivých autorů a není tedy třeba ověřovat postoje dalších členů současné *Skupiny českých a slovenských surrealistů*, někdejší *Surrealistické skupiny*, která reprezentuje kontinuitu hnutí a s níž navázala spolupráci většina zařazených básníků.¹⁹ Anja Tippnerová tento rys zdůraznila už v první kapitole své knihy nazvané „Surrealismus jako ‚kolektivní dobrodružství‘.“²⁰ S disciplínou jako jedním z formujících principů, který má podpořit názorovou jednotu skupiny, pak souvisí i potřeba prezentovat tuto jednotu prostřednictvím teoretických prací. Tomuto „informačnímu

¹⁶ Tippnerová 2014: „Otázku životního stylu coby surrealistického principu záhy zformuloval již Breton: ‚Psaná poezie každým dnem ztrácí svůj smysl. Jestliže se díla takového Ducasse, Rimbauda nebo Nouveaua těší této vážnosti u mladých, znamená to nejprve, že tito autoři se neprohlašovali za spisovatele [...]. Jejich lidský postoj tedy nechává daleko za sebou jejich spisovatelské zásluhy, a jedině tento postoj dává pravý smysl jejich dílu, jak je obdivujeme.“, s. 31.

¹⁷ Dryje 2003, s. 7. Zdůraznění vlastní.

¹⁸ Dryje 2003, s. 7.

¹⁹ Lenka Valerie Valachová byla členkou brněnské skupiny Okruh A. I. V.

²⁰ Celý název kapitoly zní „Surrealismus jako ‚kolektivní dobrodružství‘: o estetické a sociální praxi pražských skupin od dvacátých do devadesátých let“.

monopolu²¹ napomohla mezi lety 1948 a 1989 i společenská situace v tehdejšímu Československu, v jejímž důsledku přišel surrealismus o zpětnou vazbu zvnějšku; pro budoucí zájemce tak byl vytvořen interpretační model – teoreticky precizní, ale postrádající určitý sebereflexivní nadhled.

Z tohoto stručného úvodu vyplývá, že většina surrealistických umělců se nevěnuje výhradně jednomu typu tvorby, ale spontánně reaguje na své tvůrčí potřeby škálou nejrůznějších činností: od literární přes výtvarnou, po filmovou nebo psychoterapeutickou. Pro potřeby naší práce tak budeme užívat výraz „básnířky“ s vědomím, že samy autorky by s tímto výrazem právem nemusely souhlasit; všezahrnující slovo „umělkyně“ byl minulým režimem devalvován a nejeví se proto jako vhodná volba.

II. Kristýna Žáčková

(komparace tvorby Kristýny Žáčkové a Petry Stré)

Jako doklad, že surrealismus zdaleka není vyčerpán, natož mrtev, může posloužit tvorba jedné z autorek nastupující generace – **Kristýny Žáčkové** (1982). V roce 2012 jí surrealistické *Sdružení Analogonu* vydalo prvotinu *Metamor*²², k jejímuž uvedení na komponovaném večeru poezie²³ se vztahují jediné dohledatelné literární odezvy. Důvody, proč sbírka zůstala v širších literárních kruzích nepovšimnuta, respektive nereflektována, mohou být dva: jedná se o debut neznámé autorky, takže při recenzích dostaly přednost jiné sbírky, nebo knížka nebyla vydavatelem k recenzím nabídnuta. Máme tedy k dispozici pouze hodnocení autorů se surrealismem spřízněných, a to Františka Dryjeho, Jana Kohouta a Jana Gabriela. Společným jmenovatelem, vůči němuž Žáčkové poezii poměřují, je samotný surrealismus a výzvou není přesáhnout, ale vejít se: „Po přečtení prvotiny ‚Metamor‘ mi bylo jasné, že přídomek ‚surrealistická‘ už jí nikdo neodpáře [...]“²⁴ píše Jan Kohout spolupracující se *Surrealistickou skupinou* od roku 2000. Naproti tomu Jan Gabriel, spoluzakladatel samizdatového sborníku *Doutník* orientovaného na surrealistické autory a účastník výstav *Surrealistické skupiny*, soudí,

²¹ Tippnerová 2014, s. 10.

²² Žáčková, Kristýna. *Metamor*. Sdružení Analogonu, Praha 2012.

²³ [online]. [cit. 27. 5. 2015]. Dostupné z:

http://surrealismus.rajce.idnes.cz/Vecer_poesie_u_prilezitosti_vydani_knih_A_Lasse_a_K_Zackove_13_12_2012_Klub_K4

²⁴ Kohout, Jan: „Přízraky blednou, když rozněcují rotoped“. In: *Surrealismus.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015].

Dostupné z: http://www.surrealismus.cz/akce/images/Kristyna_Andy.pdf

že sbírka má svou hodnotu v širším kontextu a nad její surrealistickou příslušností nechává vznášet otazník: „Sbírka *Metamor* je v rámci současné poezie stěží přehlédnutelná. Na jejím rozcestí není pouhým gestem, ale živým dechem. Co má však společného, a zda vůbec, se surrealismem, na to si musí odpovědět každý sám.“²⁵ Tento komentář pouze zdůrazňuje již zmíněný paradox – z „nesurrealistických“ kruhů na Žáčkovou nikdo nereagoval a nepotvrdil její místo na současné literární scéně.²⁶ Mýlil se tedy Gabriel ve svém hodnocení?

Kristýna Žáčková se laděním své poezie řadí mezi básnířky intelektuální, se sklonem k sarkasmu a určité míře mladistvé básnické arogance. Vzhledem k jediné vydané sbírce nelze sledovat tvůrčí vyžívání, i přesto však můžeme reflektovat její místo v obou kontextech – surrealistickém a obecně literárním. Ve vztahu k ostatním surrealistickým autorkám na sebe Žáčkové poetika upozorňuje právě svým kousavým, lehce přezíravým tónem: „nesmysl s nimi cloumá tak/ že by se z toho Kant/poprvé v životě poblil/ na chodník v Královci/ a zapomněl by, blbec, na morálku.“ (*Jalová pitvornost protichůdnosti*) Šéfredaktor revue *Analogon* (jejž v roce 1969 založila stěžejní osobnost poválečného surrealismu Vratislav Effenberger a který dnes vydává *Skupina česko-slovenských surrealistů* s podtitulkem „surrealismus-psychoanalýza-antropologie-příčné vědy“) František Dyje zdůrazňuje intelektuální podstatu Žáčkové poezie v komentáři otištěném v kulturním čtrnáctideníku *A2*: „Jestliže surrealismus bývá definován jako snaha o odhalení „skutečné funkce myšlení“ spočívající v maximalizaci sdělovacího potenciálu tzv. psychického automatismu, pak poesii Kristýny Žáčkové (nar. 1982) bych charakterizoval jako průběžné úsilí rozkrýt „skutečnou funkci přemýšlení“. Východiskem jejích raných textů nebyla básnická vize, obraz, představa, ba ani exponovaný emocionální stav či zážitek – i když bez elementární „emocionální tenze“ by báseň sotva vznikla. Zdrojovým kódem Žáčkové psaní se tak stává spíše myšlenka ve stavu zrodu [...].“²⁷ Lze jistě souhlasit s klíčovou rolí rozumového přístupu (oproti například obraznosti typické pro Kateřinu Piňosovou, asociativnosti Aleny Nádvorníkové nebo emotivnosti Evy Švankmajerové), ovšem nepřesné se zdá být tvrzení o myšlence „ve stavu zrodu“. Žáčková ve svých básních nepostupuje směrem dovnitř, aby se dopátrala prvotního myšlenkového impulsu, ale pohybuje se v asociačních řetězcích – zrození

²⁵ Gabriel, Jan: „Dvě křivky poezie“. In: *Surrealismus.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: http://www.surrealismus.cz/akce/images/Kristyna_Andy.pdf

²⁶ Jedna její báseň byla zařazena do ročenky nakladatelství Host *Nejlepší české básně 2013*, jejímiž editory byli Ivan Werich a Wanda Heinrichová.

²⁷ Dyje, František. In: *Surrealismus.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: http://www.surrealismus.cz/akce/images/Kristyna_Andy.pdf
<http://www.advojka.cz/archiv/2012/14/masozrave-maso>

myšlenky tak bývá překryto nánosem dalších slov: „ačkoli někteří remcalové / tomu říkají propad/ neboť nevědí/ že až se čas zpomalí/ anebo docela chcípne/ jich se ta výhra týkat nebude/ jenžto si pravidelně nepřipláceli/ za pružné stanovení termínu smrti.“ (*Zamilovaná budoucnost*)

Není jisté, s kým Petr Král srovnával, když ve svém lektorském posudku napsal: „Básně Kristýny Žáčkové jsou stejně osobité jako objevné. Sestupy do vlastního nitra tu nejsou obvyklým lovem na obrazy a dojmy, jejich průběh a výsledky jsou nám naopak sdělovány formou odtažitě exaktních, málem „vědeckých“ definicí, jimiž si je autorka drží od těla.“²⁸ Jako příklad takové definice Král vybral verše: „dimenze, jimž vděčíme za obzor otevřenosti/ jsou zákoutími zrcadlové síně skutečnosti“, které jsou nápadné svou vágností, ačkoli pro básně *Metamoru* je charakteristické prolínání konkrétních a abstraktních obrazů a asociací: „jenom to tlusté na mém životě/zůstalo nějak trapně neodkrojeno/studící studem.“ (*Dieta*), „metamorfózní andělé/ a jejich skříně/ držte své pařáty/ v blízkosti mých hodin“ (*Zamilovaná budoucnost*), „vzduch byl jako živoucí želé/ krájeli jsme jej v chůzi/ žraločími ploutvemi svých představ.“ (*Nadvláda hořkých cukrovinek, jejich putování a poslední zhuštění v posvátném domě*) Právě tuto vyváženost můžeme považovat za silnou stránku Žáčkové a můžeme se také domnívat, že by zpřístupnila její poezii i čtenářům, jimž je surrealisticky uvolněná imaginace cizí. Zůstaňme však ještě u posudku Petra Krále, který v dalším odstavci své recenze přichází s tvrzením: „[Básněmi] prosakuje také osobitý humor, jsme tu daleko od banálních vyznání a exhibicí vlastních tolika ženským autorkám, ať už sentimentálně nebo naopak agresivně laděných.“²⁹

S tímto názorem lze bez konkrétních příkladů těžko polemizovat, ovšem zobecňující formulace se jeví jako *a priori* nevhodná – hodnocení poezie má probíhat nezávisle na proměnných, kterými mohou být rozličné aspekty autora, včetně genderové příslušnosti. Tvorba Kristýny Žáčkové ani žádné z jejích surrealistických kolegyně jistě své místo na literární scéně nezíská pouze na základě pozitivní diskriminace; je třeba ukázat a prokázat jejich kvality, což je ostatně hlavním cílem této práce.

III. Petra Strá

Vraťme se k Žáčkové a pokusme se o to, co opomněly literární obec i surrealistická komunita, a to zasadit sbírku *Metamor* do širšího kontextu a potvrdit tak místo Žáčkové na literární scéně.

²⁸ Král, Petr. „Kristýna Žáčková: „METAMOR – Lektorský posudek.“ In: *Surrealismus.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: http://www.surrealismus.cz/akce/images/Kristyna_Andy.pdf

²⁹ Tamtéž.

Spřízněnost, jak už bylo výše řečeno, budeme hledat s linií poezie, jejímiž hlavními rysy jsou po obsahové stránce projevy kritičnosti a nevole, až uličnické drzosti: „René, ty ušáku mazaná/ chlupatá/ copak jsi nevěděl/ že existuješ, i když zrovna/ nemyslíš.“ (*Anti-Descartes (Soukromý cirkus)*) V rámci surrealismu jde o příklon k effenbergerovskému „očistnému sarkasmu“³⁰; jazyk je uvolněný, nesen rytmem a neohlíží se na konvence. (Ovšem ne tak radikálně jako si mezi surrealistikami počíná Alena Nádvořníková, která lingvistická pravidla ignoruje a s matérií jazyka zachází zcela intuitivně, což bude námětem další kapitoly.) V těchto souřadnicích se pro komparaci nabízí především tvorba básničky publikující pod pseudonymem **Petra Strá** (vlastním jménem Petra Strachoňová-Fingerlandová; 1979), která svůj debut *Volavka* vydala u brněnského nakladatelství Host o rok později, než vyšel *Metamor*. Věnujme tedy v následující části pozornost této sbírce.

Na záložce *Volavky* se o Petře Stré můžeme dočíst, že je „surrealistická“ básnička; podívejme se nejprve, jak na toto tvrzení reagovaly recenze. Milena M. Marešová a Helena Petáková ve svém příspěvku pro rozhlasový literární pořad *Mozaika* se zařazením mezi surrealistky nesouhlasí: „V jejím případě je ale přízvisko "surrealistická" – jež jí přisoudili na přední chlopni knížky – matoucí, nepřiléhavé a příliš zobecňující, protože nazývat ji tak jen proto, že ve verších se objevují sloni se svými vysavači, nakousnutá postel anebo že z ovoce prší fialový déšť, je příliš prvoplánové. [...] Mnohem výraznější je autorčina přichylnost ke zvukům, za nimi jako by se vypravila intuitivně, mimo logickou vazbu. [...] Tvoří neologismy, či lépe ne-logismy, s hláskami a slabikami si pohrává jako by to byla citoslovce. Je to pak ‚posunčina‘ po významové rovině, spíš intuitivní, možná pedagogická, školící výslovnost a jazykovou ohebnost: Pleticha klep je tráva dlouhá/ do rovných vlasů les ů l sů l sů, anebo z druhého konce knihy: Mikna vlá a takhle si poletujem/ dla do sům hopla štěbetalka/ vlána zlá kůra zhnídí/ lista klůn a lůna vítí/ kam oko dohlédne/ málo klá/ a málok lidí.“³¹ K tomuto názoru se kloní také Michael Alexa na stránkách iLiteratury: „Ovšem přísaha na surrealismus působí v případě Petry Stré spíše jako přijetí literární autority příslovečného psychického automatismu, kterým se ve skutečnosti (přes školní masáž, již se dostalo patrně nám všem) surrealismus ve své rozvinuté podobě zdaleka

³⁰ Effenberger, Vratislav. „Negace negace není negativismus“ (1975), autorova předmluva ke knize pseudoscénářů. Citováno z: Dryje 2003, s. 15.

³¹ Marešová, Milena M. a Petáková, Helena. „Vychází básnická prvotina autorky píšící pod pseudonymem Petra Strá.“ In: *Rozhlas.cz* [online]. [cit. 20.5.2015]. Dostupné z: http://m.rozhlas.cz/mozaika/literatura/_zprava/vychazi-basnicka-prvotina-autorky-pisici-podpseudonymempetra-stra--1327044

nevyčerpává.³² Alexa také vyzvedává autorčin „recitační um“, který předvedla na slavnostním uvedení sbírky – nelze než potvrdit, že suverénní, téměř divadelní ztvárnění³³ umožnilo vyniknout dynamice veršů, která na papíře může působit samoučelně: „Postel je bílá/ vypraná načechráná sladká/ rozházená nahrnutá/ k jedné straně/ nakousnutá/ nechaná.“³⁴ (bez názvu) O vztahu *Volavky* k surrealismu se na stránkách časopisu *Host* vyjadřuje také Pavel Šidák: „Práce s jazykem je u Stré dominantní, její text je výrazně rytmizovaný, postavený na střídání onomatopoeie a kakofonie, spisovné i hovorové češtiny. Táhne k rušení běžných jazykových pravidel, na první pohled připomíná fónickou poezii. Nejde však o asociativní logiku surrealismu [...]“ Tam, kde se recenzentky Marešová a Petáková zastavily u neologismů a pedagogiky, Šidák nachází inspiraci dálnější: „Logika jazyka *Volavky* překvapivě silně evokuje folklorní kořeny, jazykovou magii, zařikávání [...]“³⁵ Než se pokusíme najít konkrétní paralely mezi oběma sbírkami, *Metamor* a *Volavka*, vraťme se k teorii, respektive „metateorii“ surrealismu.

IV.Surrealistka?

Jak už bylo řečeno výše, surrealismus sám sebe nepovažuje za uměleckou školu a vzpírá se obdobnému kategorizování. Lze tedy pouze vyzvednout některé koncepty a východiska, jež jsou v surrealismu považována za zásadní: odmítání estetických/antiestetických kritérií jako klíče k tvůrčím schopnostem člověka³⁶, spontánní³⁷ zaznamenávání vnitřních obsahů jako protiklad k naplňování předem určeného záměru (umělec jako „rezonanční deska“³⁸), vztah k realitě je reflektovaný, určovaný tzv. *vnitřním modelem*³⁹, prostřednictvím jehož dynamiky se odehrává veškerá surrealistova existence⁴⁰. Realizace těchto východisek, jakkoli může být vzrušující pro samotného aktéra, je pro svou abstraktní podstatu těžko ověřitelná – uveďme tedy ještě faktor na první pohled rozpoznatelný, jenž byl zformulován už v samých počátcích surrealistického hnutí a

³² Alexa, Michael. „Je tajuplná a hlasitě píská“. In: *iLiteratura.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: <http://iliteratura.cz/Clanek/33011/stra-petra-volavka>

³³ Potvrzuji z vlastní zkušenosti, neboť jsem na zmiňovaném uvedení byla přítomna. Recitaci Petry Stré lze shlédnout na videu [online]. [cit. 12. 6. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gmYqxdk9bss>

³⁴ Strá, Petra. *Volavka*. Host, Brno 2013.

³⁵ Šidák, Pavel. „Zařikávání, erotika a jazyk ve stavu zrodu“. In: *Host* 4/2014, s. 92.

³⁶ Volná citace: Dryje 2003, s. 13.

³⁷ Dryje 2003, s. 40: Endofázie = „Sled verbálních představ, které doprovázejí spontánní výkon myšlení. Tyto představy mohou být sluchové, artikulačně motorické, vizuální, graficky motorické.“ J. Cazoux

³⁸ Dryje 2003, s. 40.

³⁹ Tippnerová 2014, s. 130-131. Citování Karel Teige a Mikuláš Medek.

⁴⁰ Tippnerová 2014, s. 94-95. „Surrealistou se nelze stát po večerech a po víkendech [...]. Surrealismus je nepřetržitým nárokem na celý život člověka ve všech jeho tvůrčích i existenčních, veřejných a intimních sférách.“ Nápravník, Milan. „Co je surrealismus?“ In: *Tvar*, 27-28/1993, s. 1-4, zde s. 3.

stal se příčinou odchodu nejednoho člena *Surrealistické skupiny*: příslušnost ke skupině a identifikaci s jejími pravidly.⁴¹ Vydáním *Metamoru* v edici Analogonu se *Surrealistická skupina* jednoznačně přihlásila ke Kristýně Žáčkové jako „své“ autorce a můžeme se tedy domnívat, že sbírka naplňuje představy členů o tom, jak má surrealistické dílo vypadat (názor Jana Gabriela není podepřen konkrétními důvody, proto s ním nelze polemizovat ani souhlasit). Oproti tomu Petra Strá, případně redakce nakladatelství Host, patrně vychází především ze svých představ o tom, co znamená být „surrealistka“⁴². Na webových stránkách vlastní hudební školy o sobě Strá uvádí pouze „básniřka“, přičemž následuje informace: „Petra Strá je obdivovatelkou dětí a dětského světa a je jí jasné, že právě ony ji inspirují k tomu, aby ona mohla inspirovat je.“⁴³ Tady snad můžeme hledat i kořeny její poezie – jak v kontextu pedagogického působení, o které opírají svou analýzu Marešová a Petáková, tak v souvislosti s magickou kvalitou slov, již ve svém článku zmiňuje Šidák.⁴⁴ V internetovém časopise *Dobrá adresa* publikovala svoji recenzi *Volavky* Hana Tomšů a její postřehy shrnují výše uvedené interpretace: „Básně v této knize jsou pravým multisenzorickým zážitkem. Je možné slyšet hudbu, vidět pestré barvy, dotýkat se i ochutnávat.“⁴⁵ U Petry Stré tedy nejde o zachycení vnitřního světa, ale o stvoření světa nového, jakkoli „přirozeného“ a hravého:

Brouk pod sporákem
vrže
dřevnatí
v obličejí oči samé oči
jíst odkud jde smích a léto a stromy
s těmi svými doteky
jíst nevím snad mouchu
která bzučí jako violoncello
za to jak se předvádí

⁴¹ „Kolektiv je přítom v případě surrealismu nejenom součástí avantgardního programu, ale i *conditio sine qua non* částí jeho umělecké produkce.“ Tippnerová 2014, s. 24.

⁴² Nepřesně se vyjadřuje například Jakub Chrobák, který se ve své recenzi pro rubriku „*Telegraficky*“ časopisu *Host* píše: „Už na klopě knížky se tu všechno přiznává: „surrealistická básniřka“. A máš to, panáčku. A vlastní svět, a vlastní mechanismy, a vlastní principy. Ale mně se tomu ve *Volavce* nějak chce věřit a docela to i umím. Nepůsobí na mě jako manýra rozkládání jazyka zevnitř, rozbíjení slov, náhle vychrlená echa koncovek, slabik, hlásek. Je v tom slyšet snad i tu kalnou vodu hudby dnešních dní, ty divé, přes sebe, ale nikdy ne proti sobě položené hlasy, které se pořád čehosi dožadují, ale neočekávají protiřeč, jen souhlas.“ Chrobák, Jakub. „Úryvky z paměti“. In: *Host* 4/2014, s. 100.

⁴³ [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.laskola.cz/ucitele.html>

⁴⁴ Také v minirecenzi pro časopis A2, zde: In: *Hostbrno.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: <http://nakladatelstvi.hostbrno.cz/ohlasy/volavka/minirecenze>

⁴⁵ Tomšů, Hana. „Barevný rytmus zvířat“. In: *Dobraadresa.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: http://www.dobraadresa.cz/2014/DA03_14.pdf, s. 31.

sníst brouky
šneky
kteří už také vypadají jako bagry

(bez názvu; úryvek)

Její postup spočívá v naplňování záměru vhodným obsahem, nikoli o snahu zobrazit a zprostředkovat nevědomé obsahy, jak to vyžadují zásady surrealistické tvorby (na webových stránkách její „*la školy*“ se mimo jiné dočteme, že píše nejen poezii, ale i „pohádky, písně, rytmická a fónická říkadla“⁴⁶). V tomto kontextu je třeba upozornit také na skutečnost, že laicky používané spojení „surrealistická básnička“ v souvislosti se Strou je ze své podstaty nesmyslné a upozorňuje na neznalost, nikoli příslušnost k surrealistickému hnutí.⁴⁷

Výše uvedené argumenty bychom měli zvážit i ve vztahu k *Metamoru* a potvrdit nebo vyvrátit tak pochybnosti Jana Gabriela (viz: „Co má však společného, a zda vůbec, se surrealismem, na to si musí odpovědět každý sám.“). Budeme-li postupovat od obecných skutečností, pro příslušnost mluví vydání v *Edici Analogonu*, které jistě muselo být schváleno zkušenými členy vydávajícího *Sdružení Analogonu* (což je fakt s mnohem zásadnější výpovědní hodnotou než u běžné literární produkce). „Pro“ svědčí i Žáčkové medailon, ve kterém se kromě (téměř obligatorní) zmínky o výtvarné tvorbě a fotografii a spolupráci se *Skupinou česko-slovenských surrealistů* uvádějí i „určující setkání“ s osobnostmi se surrealismem více či méně spjatými (což samo o sobě může být chápáno jak splnění podmínek kolektivity a propojení tvorby se životem). Recenze nesurrealistických kritiků bohužel k dispozici nemáme, proto se vrátíme k „praotci“ surrealismu André Bretonovi, který v roce 1941 píše: „Surrealismus objevil, a je to skutečně jeho objev zásadní, že pero, které bez předběžných záměrů [...] běžíc píše, či tužka, která takto běžíc kreslí, tkají nekonečně křehkou substanci, v níž možná všechno není směřitelnou materií, ale která, přinejmenším, zjevuje vše, co je obsahem básníkových či malířových emocí.“⁴⁸ Surrealistka a teoretička umění Alena Nádvorníková ve své knize *K surrealismu* vyzdvihuje dva prvky, které podle Bretona neodmyslitelně k surrealistickému dílu náleží: imaginativní potenciál a tvůrčí automatismus (jako opak elaborace, nápodoby vnějšího modelu nebo následování předjaté

⁴⁶ [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.laskola.cz/ucitele.html>

⁴⁷ V antologii *Letenka do noci* obsahuje medailon každé autorky nejprve rok, od kterého se stala členkou *Surrealistické skupiny*, a dále „výběrovou bibliografii“, aniž bylo užito pojmosloví typu „básnička“ nebo „výtvarnice“. To odpovídá premise „surrealismus není Umění“, na níž se roku 1947 shodli vůdčí osobnosti surrealismu Karel Teige a Vratislav Effenberger. (volná citace: Nádvorníková, Alena: *K surrealismu*. Torst, Praha 1998. s. 125).

⁴⁸ Nádvorníková, Alena. *K surrealismu*. Torst, Praha 1998. s. 25.

teze, tedy pasivní následování toho, co uměleckému projevu předcházelo)⁴⁹. Tyto zásadní podmínky Kristýna Žáčková ve svých textech jistě splňuje:

je mlha
 Jacques Prévert
 a nikde ani noha
 to snad ne
 v klobouku
 jde
 Ezop
 brabenec
 no kolik jich rozšlapal
 hanba!
 drží se svého chomoutu
 svého povolání
 i protéza mu dobře padne
 v hlavě mu duní
 bajka o Bajkalu
 kdyby už tam jenom
 byl
 všechno mohlo skončit
 tajný kód našel by svůj klid
 ale Ezop?
 packal!
 a nehod přibylo
 matka moudrosti je
 pitomost
 Ezop má hlavu
 na dranc
 jako balón
 hoj, ty Jacquesi Préverte
 ty tajemný svátku

(z básně *Déjà vu*, s. 85)

Na části básně *Déjà vu* můžeme doložit jak převládající volný, asociační vztah názvu a textu (také název celé sbírky je, stejně jako u dalších surrealistických tvůrců, dalek popisnosti), tak spontánnost, se kterou autorka zachycuje postupně se vynořující obrazy. Pro Žáčkovou, jak už bylo zmíněno, je typická lehce anarchistická výbojnost a básně *Metamoru* zabydlují svůj prostor podle vlastního vkusu, ale ne bez napojení na společnost a její mechanismy. V této souvislosti lze parafrázovat Rogera Rothmana, amerického historika umění, který ve svém eseji o belgickém

⁴⁹ Nádvořníková 1998. Volná citace, s. 22.

malíři René Magrittovi píše o „městské zkušenosti (na)sycení obrazy“⁵⁰, přičemž u Žáčkové by se dalo mluvit o „sycení myšlenkami“. S ohledem na výše uvedené je těžké posoudit, co přesně Janu Gabrielovi pro přijetí sbírky do surrealistického kánonu chybí.

V. Společné rysy: břitkost, hravost

Poté, co jsme se oběma sbírkám věnovali podrobně, zkusme je postavit vedle sebe a zaměříme se pouze na společné rysy – těmi nejvýraznějšími jsou jistě hravost a břitký jazyk: „Rybáři jsou úplní blbci/ nechytí nic/ nechápou to/ oni tu vodu nedokážou přečíst/ šel jsem tam dneska ale/ zahlídl jsem ten mrak/ tak jsem šel trhat hloh“ (bez názvu; *Volavka*), „byli jsme vždycky trochu zkřehlí/ a zbyla po nás díra/ ve vesmíru/ respektive v jeho zadní části/ dnes neexistuje básník/ nevisí-li ksichtem/ v sociálních sítích.“ (*Daň z výskočného; Metamor*) Obě sbírky jsou také inteligentní a trochu ostentativně předvádějí pohyb po výrazové i významové rovině od vulgárního až k akademickému, případně inovativnímu: „jedlice mi naplivila že ji budím z nějakého / snu falešným hraním“ (bez názvu; *Volavka*), „mým životním postojem / je střídání anorexie ducha / která se maskuje tučnou nadvládou těla.“ (*Dieta; Metamor*) A konečně, na *Volavku* i *Metamor* může být pohlíženo jako na moderní poezii, snadno zařaditelnou do kontextu současné básnické produkce – tím spíše se můžeme s lítostí pozastavit nad marginalizací surrealistické tvorby⁵¹ a v jejím důsledku ochuzení celé literární scény a tím i běžných čtenářů poezie.

⁵⁰ “Nonetheless, Magritte’s paintings were steeped in an urban experience of image saturation.” Vlastní překlad. Rothman, Roger: „René Magritte and ‘The Shop-Window Quality of Things’“, s. 22. In: *Monmouth.edu* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: https://www.monmouth.edu/the_space_between/articles/RogerRothman2007.pdf

⁵¹ Tippnerová přitom volně parafrázuje Effenbergera: „Autentické umělecké dílo může plně rozvinout svůj účinek až tehdy, když vstoupí do dialogu se společností.“ Tippnerová 2014, s. 333.

2. Solitérky: tvorba Simonetty Buonaccini a Aleny Nádvorníkové

I. Simonetta Buonaccini (Ludmila Bučanová)

Vedle „ortodoxních“ surrealistek však stojí za pozornost také autorky, které bychom do souvislosti s tímto hnutím bezprostředně nezařadili, a přece jejich tvorba nese určité surrealistické rysy. Tematizaci smrti a šílenství, živelnou obraznost i impulsivní zacházení s jazykem najdeme u básničky s italsky znějícím pseudonymem **Simonetta Buonaccini** (1893-1935). Uměním byla přitahována už od dětství a sama brzy začala psát verše; básně dvanáctileté Ludmily prý ocenil i Jaroslav Vrchlický a některé její rané verše publikovala v *Ženských listech* Eliška Krásnohorská,⁵² ačkoli prvotina *Lampa v okně* vyšla až v roce 1928 (pod pseudonymem L. Atsebešová). Buonaccini byla kulturně činná a velmi sečtělá, což dokládají mimo jiné deníky s výčty jmen autorů a výpisky z děl⁵³, žádný odkaz však nevede přímo ke spojení se surrealismem. (André Breton svůj *Manifest surrealismu* napsal v roce 1924, kdy bylo Ludmile Šebestové, provdané Bučanové, třicet jedna let, ale česká *Surrealistická skupina* byla založena až roku 1934, rok před básniřčinou náhlou smrtí.) Její verše nejsou účelně komické, a přesto upomínají na iracionalitu i humor jako prvky ceněné surrealisty pro svůj kreativní a kritický potenciál:⁵⁴ „Můj přidušený pláč/ lomcuje náhrobními kameny/ Odhodím slupku posledního banánu/ a pustím se do této tmy“ (*Odi et amo*⁵⁵, *Podzim*). Další rys, jenž spadá do surrealistického chápání priorit uměleckého projevu, je vypjatá subjektivnost čerpající obrazy především z vlastní psychické reality.⁵⁶ Neobvyklé metafory a slovní spojení odpovídají snaze o vyslovení vnitřního obsahu, což se často děje na úkor jazykové vytříbenosti. Buonaccini nezřídka

⁵² Volná citace. Mlsová, Nella. „Přichází čas, kdy vlastní obraz tvůj tě zaškrtní“, s. 46-51. In: *Hostbrno.cz* [online]. [cit. 8. 6. 2015]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2012/01-2012/prichazi-cas-kdy-vlastni-obraz-tvuj-te-zaskrti>.

⁵³ Mlsová, Nella. „Přichází čas, kdy vlastní obraz tvůj tě zaškrtní“, s. 46-51. In: *Hostbrno.cz* [online]. [cit. 8. 6. 2015]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2012/01-2012/prichazi-cas-kdy-vlastni-obraz-tvuj-te-zaskrti>.

⁵⁴ „Vycházej z dadaistické revolty Teige poukázal na fakt, že hlavně „neuctivost“ činí humor z avantgardního hlediska zajímavým.“ Tippnerová 2014, s. 156.

„Stejně jako šílenství nebo opojení [představují] pro Freuda metodu psychiky, jak překonat omezení bolesti.“ Tippnerová 2014, s. 158.

⁵⁵ Buonaccini, Simonetta. *Odi et amo*. Melantrich a. s., Praha 1934.

⁵⁶ „Ve svých spisech z pozdních čtyřicátých let Teige výslovně zdůraznil subjektivní charakter surreálna. Podle něj činí surreálno průkazným ona subjektivita, manifestace osobních obsesí a traumat stejně jako erotická energie, kterými jsou pro daného jedince nabity určité objekty.“ Tippnerová 2014, s. 136.

obětuje formální ladnost svých veršů ve prospěch co nejúplnějšího vyslovení „vnitřního modelu“⁵⁷:

ŠTĚDRÝ DEN

Je večer a z mraků vystřeluje mráz
sedíš u okna a počítáš
hodiny modrají jak otcův plášť
na nitce hvězdy přivázaný máš

Je večer a všecko se pravděpodobným zdá
ve skleněné krabici se někdo prochází
hodiny modrají jak malba pokoje
na skle už palma větve vyráží

Je večer a ještě nezazněla zvonková hra
na peří andělských křídel dnes dosáhneš
hodiny modrají jak starých hrnců dna
pro něco divného se rozplakati chceš

Je večer a na ulici kroků neslyšíš
budeme na to vždycky vzpomínat
hodiny modrají jak vínem plná díž
do které po hlavě jsi spad

(ze sbírky *Odi et amo*)

Se surrealismem básničku spojuje také zájem o stavy, ve kterých se uvolňují nevědomé obsahy (šílenství, smrt, sen) a které v její tvorbě vytvářejí osobitou paralelu k básním tíhnoucím k patosu a konvenční obraznosti: „Malé a bílé jsou květiny,/ do kterých slunce chodí spat./ Jedině střízlíček je bez viny,/ nejlépe sedmikrása umí milovat.“ (*Lampa v okně*⁵⁸, *Malé a bílé jsou květiny...*). Buonacciniové verše nevynikají precizní prací s jazykem, a snad proto její romantická stylizace nezanechala v literárním kánonu trvalejší stopy. Originalita jejího vidění je však nepřehlédnutelná právě v surrealisticky laděných básních, kde póza ustupuje vnitřnímu přetlaku a touze po vyjádření i za cenu celku složeného ze zdánlivě nesourodých částí: „V hlubinách poslední utonulí/ dozpívali vodnatelné rýmy,/ červený kohout přimrzl na rákosí,/ kde

⁵⁷ „[...] Teige tento pojem rozpracoval do epistemologického modelu, v němž estetická produkce prochází dvěma fázemi: umělec si nejprve vytvoří *vnitřní model*, který je zcela nezávislý na realitě, načež se tento model zhmotňuje v uměleckém díle. [...] Cesty vedoucí k *vnitřnímu modelu* představují techniky surrealismu důvěrně známé: psychický automatismus, snové stavy či volné asociace.“ Tippnerová 2014, s. 130.

⁵⁸ Buonaccini, Simonetta. *Lampa v okně*. Fond Julia Zeyera při České akademii věd a umění, Praha 1928.

rusalky sušily své krinoliny.“ (*Lampa v okně, Konec*). O autorčině „lyrickém hladu“⁵⁹ mluvil i básník František Halas, kterého ve své předmluvě k Šaldovým dopisům Simonettě Buonaccini zmiňuje literární vědec Oleg Sus. V řeči, kterou Halas, jehož nejprve zaujala báseň neznámé básnířky otištěná v literárním časopise *Cesta*, a později se s ní osobně seznámil, pronesl 27. 4. 1942 na vzpomínkovém večeru věnovaném zesnulé autorce, zmiňuje jako podstatné rysy její tvorby živelnost a absenci vnějšího modelu, jemuž by byla poezie podřizována: „Ale na každém papírku, účtu i na lístcích z tramvají, na všem, co bylo po ruce, značkovala poutě svého lyrického hladu. Její korespondence je také sám verš. Je uchováno na tisíce pohlednic, které posílala svým milým, a na každé verše. Nemohla jinak, nestarala se o dotvoření nápadů, básnila zkrátka, jako jiný dýchá.“⁶⁰ Také další ze stěžejních surrealistických kritérií, neoddělitelnou spojitost poezie a života, tedy básnířka Simonetta Buonaccini naplňovala vrchovatě.⁶¹

II. Alena Nádvorníková

Jednou z nezpochybnitelných veličin surrealistického hnutí je básnířka, malířka a teoretička umění, **Alena Nádvorníková** (nar. 1942). V roce 1972 se stala členkou *Surrealistické skupiny*, která se po smrti Karla Teiga (roku 1951) vytvořila kolem jeho nástupce Vratislava Effenbergera a reprezentuje tzv. druhou generaci surrealistických tvůrců⁶². Ve své vědecké činnosti se zaměřuje nejen na surrealismus, jenž byl předmětem její habilitační práce⁶³, ale také na art brut⁶⁴

⁵⁹ Sus, Oleg. „Nad torzem“, s. 6. In: Šalda, F.X.: *Dopisy Simonettě Buonaccini*. Severočeské nakladatelství, Liberec 1967.

⁶⁰ Halas, František. „Vzpomínky na Simonettu Buonaccini“. In: Halas, František: *Imagena*. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 330-331.

⁶¹ Uvedený text byl s mírnými úpravami publikován jako doslov k vydání nového výboru básní Simonetty Buonaccini pod názvem *Na chůdách snu* (dybbuk, Praha 2016). Na zařazení autorky do surrealistického kontextu byly rozporuplné reakce, například básník Petr Král v soukromé korespondenci uvedl: „Pokud jde o Simonettu Buonaccini, je to nesporně zajímavá autorka a je od Vás záslužné, že ji znovu připomínáte; měřit ji surrealismem je ale podle mne nedorozumění, natolik je v dikci i v jazyce poznamenána hlubokým vlivem Františka Halase, její básně jsou také intimní vyznání (jakkoli místy extravagantní), od nichž si surrealisté udržují odstup. To jistě neznamená, že pozornost, kterou jí věnujete, je marná; stačilo by přece trochu upravit perspektivu a říci, že třebaže se její poesie – svými prostředky – může zdát v lecčem obdobná surrealistické, ve výsledku vyznívá zcela jinak.“ V této souvislosti lze poukázat na pozdější zmínky o synopticko-pulzačním chápání literatury, jak jej rozpracovali literární vědci Peter Zajac a Dalibor Tureček, a také poznamenat, že autorka textu považuje veškerou poezii za „intimní vyznání“, která však ze své podstaty přesahuje rámec pouhé osobní zpovědi – ať už je původní autorský záměr jakýkoli.

⁶² Dryje, František. „Existovat znamená být vnímavý, aneb Jako se leze na střechu (několik orientačních poznámek)“, s. 18. In: Dryje, František/Řezníček, Pavel: *Letenka do noci. Antologie současné surrealistické poezie*. Petrov, Brno 2003.

⁶³ [online]. [cit. 3. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1343>.

(„umění v syrovém stavu“⁶⁵, dříve také „insitní umění“), které svým důrazem na autenticitu, naprostou svobodu projevu a častým spojením s vypjatými psychickými stavy (duševní poruchy, spiritistické zkušenosti apod.) se surrealismem volně souvisí. Nádvorníková je také jednou z mála surrealistických autorek, jejíž tvorba bývá reflektována v různých typech médií, jakými jsou literární časopisy (např. *A2*, *Host*, *Literární noviny*, *Psí víno*, *Tvar*), antologie a sborníky⁶⁶, neliterární periodika (např. *Lidové noviny*, *Právo*, *Respekt*) nebo rozhlas a televize⁶⁷. Následující řádky se na základě analýzy jejího díla a jeho reflexí pokusí zodpovědět otázku, proč tomu tak je.⁶⁸

III. Praha, Pařížská (1994)

Se soustavnou, publikovanou literární činností se u Nádvorníkové setkáváme až od 90. let, do té doby byly známé především její výtvarné práce. Většinu svých sbírek také autorka buď doprovodila kresbami, nebo vytvořila frontispis. Její oficiální prvotinou, již předcházela bibliofilie *Kresbobásně*⁶⁹ vydaná v roce 1966 pod dívčím jménem Bretšnajdrová, je *Praha, Pařížská*⁷⁰ z roku 1994. Sbírec se v recenzi publikované v *Literárních novinách* a v literárním časopise *Tvar* věnoval její kolega ze surrealistického okruhu Jan Gabriel: „Ve své poezii jako by se odmítala smířit s jazykem, jaký je, jak se běžně používá coby nástroj pouhého utilitárního dorozumívání, jazyka, o němž se lidé mylně domnívají, že slouží k tomu, aby usnadnil jejich

⁶⁴ Nádvorníková, Alena. *Art brut v českých zemích: mediomici, solitéři, psychotici*. Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc, Praha 2008.

⁶⁵ [online]. [cit. 3. 7. 2015]. Dostupné z: http://artslexikon.cz/index.php/Art_brut.

⁶⁶ Kolektiv editorů. *Antologie české poezie II. díl (1986–2006)*. dybbuk, Praha 2007.

Kopáč, Radim. *Pomalá slunce hlasů*. Concordia, Praha 2005.

⁶⁷ Marešová, Milena M. „Zneklidňující básnická sbírka Aleny Nádvorníkové“ [online]. [cit. 4. 7. 2015]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/literatura/_zprava/zneklidnujici-basnicka-sbirka-aleny-nadvornikove--1167795

Klímová, Lucie. „ARTPROFIL: Alena Nádvorníková“ [online]. [cit. 12. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/244127-alena-nadvornikova-umelecke-dilo-je-jako-ptaci-hnizdo/>.

„Aspoň jsem ve vzteku kreslila na zed“ [online]. [cit. 4. 7. 2015]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/203437-aspon-jsem-ve-vzteku-kreslila-na-zed/>.

⁶⁸ Jednu z možných odpovědí formuloval Jan Gabriel takto: „Jistě s ní lze v mnohém nesouhlasit, ale jedno jí nelze upřít: jedinečné vidění tam, kde ostatní nevidí nic.“ Gabriel, Jan: „Výsledný obraz bude zarámovaný“. In: *Tvar*, 2013/1, s. 23 [online]. [cit. 12. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.itvar.cz/prilohy/515/Tvar01-2013.pdf>.

⁶⁹ V roce 2014 vydalo nakladatelství Reel Prague knihu *Kresbobásně dnes*, kterou autorka představila v několika televizních literárních pořadech. Jde především o výtvarný projev, proto zde knížka nebude podrobně zmíněna. Viz: rozhovor s autorkou o knize *Kresbobásně* v pořadu *Knížní svět* (30. 10. 2011) [online]. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183270092-knizni-svet/21154215634> (od 13:01)

Reportáž o knize *Kresbobásně* v pořadu *U zavěšené knihy* (29. 4. 2015) [online]. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10619821880-u-zavesene-knihy/215411000170017/titulky> (od 9:20)

⁷⁰ Nádvorníková, Alena. *Praha, Pařížská*. Votobia, Olomouc 1994.

vzájemné vztahy, vztahy mezi nimi a realitou.⁷¹ Gabriel těmito slovy upozorňuje na snahu surrealistů vnímat a zachycovat život kolem sebe v maximální možné míře bez zatížení konvencemi – také jazyk, běžně vnímaný spíše jako prostředek, je pro ně materií určenou k objevování a prozkoumávání. Pro Nádvořníkovou jsou primárním podnětem asociace – zvukové, vizuální, obsahové – což druhotně vede k tvořivým posunům jak na úrovni formy, tak významu: „za vlnou zim se už zvedá/ vlna beder“ (*Ženské domovy v prosinci*), „Gog, magog a smog bloudí kol synagog.“ (*Únorové události*) Tento typ poezie nepochybně klade zvýšené nároky na čtenářovu pozornost a ochotu sdílet autorčinu fascinaci jazykem a jeho možnostmi. Jak píše Gabriel, jazyk je běžně vnímán především jako prostředek sloužící k orientaci, a to i při tak výjimečném způsobu komunikace, jakým je poezie. Přes introvertní potěšení ze samotného tvořivého aktu je charakter Nádvořníkové básni zřetelně dialogický, nešetří se v nich otázkami: „Jak dlouho? Jak často?“ (*Určení času*), apely: „Pílit/ ku obzoru, na němž věž!“ (*Proč ne?*) ani přímým oslovením: „Něco se zvrtně, myslíš?“ (*O dvou koncích*) Básnička jakoby měla před očima ideálního čtenáře, který se zájmem a požitkem bude spoluobjevovat tajemství, která mu tato jazyková „alchymie“⁷² otevírá. Literární publicistka a kritička Milena M. Marešová jde ve své recenzi souboru Nádvořníkové sbírek, který vyšel roku 2012 pod názvem *Poesie*⁷³, ještě dál a básně považuje za „zneklidňující“: „Nepolaská, ale pozorně ji číst rozhodně musíme.“⁷⁴ Bohužel z jejího textu nevyplývá, proč je nutné Nádvořníkovou číst a co tato četba, kromě již zmíněného zneklidnění, může čtenáři přinést. O nesnadnosti spojené se snahou k básním proniknout píše kritik a publicista Jiří Peňás ve své minirecenzi následující sbírky *Uvnitř hlasů*⁷⁵ publikované v rubrice Knihovnička Literárních novin: „[...] básně Nádvořníkové jsou příkladem neproniknutelné šifry.“ Peňás toto striktně subjektivní směřování vnímá jednoznačně negativně: „Je to pozdní surrealismus, který zamrzl uprostřed vybroušeného, ale beznadějně narcistního krystalu.“⁷⁶ Autor a kritik Jan Štolba enigmatičnost a obtížnou srozumitelnost Nádvořníkové

⁷¹ Gabriel, Jan. „Okouzlená i okouzlující poezie Aleny Nádvořníkové“. In: *Tvar*, 1994/10, s. 22 [online]. [cit. 4. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/5.1994/10/22.png>.

⁷² „Stejně přesná, jako je ve své doposud známější výtvarné činnosti, je i v básnickém výrazu. V obou rovinách lze mluvit až o alchymii, v případě její poezie v pravém smyslu o alchymii slova tak, jak jí rozuměl Charles Baudelaire a Arthur Rimbaud a později surrealisté.“ Gabriel 1994.

⁷³ Nádvořníková, Alena. *Poesie*. Arbor vitae, Řevnice 2012.

⁷⁴ Marešová, Milena M. „Zneklidňující básnická sbírka Aleny Nádvořníkové“ [online]. [cit. 5. 7. 2015]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/literatura/_zprava/zneklidnujici-basnicka-sbirka-aleny-nadvornikove--1167795

⁷⁵ Nádvořníková, Alena: *Uvnitř hlasů*. Československý spisovatel, Praha 1995.

⁷⁶ Peňás, Jiří. „Knihovnička literárních novin“. In: *Literární noviny*, 1996/5, s. 15 [online]. [cit. 5. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/7.1996/5/15.png>

veršů potvrzuje (zejména v recenzi sbírky *Uvnitř hlasů*, kde stejně jako Peňás užívá slova „šifra“⁷⁷) ale v duchu surrealistického okouzlení neznámým jim o rok později přiznává pravdivost danou originalitou vnímání: „Mohlo by se zdát, že nakonec budeme vystaveni permanentní, více anebo méně zvládané básnické libovůli; Nádvorníková však přesvědčuje senzitivitou vůči složité tkáni svého vnitřního života, již z její poezie vycitujeme: žádná z „nesrozumitelností“, které nám předkládá, není klišé, vymyšlenina, stafáž anebo samoučel.“⁷⁸ Podle dvou výše citovaných kritik by se mohlo zdát, že hlavním tématem recenzí Nádvorníkové poezie je otázka srozumitelnosti: je básnička věrna „vnitřnímu modelu“ natolik, že se čtenář cítí být ve svých potřebách ignorován, jak to naznačuje Jiří Peňás, nebo se naopak může nechat fascinovat záhadným surreálným světem, který mu vnímavá autorka zprostředkovává, jako to činí Jan Štolba?

IV. Uvnitř hlasů (1995)

Ve sbírce *Uvnitř hlasů* jsou básně prokládány prozaickými záznamy snů. Většina je osobního, přes svou snovou kvalitu srozumitelného charakteru, vymyká se pouze jedno zakončení slovní hříčkou: „Mezitím vidím, že přibyly ostraky a ostrakismus. Zdravím: kaliméra! Pronikavě krákají.“ (bez názvu; *Poesie*)⁷⁹ I tato sbírka obsahuje výrazné dialogické prvky, nejčastěji otázky a oslovení (ve druhé osobě singuláru i plurálu), oproti předchozí sbírce však dochází k celkovému ztišení, zvnitřnění, jak naznačuje už titul. K meditativní a osobní atmosféře sbírky přispívají kromě zmíněných snových záznamů všechny jazykové roviny – je to nejen výběr slov (častý výskyt abstrakt, např. v básni *Úsloví na sklonku února*: „bezradnost“, „zdání dobrodiní“, „skutečnost“, „přání“, a emotivně zabarvených výrazů, např. v básni *Úkazy*: „úkosem“, „dravý“, „nesmyslnosti“, „nesouzvuk“, „pustoší“), ale také jejich kombinace a slovtvorná ozvláštňení co

⁷⁷ „Nádvorníková tíhne k vytváření koncizních, co nejproštěnějších šifer.“ Štolba, Jan. „Běh snožmo“. In: *Literární noviny*, 1996/11, s. 5 [online]. [cit. 19. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/7.1996/11/5.png>

⁷⁸ Recenze na sbírku *Vzpomínky na prázdniny* (1997). Štolba, Jan. „Mrak pronásledující oblak“. In: *Literární noviny*, 1997/47, s. 7 [online]. [cit. 5. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/8.1997/47/7.png>

⁷⁹ Sen je jednou z oblastí zvýšeného zájmu surrealismu pro svou schopnost projevit nevědomé tendence a touhy, které se společnost snaží potlačit a surrealisté osvobodit. Jak ve své knize o českém surrealismu píše Anja Tippnerová: „Jazyk snu se podle surrealistů blíží imaginárnímu, vnitřnímu modelu více než jakákoliv jiná forma vnitřního prožitku.“ (s. 217) Zásadní vliv na surrealismus měla a má psychoanalýza a Freudova teorie výkladu snů, později také díla Junga a Adlera. V českém prostředí jsou tyto teorie spojeny se jménem excentrického psychoanalytika a surrealisty Bohuslava Brouka, který „ve svých úvahách polemizoval zcela v surrealistickém duchu s ortodoxními názory psychoanalýzy a vyjádřil se v souladu s uvolněným a kreativním přístupem k jejím poznatkům.“ Tippnerová 2014, s. 115.

čtenáři navozuje pocit pohybu po tajemné, i když spíše nehostinné krajině: „Obal se světlem;/ příkré jsou mraky/ nad pomezním hradem.“ (bez názvu; *Poesie*), „Průtrže malebnosti/ pustoší chlad.“ (*Úkazy*) (kritik Jan Štolba mluví v této souvislosti o Nádvořnickové vnímání světa „v jeho opuštěné vyhrocenosti“⁸⁰). Tvořivá, intuitivní práce s jazykem připomínající čáry tužkou nebo tahy štětcem je pro Nádvořnickovou typická. Můžeme ji vnímat jako projev psychického automatismu⁸¹ v nejlepší slova smyslu, přičemž ale nejde přehlédnout intelektuální rovinu textu. Surrealistický aspekt v podstatě tlumí břitký tón, podobně jako v případě Kristýny Žáčkové, který by jinak na čtenáře mohl působit dojmem moralizování:

Útěcha

Snad úplně se ujistí
kdo v zástoji ji zpraží
lůzu; jedno, kam.
A vsedě zapřáhne své křivonosé
v duševní znoj.

Nechtější-li, tím hůř.

U Nádvořnickové však jde, na rozdíl od její mladší kolegyně, spíše o společenskou reflexi⁸²; Žáčková naproti tomu přišla s mladistvou osobní revoltou směřovanou proti všemu a všem: „jste dnes sama na palubě, madame?/ s punčochou rozcapenou od oka k oku/ cpete se skrovným soukromím/ které vám skýtá skýva vlastní boty/ jste sama, anebo jste kurva, na kterou se/ nemůžu ani podívat?“ (*Miss Antrop; Metamor*)⁸³. V textech reflektujících verše Nádvořnickové nalezneme v tomto směru poměrně protichůdné názory. Literární kritik a básník Jan Suk vnímá její přináležitost k surrealismu jako omezující a zdůrazňuje prvky toho, co vnímá jako přesah:

⁸⁰ Štolba, Jan. „Běh snožmo“. In: *Literární noviny*, 1996/11, s. 5 [online]. [cit. 19. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/7.1996/11/5.png>

⁸¹ První automatické věty zaznamenal roku 1919 André Breton při hledání způsobu, jak zachytit co nejuvěrnějším způsobem pramen inspirace. Francouzský surrealista Bertrand Schmitt automatismus vysvětluje takto: „Skrze básnickou intuici, skrze prvotní, hrubý, automatický jazyk, nenakažený vypočítavým rozumem, uměleckou marnivostí či individuální pýchou, je člověk schopen přímo a samovolně vstoupit do styku s přírodními fenomény – neboť tento prvotní jazyk je *stejně povahy* jako tyto fenomény.“ Schmitt, Bertrand: „Přijetí a odmítnutí automatického poselství“. In: *Analogon*, 2011/64, s. 25.

⁸² Jan Gabriel to ve své recenzi z roku 2013 formuluje takto: „Výstižně odráží v celé své výrazové složitosti tvář dnešního světa [...]“. In: *Tvar*, 2013/1, s. 23 [online]. [cit. 4. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.itvar.cz/prilohy/515/Tvar01-2013.pdf>

⁸³ Žáčková, Kristýna. *Metamor*. Sdružení Analogonu, Praha 2012.

„Její básně nejsou automatické texty, záznamy snů či obsesí. Básnířka není jen strůjkyní tajemných krajín za zrcadlem a mimo realitu, nepracuje výhradně s materiálem podvědomí a nevědomí [...] dokonce ani nepíše lyrickou autobiografií, protože jakýkoli záblesk prožitku, kotvící v reálném světě, je v jejích textech okamžitě přesouván do bizarního světa skeptické intelektuálky.“⁸⁴ František Dryje, který Suka cituje ve své antologii *Letenka do noci*, právem mluví o primárním nepochopení surrealistických principů a postupů, v jehož důsledku dochází k „povrchní interpretaci“.⁸⁵ Můžeme dodat, že tato povrchnost se projevuje směřováním různých kategorií a poukazuje na fakt, že autor se se surrealistickým světem Nádvorníkové zcela mívá (např. jeho závěr, že intelektuální kvalita je něco neslučitelného se spontánností nevědomých obsahů). Jan Suk do svých interpretací zapojuje také genderové hledisko, když ve své minirecenzi na *Poesii* píše: „Přitom tuto poezii nelze vinit z vykalkulované literárnosti, protože před takovým rizikem autorku chrání ženská vnímavost, která přináší přece jen poněkud jiný typ básnění, než jaký je obvyklý u mužů.“⁸⁶ Tento argument se opírá o kritikovo chápání psychologie ženy, nikoli literárního textu, a lze ho tedy považovat za neopodstatněný.

Velmi odlišným, i když podobně subjektivizujícím, způsobem k Nádvorníkové přistupují recenzentky Libuše Hezcková a Kateřina Svatoňová ve svém článku „Natrám věty, připravím kytice“⁸⁷, který se věnuje jak *Poesii*, tak monografii výtvarné, kterou o rok dříve vydalo stejné nakladatelství pod názvem *Alena Nádvorníková*⁸⁸. Už podle titulu recenze je zřejmé, že autorky se zaměřily na jediný aspekt Nádvorníkové tvorby, a tím je propojenost se světem přírody: „Výraznou dominantou autorčiny tvorby jsou obrazy přírody, květin, zahrad, přírodních dějů a projevů [...]“, „I samotný jazyk lze chápat jako přírodninu, která se rozrůstá, s kterou se lze radovat, kterou je možné pozorovat, z které můžeme čerpat novou životní energii, která vytváří zákoutí k pobývání. Nádvorníková neustále naslouchá této přírodě-jazyku, „trhá věty, aby z nich připravila kytice“, či spíše pěstuje jednotlivé výhonky, aby se tyto kytice samy svázaly.“ Svým důrazem na „bujení“ a „organické narůstání“ mohou Hezcková a Svatoňová u čtenáře neznalého primárního textu a podstaty surrealismu navodit mylný a zjednodušující dojem, že se u

⁸⁴ Suk, Jan. „Nevinná monstra. Reflexe nad tvorbou Aleny Nádvorníkové“. In: *Intelektuál*, 2003/1, s. 9-13. Zde: Dryje 2003, s. 41.

⁸⁵ Dryje 2003, s. 42.

⁸⁶ Suk, Jan. „Retrospektiva surrealistky“. In: *Host*, 2013/7, s. 72 [online]. [cit. 14. 7. 2015]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2013/7-2013/retrospektiva-surrealistky>

⁸⁷ Hezcková, Libuše a Svatoňová, Kateřina. „Natrám věty, připravím kytice“. In: *A2*, 2013/13. [cit. 14. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2013/13/natrham-vety-pripravim-kytice>

⁸⁸ Effenberger, Vratislav a kol. *Alena Nádvorníková*. Arbor vitae, Řevnice 2011.

Nádvorníkové jedná o přírodní lyriku. Stejně jako Jan Suk se pak i autorky uvedené recenze snaží tvorbu Nádvorníkové vyvázat ze surrealistické příslušnosti a upozorňují tak na absenci hlubšího pochopení podstaty tohoto hnutí: „Básně Aleny Nádvorníkové z let 1994 až 2006 shrnuté do černé knihy s prostým názvem *Poesie*, jež je dedikovaná samotnému jazyku, nejsou zas tak surrealistické, jak bychom očekávali po nahlédnutí do její biografie, v níž své významné místo mají aktivity spojené se Surrealistickou skupinou i teoretické statě týkající se surrealismu.“ Paradoxně tedy dochází sice k obeznámení běžných čtenářů s tvorbou Aleny Nádvorníkové, ale tato tvorba je prezentována ve zkreslené podobě a v nesprávných souvislostech. Navíc oba výše uvedené články prezentují surrealismus v negativním světle, jako něco, vůči čemu je třeba se vymezit, což u bytostné surrealistky, jakou Nádvorníková soudě podle jejích aktivit je, může na zájemce o její dílo působit kontraproduktivně.

V. Vzpomínky na prázdniny (1997)

V pořadí třetí sbírku nazvala Alena Nádvorníková *Vzpomínky na prázdniny*⁸⁹, s podtitulem „mým básníkům; i jiným“. Svě vlastní básně v ní prokládá citáty z oblíbených autorů, které nadlehčují – ve shodě s titulem – střízlivě melancholické texty: „Za vodou duní jablka/ někdejších dni/ zaniklých vůní...“ (*Smytá podoba*), „Jakápak historie: jará smůla/ jitřních hodin, šramot miráží/ a peruť. Meruňková peruť.“ (bez názvu; *Poesie*). Na cestě, kterou od předchozí sbírky k této urazil z interpretačního hlediska recenzent Jan Štolba, je patrné, že vnímání symptomatického rysu díla určitého autora se může v průběhu času posunout, aniž by autor zásadně změnil svůj rukopis. Jak už bylo řečeno výše, povaha Nádvorníkové poezie je ze své podstaty nesnadno přístupná – surrealistické metody neposkytují čtenáři oporu v realitě a nutí ho tak, ve vyšší míře než většina jiných literárních projevů, přistoupit na neobvyklý způsob vnímání a vyjadřování, což nemusí být jen nesnadné, ale také nepříjemné. Štolba vyjadřuje tuto náročnost takto: „Sbírka Aleny Nádvorníkové je cenná, těší mě v ní mikroskopicky kutat a nalézat. [...] Jenomže to, co mě v básních zajímá, není senzibilita sama, ale jí zprostředkovaná vize reality. V šifrách bez kódu však spíš cítím – jakkoli vzdáleně – počátek rezignace básnické vnímavosti na žitou skutečnost. Obdivuji útržky, o dřev však ztrácím zájem.“⁹⁰ Pokud však ztráta zájmu, jak o ní Štolba píše, není úplná, může dojít k pozdějšímu objevení způsobu čtení, který

⁸⁹ Nádvorníková, Alena. *Vzpomínky na prázdniny*. Torst, Praha 1997.

⁹⁰ Štolba, Jan. „Běh snožmo“. In: *Literární noviny*, 1996/11, s. 5 [online]. [cit. 19. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/7.1996/11/5.png>

text nabízí a který oběma, textu i čtenáři, více vyhovuje: „Tady možná leží další důležitý smysl poezie Nádvořníkové: *Mrak pronásleduje oblak* – původní šifra reality je v básni přeskupena do podobně enigmatické šifry poezie, svět je tu systematicky a detailně přebírán, „poznáván“ jako v jádru nepoznatelný, básnířčina poezie tajemství světa „neodtajňuje“, ale do nejdrobnějšího záhybu daného fragmentu jím na chvíli JE. Básnířčina poezie tak autenticky svědčí o úžasném procesu ustavičného „re-kódování“ světa uvnitř otevřené, do všech stran pracující lidské mysli.“⁹¹ S touto svébytnou reflexí vnitřního světa, jež je ostatně ve shodě s dříve zmiňovaným principem rezonanční desky, souvisí spolu s otázkou srozumitelnosti a čtenářské přístupnosti také otázka autenticity. Že v surrealistickém kontextu jde o jedno ze zásadních témat, svědčí i fakt, že mu v roce 2011 bylo věnováno šedesáté čtvrté číslo časopisu *Analogon*. O tom, jak surrealismus přistupuje k autenticitě, se ve svém článku z roku 1980 vyjádřil mimo jiné psychiatr a člen *Surrealistické skupiny* Ludvík Šváb: „[...] to, co charakterizuje jakoukoli tvorbu jako surrealistickou, je především určitý přístup ke skutečnosti, na kterou svými prostředky specificky reaguje. Je to přístup kritický, vycházející z individuální zkušenosti, z níž nejsou vylučovány žádné z momentů prožívání, ať jsou to sny, touhy, infantilní vzpomínky, představy a vůbec vše, z čeho se skládá život ducha.“⁹² Teoretik Vratislav Effenberger pak v článku z roku 1984 dodává, že individuální tvorba nabývá svého významu teprve, když je zasazena do kolektivního rámce: „Autenticita, která je protikladem epigonství a eklektismu, je tedy pouze předpokladem každé významné tvorby, avšak vlastní významnost této tvorby spoluvytváří jen ve svazku s těmi funkcemi, které plní ve vývoji kolektivního vědomí.“⁹³ V tomto ohledu je jistě možné považovat jakoukoli reflexi Nádvořníkové poezie jako svým způsobem pozitivní, protože je tak zviditelňována pro čtenáře, kteří by se jinak se surrealistickou tvorbou nemuseli setkat. Na druhé straně se stále nabízí otázka, zda recenze založená na nepochopení principu, na němž to, které dílo funguje, nenapáchá zejména ve vztahu k tak kompaktnímu, a tak zřídka reflektovanému hnutí, jakým je surrealismus, víc škody než užitku. Kolik běžných čtenářů dojde spolu s literární kritičkou a teoretičkou Marií Langerovou (která se ve své vědecké práci zabývá především poválečnou avantgardou a spolu s dalšími odborníky vydala knihu *Symboly obludnosti*⁹⁴,

⁹¹ Štolba, Jan. „Mrak pronásledující oblak“. In: *Literární noviny*, 1997/47, s. 7 [online]. [cit. 5. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/8.1997/47/7.png>

⁹² Šváb, Ludvík. „Hic et nunc: surrealistická poezie II“. In: *Analogon*, 2011/64, s. 9.

⁹³ Effenberger, Vratislav. „Autenticita tvorby a módní trendy“. In: *Analogon*, 2011/64, s. 11.

⁹⁴ Langerová, Marie, Vojvodík, Josef, Tippnerová, Anja a Hrdlička, Josef. *Symboly obludnosti*. Malvern, Praha 2009.

zaměřenou mimo jiné na skupiny kolem Karla Teiga a Vratislava Effenbergera) při čtení „všeho toho rozlamování a asociování“⁹⁵ k zasvěcenému závěru: „Jistěže to může být hra značně hermetická, neprůhledná – ale proč by také měla být hned průhledná?“

VI. Kompoty noci, krystaly dne (1991)

Dva roky po *Vzpomínkách na prázdniny* vydává Nádvorníková další, v pořadí čtvrtou sbírku s názvem *Kompoty noci, krystaly dne*⁹⁶. Pokud v předchozí sbírce mohl čtenář vnímat určité odlehčení, je mu nyní předkládán obraz niternější, ale o to řezavější. Zřetelněji v něm vystupují emotivní a (i)racionální linie, obě se přitom pohybují především v pásmu pesimismu: „Jako by ulici/ zalehl tón/ ničení přešlo/ v kruh, polední/ domy v démony“ (bez názvu; *Poesie*). Nově se v této sbírce objevují sdělení v *ich formě*, která jako by dávala nahlédnout do osobního smutku, přičemž sémanticky zatížená jsou především slovesa: „Tichá voda/ břehy mi bere.“ (bez názvu; *Poesie*), „Rozpadávám/ se na kusy.“ (bez názvu; *Poesie*), „Stejně mám zpoždění. Hej.“ (bez názvu; *Poesie*) Editor Jan Šulc píše v této souvislosti o „tragických, *existenciálních* tónech, dávajících tušit a spoluprožít četná drásavá dramata.“⁹⁷ Intimní ráz sbírky podtrhují také krátké záznamy snů, psané prózou řazenou do veršů:

Bdím a bdím
v obrovské posteli
tu zpod nás vylézá
holčička, dokonce tři.
Jeho děti? Moje zábrany? To už je
Kolikátý sen. Příště se třeba
rozpadne dům nebo nastane
konec světa. Nevím. Věty.

Fakt, že posuny mezi jednotlivými sbírkami Aleny Nádvorníkové jsou velmi subtilní, můžeme patrně přičíst absenci vědomé stylizace, případně snaze o maximální spontánnost. Básně zachycující vnitřní procesy musí nutně směřovat k opakování určitých vzorců, ať už z hlediska

⁹⁵ Langerová, Marie. „Mediumní poezie“. In: *Literární noviny*, 1996/11, s. 5 [online]. [cit. 19. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/7.1996/11/5.png>

⁹⁶ Nádvorníková, Alena. *Kompoty noci, krystaly dne*. Dauphin, Praha 1999.

Stojí za povšimnutí, že ve stejném roce vydává *Sdružení Analogonu* do letošního roku jedinou sbírku Kateřiny Piňosové *Housenka smrtihlava*. Nádvorníková každou ze svých sbírek vydala u jiného nakladatelství, i přesto byl redaktorem šesti z nich Jan Šulc. Pod záštitou *Sdružení Analogonu* vydala pouze sbírku *Osmadvacet lehkých prostoročasových básní*, a to v roce 2003.

⁹⁷ Šulc, Jan. „Kompoty noc, krystaly dne“. In: *Analogon*, 1999/26-27. Citováno z: Dryje 2003, s. 42.

výrazu či významu, viditelněji, než je tomu u záměrných kompozic a programového hledání a obměňování. Jan Gabriel ve své recenzi *Kompotů noci, krystalů dne* zmiňuje určitou monotónnost, ke které podle něho dochází ve tvorbě většiny básníků, a zdůrazňuje: „Přes úmornost v intonaci i motivech zůstává [Nádvorníkové] tvorba krajně znepokojivá a inspirující.“⁹⁸ Dále také cituje samotnou autorku, která v jednom ze svých článků o art brut a mediurním umění psala o hloubkách a magických kruzích, ve kterých se tato díla pohybují, a domnívá se, že uvedené vyjádření odpovídá i její vlastní tvorbě. S tímto závěrem lze jistě souhlasit, zejména pokud si připomeneme, jak důležitou roli v Nádvorníkové poezii hraje vnitřní rytmus vytvářený nejrůznějšími druhy zvukových a významových asociací.⁹⁹

VII. Děje (2001)

Pokud předchozí sbírka přinesla srozumitelné osobní tóny smutku a bolesti, v té následující, nazvané jednoduše *Děje*¹⁰⁰, dochází k prohloubení intimity – básně tu stojí samy o sobě, neproloženy citáty, sny nebo vzpomínkami. Jedná se o Nádvorníkové pátou sbírku a čtenář postupující lineárně by si mohl povšimnout nejen „magických kruhů“ (viz výše), ale také postupného otupení intelektuální břitkosti (pro niž byly typické posuny v ustálených rčenicích: „Říjen říjí, pole sílí./ Křeče povolily.“ (*Menší vlakové básně; Praha, Pařížská*), hravá absurdnost: „Temná hlava při ohnisku/ cosi sípá z misky v misku,/ na zahradě u poradě/ pána s paní ve přírodě.“ (*Hlasy a ohlasy; Praha, Pařížská*) a slovesa v imperativu: „přehlédni“, „předstírej“, „nemysli“, „naprav“ (sb. *Uvnitř hlasů*) a ubývající slovní ekvilibristiky jako prvků typických pro první sbírky: „Barbarská fuga ničí okolní imaga“ (*Letos; Praha, Pařížská*), „Nenuť se smrákat vleklým stihomamem.“ (bez názvu; *Uvnitř hlasů*). V případě, že sbírku otevře čtenář s Nádvorníkové tvorbou, případně se surrealistickými postupy, neobeznámený, může snadno dojít k závěrům stejným jako kritik a publicista Štefan Švec: „Nevěřím, že těm jejím veršům byť i jen trošku rozumí někdo jiný než ona sama.“¹⁰¹ Švec je paradoxně

⁹⁸ Gabriel, Jan. „Švy a fragmenty“. In: *Literární noviny*, 2000/29, s. 9 [online]. [cit. 25. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/11.2000/29/9.png>

⁹⁹ Můžeme si také připomenout snahu surrealistů o věrný záznam tohoto vnitřního pohybu – francouzský surrealista Bertrand Schmitt ji s odkazem na Bretonův *Manifest surrealismu* z roku 1924 vyjadřuje takto: „[...] čistý psychický automatismus, jímž se řídí surrealismus, vyjadřování pramene, který musíme hledat dost hluboko v sami sobě; celý průběh nesmíme chtít řídit, abychom si tak byli jisti, že pramen nevyschne.“ Schmitt, Bertrand: „Přijetí a odmítnutí automatického poselství“. In: *Analogon*, 2011/64, s. 25.

¹⁰⁰ Nádvorníková, Alena. *Děje*. Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram, 2001.

¹⁰¹ Švec, Štefan. „Květy surrealismu“. In: *Tvar*, 2001/19, s. 21 [online]. [cit. 28. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php>

s Nádvorníkové předchozími sbírkami obeznámen a se surrealismem také, přesto mu sbírka *Děje* připadá „jednoznačně nejnesrozumitelnější“ a dodává: „A abych pravdu řekl, bez té [surrealistické] škatulky bych vůbec netušil, co si s těmi verši počít.“ Témata ke zvážení nám tedy daná recenze nabízí dvě: jedna se vztahuje k postavení *Dějů* v kontextu Nádvorníkové poezie, druhá se opět vrací k otázce srozumitelnosti její literární tvorby. Podívejme se nejprve na to, jak sbírku vnímají další recenzenti, například již zmiňovaná Marie Langerová: „[...] a je to dílo sevřené, někdy natolik, že znemožňuje čtení.“¹⁰² V dalším odstavci se sice Langerová snaží tuto sevřenost charakterizovat jako v podstatě pozitivní, „Zkrat tu má však i pozitivní energii [...]“, ale o nesnadnosti čtení svědčí už to, že polovinu recenze věnuje kresbám, kterými autorka knížku doprovodila a které Langerové poskytují potřebné vodítko k textu: „Pohyb po hranici čáry je tedy rovněž pohybem po hranici bdění a snění, vědomí a podvědomí. Čára je lanko patrně nejprůhodnější k lovu tam dole.“ V recenzi však chybí propojení obou plánů, výtvarného a literárního, ačkoli právě to by se mohlo stát nejlepším způsobem, jak sbírku čtenáři nejen představit, ale i zpřístupnit. Ostatně takovouto přínosnou paralelu mezi Nádvorníkové výtvarným a literárním projevem ve své antologii *Letenka do noci* uvádí František Dryje: „Čáry, skvrny, křivky, plochy, jejich rytmus a jejich vnitřní emocionální plán... jedinečný, konkrétní, „objektivní“, či spíše „objektový“ význam prvotně chybí; lze jej samozřejmě asociovat, interpretovat, ale to je již otázka následného, více či méně sofistikovaného kontextu. Pro autorčiny básně se tedy nabízí obdobný výkladový postup: významy slov nejsou zprvu podstatné, podstatný je sám (individuální či mírně dekontextovaný) proces endofázie¹⁰³ napojený na vnitřní rytmus [...].“¹⁰⁴ Jak tedy pohlížet na sbírku *Děje*? Můžeme konstatovat, že pro laického, případně se surrealismem nesympatizujícího, čtenáře¹⁰⁵ půjde opět o sbírku obtížně čitelnou, jevíci se jako zaumné stylistické cvičení. Přesto je možné, přistoupíme-li na autorčin rytmus výpovědi, protože především ten leží v základech stavby básní¹⁰⁶, ocenit postupně

¹⁰² Langerová, Marie. „Pozdě k ránu se dějí věci“. In: *Literární noviny*, 2001/38, s. 8 [online]. [cit. 28. 7. 2015].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/12.2001/38/8.png>

¹⁰³ „Endofázie = “Sled verbálních představ, které doprovázejí spontánní výkon myšlení. Tyto představy mohou být sluchové, artikulačně motorické, vizuální, graficky motorické.” J. Cazoux: op. cit.” Dryje 2003, s. 40.

¹⁰⁴ Dryje 2003, s. 40.

¹⁰⁵ „K čemu je ten směr ještě dobrý? Od zbožštění Lautréamontovy schůzky deštníku a šicího stroje na operačním stole nic nového nevymyslel. Pořád opakuje totéž.“ Švec 2001.

¹⁰⁶ „Pokud bychom chtěli jednoduše charakterizovat výtvarné dílo i poezii Aleny Nádvorníkové, je možno říci, že základním společným rysem je zde všudypřítomná zvláštní dynamická energie. Jako by toto dílo bylo v neustálém vnitřním pohybu.“ Janda, Josef. „Monografie Aleny Nádvorníkové“. In: *UNI*, 2012/2 [online]. [cit. 28. 7. 2015]. Dostupné z: <http://magazinuni.cz/vytvarne-umeni/monografie-aleny-nadvornikove/>

zklidnění a vyzrávání Nádvorníkové poezie, patrné například na vymizení kousavých point typu: „Úspěšné odrazím zástupy buranů/ na hlavním nádraží.“ (*Úvaha; Praha, Pařížská*), „vánoční vzruch/ skrz stromy ječí“ (*Adventní; Praha, Pařížská*)¹⁰⁷ a přepjaté verbálnosti, která byla zmíněna výše. Pro *Děje* je charakteristická především jakási stoická smířlivost, nejlépe patrná opět v pointách: „U kamen cosi.“ (bez názvu; *Poesie*), „Chyba lávky, lásky.“ (bez názvu; *Poesie*), „Přirozený rozum země pohřmívá.“ (bez názvu; *Poesie*)

VIII. Osmadvacet lehkých prostoročasových básní (2003)

Od názvu v pořadí šesté sbírky *Osmadvacet lehkých prostoročasových básní*¹⁰⁸ by si čtenář mohl slibovat leccos, včetně hravosti a plynutí pohybu v čase i prostoru. Sbíрка je rozdělena do čtyř částí, s názvy podobně nezátíženými jako úvodní motto: „Jaképak motto“ a dochází v ní opravdu k pomyslnému sklonění intelektuálních zbraní, aby se ke slovu dostaly nadhled a hra: „A mrzutí tyranobijci? Spolu/ se projdou – lázeň pod balustrádou blaží/ a zmámeni čerstvou myslí mýtických/ vrcholů dosáhnou, mí mystagogové.“ (bez názvu; *Poesie*) Poslední část nazvaná „Doztracena“ však tuto bezstarostnost mírně problematizuje – všech sedm básní, které jsou v ní obsaženy, skrývá temnou strunu v podobě ať už jediného slova: „nicotný“, „varovně“, „žháří“, „proděravělá“, „marný“ nebo syntaktického celku: „V mučícím nástroji muži/ si dřímají, z obzoru trčí/ čas. [...]“ (bez názvu; *Poesie*). Jako jediný tuto sbírku recenzoval kritik a publicista Radim Kopáč¹⁰⁹ na stránkách literárního časopisu *Psí víno* a jeho článek se dotýká většiny již zmíněných zásadních charakteristik Nádvorníkové poezie: důraz na rytmus textu a využití nejrůznějších druhů asociací, přítomnost jak spontánní, nevědomé, tak racionální, korektivní, složky¹¹⁰, dialogičnost a otevřenost básní naznačená otázkami, apely a zámlkami („lod' a křesadlo nezapomeňte“ (bez názvu; *Poesie*), „Miluji neděli. Proč?/ No kvůli ponděli – “ (bez názvu; *Poesie*)) a také sevřenost, která může až odrazovat: „[...] jako kdyby se před čtenářem vynořoval z mlhy kovově lesklý a chladný, strnulý monolit, pečlivě vystavěný a detailně propracovaný – ale ve své tiché mohutnosti vydechující jen otažitost od světa a nechut'

¹⁰⁷ O tom, že Nádvorníková své básně často uzavírá pointou se zmiňuje ve své recenzi Marie Langerová: „[...] (své básně také pointuje, neponechává je otevřené) [...]“ (Langerová 1996) Pro Štefana Švece je to patrně jeden z dokladů toho, že v případě Nádvorníkové poezie nejde o spontánnost: „Má je [básně] bezpochyby do posledního písmene promyšlené [...]“ (Švec 2001)

¹⁰⁸ Nádvorníková, Alena. *Osmadvacet lehkých prostoročasových básní*. Sdružení Analogonu, Praha 2003.

¹⁰⁹ Podle údajů na webové stránce *Slovníku české literatury*. [cit. 28. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1343>

¹¹⁰ Stejně jako Štefan Švec zmiňuje Kopáč očitost dodatečného vědomého opracování původních impulsů.

sdílet s ním svůj smysl.“¹¹¹ Tato nadsazená metafora ovšem Nádvořnickové poezii vystihuje nepřesně, zejména pokud se jedná o diskutovanou sbírku, v níž bychom „tichou mohutnost“ hledali jen stěží, ač v kontextu Nádvořnickové díla lze pochopit recenzentovu závěrečnou otázku: „Co když je to celé jenom jako?“ Dovolme si však přesun v čase a podívejme se, jak stejný kritik uzavírá svou recenzi sbírky následující, v řadě sbírek Aleny Nádvořnickové poslední: „Ještě že *Sopky a tratě* nejsou poezií na jedno ani na dvě přečtení...“¹¹² Stejně jako jsme u prvních sbírek konstatovali posun v recenzích Jana Štolby, který přes původní chápání Nádvořnickové básni jako šifry v negativním slova smyslu našel klíč k porozumění ve faktu, že namísto odhalování tajemství ho básnička zjevuje v celé jeho záhadnosti (která může svou nesrozumitelností také odpuzovat), tak i u Radima Kopáče můžeme na uvedených dvou závěrech vidět, že náročnost této poezie neznamena její naprostou nepřístupnost.

IX. *Sopky a tratě* (2006)

Předtím, než v roce 2006 vychází poslední ze souboru sedmi Nádvořnickové sbírek *Sopky a tratě*¹¹³, vydalo nakladatelství Fra výbor *Ou bien non / Anebo ne*¹¹⁴, který z básní dosavadních šesti sbírek uspořádal a do francouzštiny přeložil básník Petr Král. Součástí knihy jsou reprodukce autorčiných kreseb a doslov Marie Langerové, také přeložený do francouzštiny. Pomineme-li autorčiny osobní vazby na Francii, kam se provdala a kde v 80. letech žila, je sepětí s francouzskou kulturou, kolébkou surrealismu, u členů surrealistického hnutí součástí přirozeného vývoje, který si mimo jiné klade za cíl uchovávat tvořivým způsobem svou historii, navazovat na myšlenky (nejen)¹¹⁵ předchůdců a kolegů, ale také s nimi tvořivě polemizovat. Tippnerová vysvětluje v *Permanentní avantgardě* tyto pohnutky takto: „Opakování se jeví dominantní textovou figurou moderny, čerpá z psychoanalýzy, ale i z literárněvědných teorií

¹¹¹ Kopáč, Radim. „...s veškerenstvem přeruš styky“. In: *Psí víno*, 2003/26, s.32 [online]. [cit. 28. 7. 2015]. Dostupné z: http://www.psivino.cz/dudek/wp-content/uploads/PV_2003_26.pdf

¹¹² Kopáč, Radim. „Zvlášť prudké potoky...“. In: *Psí víno*, 2006/37-38, s. 77 [online]. [cit. 28. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/getpdf?path=PsiVin/10.2006/37-38.pdf>

¹¹³ Nádvořnicková, Alena. *Sopky a tratě*. Arbor Vitae, Praha 2006.

¹¹⁴ Nádvořnicková, Alena. *Ou bien non/ Anebo ne*. Fra, Praha 2004.

¹¹⁵ Anja Tippnerová ve své monografii poukazuje na „subversivní potenciál“ surrealistických postupů: „Členové [Surrealistické] skupiny dodnes trvají na právu na přivlastnění a reflexivní převzetí, protože v něm vidí jedinou možnost, jak se chovat vůči dominantnímu rámci uvnitř společnosti zaměřené na socialismus a/nebo na vlastnictví. Pomocí postupu přivlastnění, opakování a výkladu dominantních nebo dominantně se jevících parametrů společenských formací tak budují prostor mezi předlohou a vlastním formulováním, mezi předmětem a jeho modifikací prostřednictvím uměleckých postupů. [...] Tím se surrealismus oddělil od všeobecných dějin literatury.“ Tippnerová 2014, s. 362.

intertextuality a uměnovědných úvah o umění přivlastnění. Opakování označuje návrat potlačovaného v psychoanalytickém smyslu stejně jako odmítnutí myšlenky pokroku, která chce stále čerpat něco nového, aniž by prověřila užitečnost toho starého. Do estetické a teoretické produkce surrealistů, spočívající ve znalosti podstatných psychoanalytických, strukturalistických a filosofických textů, je vepsáno gesto opakování a uchování.¹¹⁶ Vydání dvojjazyčného textu se tedy v kontextu Nádvorníkové tvorby zdá přirozené, otázkou je, komu je tato knížka určena. Můžeme se domnívat, že především dalším zájemcům o surrealismus, pro které, ať už jsou rodilí Francouzi nebo francouzštinu ovládají jako druhý jazyk, bude potěšením konfrontovat originál s překladem, aniž by uvízli v tenatech surrealistické poezie¹¹⁷.

V již zmiňované sedmé sbírce *Sopky a tratě*¹¹⁸ pokračují linie hravosti a nadhledu, ale i hořkosti sbírek předchozích a zároveň dochází k jakési syntaktické ukázněnosti umožňující čtenáři identifikovat alespoň typické větné pozice, i když s nečekaným slovním obsazením: „Opodál stojí/ prozřetelnost a s nevolí/ mě sleduje, je nevychovaná.“ (*Řikadla*) Nově se také objevují názvy básní, ačkoli bychom marně hledali jakoukoli dešifrovatelnou spojitost s textem – stejně jako u syntaxe se jedná o pouze vnější podobnost s literárními konvencemi. O síle těchto konvencí a čtenářské tendenci uchylovat se i při interpretaci netradičního stylu ke klasickým kategoriím svědčí recenze Radima Kopáče, který ve svém článku akcentuje „paradox“¹¹⁹ odlišných emotivních poloh: „Strach z dějin, které letí za okem, permanentní pobývání v „jakési trýzni“, stejně jako nechuť k dialogickému rozevření textů, tedy ke sdílení sebe s někým druhým, tak pomyslně vyvažuje ženská touha po harmonii, ochota na moment nadzvednout svůj obranný krunýř a nechat čtenáře zahlédnout byť jen v mžiku rozmazané torzo.“¹²⁰ I pokud pomineme diskutabilní formulaci „ženská touha po harmonii“, lze se pozastavit nad snahou o vysvětlení světa básní prostřednictvím odkazu na svět reálný. Připomeňme si slova Františka Dryjeho, který upozorňuje na to, že „jedinečný, konkrétní, „objektivní“, či spíše „objektový“ význam [v

¹¹⁶ Tippnerová 2014, s. 365-366.

¹¹⁷ Samotný fakt dvojjazyčného vydání poezie však u nás není jevem ojedinělým – tímto způsobem vyšly například texty přeložené z/do angličtiny, němčiny, francouzštiny, polštiny, ale i třeba latiny, romštiny nebo esperanta. Viz: Databáze Národní knihovny.

¹¹⁸ Sbíрка byla v roce 2007 nominována na cenu Magnesia litera (spolu se sbírkami Ladislava Zedníka *Zahrada s jabloněmi a dvěma křesly* a vítěznou sbírkou *Oblast ticha* se surrealismem spřízněného básníka Stanislava Dvorského).

¹¹⁹ „Paradox nebo alespoň střídavé dotýkání se těchto dvou břehů je Aleně Nádvorníkové vlastní nejen v tónu celé knížky, zasazené pozoruhodně urputně mimo čas a prostor, ale i v konkrétních verších [...]“

¹²⁰ Kopáč, Radim. „Zvlášť prudké potoky...“. In: *Psi víno*, 2006/37-38, s. 77 [online]. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/getpdf?path=PsiVin/10.2006/37-38.pdf>

surrealistických básních] prvotně chybí; lze jej samozřejmě asociovat, interpretovat, ale to je již otázka následného, více či méně sofistikovaného kontextu.¹²¹ Za zmínku stojí i fakt, že právě Radim Kopáč v roce 2003, tedy o tři roky dříve než publikoval svou recenzi, vedl s Alenou Nádvořníkovou rozhovor, v němž autorka říká: „V mých básních nehledejte složité významy a symboly, jde o to, nechat se unášet vnitřním humorem a rytmem [...].“¹²² Jak se tedy vyrovnat s poezií Aleny Nádvořníkové?

X. Závěr

Že nemusí jít o lehký úkol, ukazují dvě zcela odlišná hodnocení celkového literárního přínosu Nádvořníkové. Na jedné straně pomyslné škály stojí básník, esejista a kritik Jan Suk, který v závěru své recenze na soubor *Poesie* píše: „Zmínil-li jsem autorčinu senzitivnost a „ženský modus operandi“ nacházející se v jejích textech, pak se vedle tohoto pozitivního rysu v její poezii uplatňuje i racionalismus, který vyznívá poněkud pokusně, mramorově chladně a odtažitě, nebo podsouvá představu pouhých záměrných her a hrátek, jež jsou s námi vedeny prostřednictvím většinou krátkých básní, v nichž se úspornost projevuje i tak, že si některé verše vystačí s jediným slovem. Právě proto se mi celek básnické tvorby Aleny Nádvořníkové nejví jako myšlenkově koncizní, což sice do jisté míry potvrzuje dominantní princip náhody, nečekaného objevu a fascinace, umanutě snové atmosféry, avšak bez jakéhokoli přesahu do sfér, jež z poezie činí velké umění, k němuž se nevyhnutelně vracíme a které nás vždy zasáhne něčím novým.“¹²³ Zdá se, že na Jana Suka, podobně jako na Radima Kopáče, působí rušivým dojmem přítomnost jak emotivní („ženské“), tak („chladně“) racionální složky, kterou si Kopáč vykládá ve smyslu citové uzavřenosti a Suk ji vnímá jako projev odtažitosti, případně potměšilosti. Pro oba jsou pak tyto dvě složky v kontextu jednoho díla neslučitelné. Jinak se na Nádvořníkově tvorbu dívá básník, prozaik a publicista Josef Janda: „Celé dosavadní životní dílo Aleny Nádvořníkové je vzácně koherentní a jednotlivé etapy lze jen těžko vytrhovat z jeho kontextu, aniž by zde hrozila ztráta souvislosti. Svým důrazem na hledání základních zdrojů tvůrčích sil člověka je v našem uměleckém prostředí ojedinělou osobností, jež v sobě dokázala funkčně

¹²¹ Dryje 2003, s. 40.

¹²² V audioarchivu Českého rozhlasu nelze zmiňovaný rozhovor nalézt. Citováno z: Dryje 2003, s. 42.

¹²³ Suk, Jan. „Retrospektiva surrealistky“. In: *Host*, 2013/7, s. 72 [online]. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2013/7-2013/retrospektiva-surrealistky>

propojit odbornou erudici s vlastní uměleckou praxí.¹²⁴ V těchto větách naznačuje Janda, sám člen *Surrealistické skupiny*, možnou cestu k porozumění: tak jako nelze surrealismus označit za umělecký směr, protože jeho záběr je mnohem širší a hlubší, nelze Nádvorníkovou chápat jako básnířku a její texty jako básně v zavedeném slova smyslu. V citovaných recenzích dochází ve většině případů k nazírání její tvorby prizmatem klasických interpretačních postupů, což v důsledku vede jejich autory k závěrům s primárními texty neslučitelným – ať už s pozitivním či negativním vyzněním. Otázkou zůstává, zda je pro běžného čtenáře surrealistická poezie čitelná, ve smyslu, zda je schopen nechat se unášet jejím podivuhodným rytmem, nebo zda je přínosem pouze pro úzký okruh surrealistických autorů, kteří s tímto rytmem mají vlastní tvůrčí zkušenost.

Na začátku této části jsme se ptali, proč je Alena Nádvorníková autorkou reflektovanou nejen v okruhu surrealistickém, ale i v běžných periodicích a médiích.¹²⁵ Jedním z důvodů může být šíře jejího profesního zájmu – neprezentuje se pouze tvorbou vlastní, ale představuje veřejnosti také díla dalších surrealistů, případně umělců stylu art brut. Dalším důvodem může být pochopitelně přitažlivost a neschopnost uchopitelnost její práce, kterou zájemci o literaturu a umění obecně mohou vnímat jako výzvu. Ať už jsou však důvody jakékoli, je jen přirozené, že dílo Aleny Nádvorníkové, stejně jako dílo kteréhokoli jiného výrazného autora nebo autorky, vyvolává polemiky a nutí k zamyšlení.

¹²⁴ Janda, Josef. „Monografie Aleny Nádvorníkové“. In: *UNI*, 2012/2 [online]. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://magazinuni.cz/vytvarne-umeni/monografie-aleny-nadvornikove/>

¹²⁵ Televizní záznamy po zadání hesla „Alena Nádvorníková“ obsahují reflexi jak literárních, tak výtvarných počinů [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/hledani/?q=alena+n%C3%A1dvorn%C3%ADkov%C3%A1&submitSearch=Hledej+video&cx=000499866030418304096%3Afg4vt0wcjv0&cof=FORID%3A9&ie=UTF-8>
Např. reportáž k příležitosti 70tých narozenin v pořadu Kulturama (17. 11. 2012) [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10315082629-kulturama/212411058150046/titulky> (od 24:41)

3. Interpretační komparace tvorby Evy Švankmajerové a Naděždy Plíškové

I. Eva Švankmajerová

(komparace tvorby Evy Švankmajerové a Naděždy Plíškové)

Eva Švankmajerová (1940–2005) vstoupila do *Surrealistické skupiny* v roce 1970 společně se svým manželem Janem Švankmajerem. Do veřejného povědomí se jejich jména dostala především v souvislosti s filmovou tvorbou, i když známější je jméno režiséra Jana Švankmajera. Eva Švankmajerová výtvarně spolupracovala na několika filmech, a to nejen se svým manželem, ale například také s režiséry Jurajem Herzem nebo Evaldem Schormem. Za svou práci byla pětkrát oceněna tradiční filmařskou cenou *Český lev* (spolupráce na filmech *Lekce Faust*, *Otesánek* a *Šílení*). Ačkoli Švankmajerová tíhla především k výtvarnému vyjádření, v duchu surrealistického konceptu „univerzality myšlení a výrazu“¹²⁶ se věnovala také literární tvorbě: je autorkou nejen poezie, ale také spoluautorkou prózy *Biče svědomí*, kterou korespondenčně vytvořili s Vratislavem Effenbergem¹²⁷, a autorkou „pseudorománu“¹²⁸ *Jeskyně Baradla*¹²⁹.

Evě Švankmajerové byla věnována monografie, kterou sestavili František Dryje a Martin Souček a v roce 2006 vydalo nakladatelství Arbor Vitae¹³⁰. Knížka obsahuje výběr textů jak samotné autorky, tak článků a recenzí týkajících se její práce nejen literární, ale i výtvarné. V předmluvě, respektive úvodní studii, zachytil František Dryje obecnou povahu tvorby této výrazné surrealistky, již je směřování ke konkrétnímu, mnohdy až tělesně živočišnému vyjádření: „dává přednost konkrétnímu gestu, nikoliv *abstraktní* koncepci“ (s. 6) Tato výrazová základna nám umožňuje dvojí srovnání. Jednak můžeme konstatovat, že Švankmajerová má svůj stylový protiklad v surrealistické kolegyni Aleně Nádvořnickové, která svou prací dokazuje, že surrealistická tvorba může mít výrazně abstraktní, intelektuální povahu. Směřuje-li Eva

¹²⁶ Dryje 2003, s. 27.

¹²⁷ Próza vznikla roku 1978, knižně ji roku 2010 vydalo nakladatelství dybbuk.

¹²⁸ Dryje 2003, s. 27.

¹²⁹ Novela poprvé vyšla v samizdatu roku 1981, knižně ji roku 1995 vydalo Sdružení Analogonu. V roce 2000 vyšel překlad do angličtiny u nakladatelství Twisted Spoon Press (rozhovor s překladatelkou Gwendolyn Albert: <http://radio.cz/en/section/books/remembering-eva-svankmajerova-through-a-weird-and-wonderful-surrealist-novella>. [cit. 17. 5. 2016]).

¹³⁰ Dryje, František a Souček, Martin. *Eva Švankmajerová*. Arbor Vitae, Praha 2006.

Švankmajerová do hloubky, do nitra člověka, míří Alena Nádvorníková do výšky, k tomu, co přesahuje konkrétní lidskou zkušenost:

Úsloví na sklonku února

Bezradnost přehlédni, přes
zdání dobrodiní.

V úterý hluchotu
v sobotu klín náš dnes.

Roztrhni úkon: úklon
pak vedví je ponejvíc.

Skutečnost nastává nejprve zprava
kroužena v nuly. Doba je půlí.

Z dlani se poledne dlouží
nazpátek k přání.

(AN, ze sbírky *Uvnitř hlasů*, 1995)

Jen hovada chtějí žít za každou cenu

A ne
díky tomuto telefonátu
a dopisům a soudním obsílkám
či daňovým platbám
a účtenkám za elektrický proud.
A ne za chuchvalce vlasů tak měkce
stočených jako stvrzenky.
Jako výpis z příjmů za tuto
letitou sezónu.
Nacházím si zábavu, více či méně
luxusní práci.
Třeba pozorovala jsem porodní bábu
s klystýrem v ruce, jiná by se štítla.
Nebo dívala se, zda mají mé rámy
pravé úhly.
Neměly.

1996

(EŠ, z výboru *Dosud nenamalované obrazy*, 2003¹³¹)

Na těchto dvou básních, s dikcí charakteristickou pro obě autorky, si povšimněme kontrastních prvků: Alena Nádvorníková se nechává vést rytmem jazyka, hojně užívá abstrakta i v netradičním spojení („roztrhni úkon“) a tvořivě pracuje s ustálenými rčeními a vazbami, aby

¹³¹ Švankmajerová, Eva. *Dosud nenamalované obrazy*. Torst, Praha 2003.

čtenáři odhalila mnohdy nečekané souvislosti („v úterý hluchotu/ v sobotu klín náš dnes“). Eva Švankmajerová naproti tomu píše barvitým hovorovým jazykem, který se nevyhýbá ani slangu nebo vulgarismům („hovada“). Její texty se vyjadřují ke konkrétním, čtenáři většinou srozumitelným tématům, silné jsou emoční, často i eticko-společenské tóny („Jen hovada chtějí žít za každou cenu“).

II. Naděžda Plíšková

Druhé, detailnější, srovnání se nabízí s výtvarnicí a básnířkou **Naděždou Plíškovou** (1934–1999). Obě autorky spojuje nejen originalita výtvarného i literárního projevu (za výtvarnou činnost obě získaly několik cen), ale také stylová a tematická podobnost. Ačkoli tvorba o šest let starší Plíškové nevykazuje přímou souvislost se surrealismem, pohybovala se i ona v umělecky nekonvenčním prostředí a na konci 60. let se stala členkou sdružení *Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu*¹³², mezi jehož zakládající členy patřil její manžel, sochař a malíř Karel Nepraš. Následující interpretace si bude všimnout jak paralel, tak rozdílů v poetickém díle obou autorek a na závěr se pokusí zodpovědět dvě základní otázky: jaké místo má Eva Švankmajerová v kontextu ostatních surrealistických autorek a zda mohou být Eva Švankmajerová a Naděžda Plíšková na základě svého poetického díla považovány za básnířky *per se* a jejich tvorba za součást literárního kánonu.

III. Rovina jazyka

Už bylo řečeno, že Eva Švankmajerová se jazykově pohybuje především v pásmu hovorové řeči, a to jak na úrovni stylistické, tak gramatické. Charakteristické jsou například přepisy přímé řeči, případně vnitřního monologu: „To je furt kraválu/ pro drobet kořalky/ či vteřiny spánku./ A jízdenky nedostupný vodpočítaný./ Kdo se diví čtrnáctiletým/ co se často pak ptají:/ „Kde se tady můžu voběsit?“/ Je vůl.“ (*Cancoury*) Stylová nejednotnost uvnitř jednotlivých básní i napříč tvorbou působí většinou jako projev spontánnosti, hravosti a nadhledu, mnohdy až sarkastického: „Ti nahlas řvou sprostá slova –/ to oblafnuti režimem ve kterém práce je/ jen ponížení a hnus.“ (*Já*) Podobně nespoutaně se vyjadřuje ve svých básních Naděžda Plíšková, která tvořivě pracuje

¹³² Sdružení vzniklo roku 1963, druhým zakládajícím členem byl Jan Steklík. Podobně jako u surrealismu se pro členy sdružení stává humor, s důrazem na absurditu a grotesku, způsobem nahlížení na společenskou situaci a lidskou existenci. Více o sdružení například online: <http://www.artlist.cz/skupiny/krizovnicka-skola-231/>, <http://rgcr.cz/krizovnicka-skola-cisteho-humoru-bez-vtipu/> [cit. 22. 5. 2016]

také s grafickou stránkou (zejména ve sbírce *Plíšková podle abecedy*¹³³): „SOUTĚŽ O NEJVĚTŠÍ SAMOTU/ ubohé/ ZKONEJŠENÍ/ proboha dyk ty ani asi/ Pacholku!“ (*Třináctá komnata*) Pro obě autorky je charakteristická introspekce, která má u Plíškové náboj především emocionální, kdežto básně Švankmajerové jsou mnohdy výraznou intelektuální reflexí. Plíškové poezie vytváří velmi intimní svět, jehož alfu a omegu tvoří bolest. Ať už promlouvající subjekt sáhne po sarkasmu nebo prosté lítosti, nabízí čtenáři především sdílení osobního údělu: „Bože můj/ dej/ mi spánek!/ Jsem připravena/ se neproбудit./ SLITOVÁNÍ.“ (bez názvu) Švankmajerová je v tomto směru vyváženější, respektive její básně obsáhnou různorodější podněty. V duchu surrealistické tradice nalezneme například zápisy snů a představ: „Nosím v břiše/ nebo v ruce/ přízraky tabulí závěsných.“ (*Jsem malířka*), jako svébytná výtvarnice často tematizuje malířství a malbu: „Je to tragédie/ a kriminál/ umět malovat.“ (*Proměny*), „Malbu dělíme na/ ikonografickou a zoufalou.“ (*Malbu dělíme*) Čtenáře očekávajícího proud nesrozumitelných šifer může překvapit určitá civilnost jazyka i předkládaných obrazů. Je to patrně způsobeno tím, že na rozdíl například od Aleny Nádvorníkové neexperimentuje Švankmajerová s hláskovou stavbou slov, a čtenář tedy může i přes nejasnost asociací do určité míry stavět na svých znalostech sdíleného kódu: „Dupu a zpívám/ o tužce, vězni a o žalu./ Strážce můj milý./ Žárovka svít/ to hlavy naše jsou./ A zbytečný větru zvyk.“ (*Jednoho dne*) Ovšem podobně jako u dalších autorek inspirovaných surrealistickými postupy objevují se také u Švankmajerové básně nesené především vnitřním rytmem, kterému je podřízena jakákoli snaha o srozumitelnost: „Spadla nám jedle/ hnedle vedle./ Vlekla jsem ohromně velké vemeno./ Jeden z divů za zrcadlem./ Tedy dvě/ jedno žluté/ vedle knedle hnedle jedlé.“ (*Jedle*) Kontrast k těmto spontánně vyznívajícím textům tvoří básně s čitelnými odkazy na společenskou realitu, u kterých je patrný záměr ve zpracování určité myšlenky či obrazu: „Jako by věčná zima a teď/ smog a shnilý žrádlo/ i to pro děti/ a míruplný hlahol/ ze všech stran./ Tady kde dobro podobá se zlu./ Tady kde se i strážci/ od operetáků ničím neliší.“ (*Hle*) Tato dichotomie zrcadlí snahu surrealistů propojit osobitým způsobem realitu vnitřní a vnější, tedy jak píše František Dryje ve zmíněné monografii o Evě Švankmajerové: „Tvůrčí akt tu odpovídá vůli spojit v jediném gestu různé aspekty (průhledné *i* neprůhledné, vědomé *i* nevědomé, chtěné *i* bezděčné, aktivní *i* pasivní, vnitřní *i* vnější, psychické *i* fyzické, ...), jimiž člověk disponuje a jež ho utvářejí. Tato touha je nepochybně v samých základech surrealistické činnosti [...].“ (s. 9)

¹³³ Plíšková, Naděžda. *Plíšková podle abecedy*. Dandy Club, Praha 1991.

V předchozím textu bylo zmíněno několik rysů společných pro poezii Švankmajerové i Plíškové. Z jazykového hlediska je to individualizované užívání hovorové češtiny a také interpunkce, přičemž ani jedna z autorek neskrývá svou vzdělanost a schopnost kultivovaného projevu, a z hlediska perspektivy poměrně vyhraněná subjektivita (frekvence reálií by mohla opravňovat k usuzování na autobiografické rysy) a tendence k silnému citovému zaujetí. To, co výpovědi obou básnířek spojuje především, je pak akcent na roli ženy, čemuž se budeme v následujících řádcích věnovat podrobněji.

IV. Vnímání ženství; postavení ženy v surrealismu

Jak už bylo řečeno, základním pocitem v poezii Naděždy Plíškové je bolest. Prizmatem bolesti se promlouvající subjekt/lyrická mluvčí dívá na svůj život jako celek i jeho jednotlivé aspekty. Zdrojem této bolesti je zásadním způsobem narušené vnímání vlastní ženskosti jako důsledek nefunkčního partnerského vztahu. Ačkoli je žena schopna občasného nadhledu: „KADLIKU,/ NEPLÝTVEJ/ MOJÍM/ ČASEM“ (bez názvu), převažují hořkost a smutek:

AŽ TI VAŘÍ JINÁ

Co je to za žvást
o utrpení co duši
TO.
Utrpení
pouze gumuje mozek
do neustálého monologu mých představ
a k přeřikávání slov,
a zapomínání slov
přemílám to samé
od rána
a na každém kousku
svoji noci
si představuju
jakej si s ní.
Při nudlové polívce,
při hovézím s hořčicí,
při krupicové kašičce.
A NEBUDU VAŘIT.
A NEBUDU ZAŠÍVAT.
A NEBUDU ŠETRIT.
Dokud mi nevrátíš
EVANGELIUM O VELKÉ LÁSCE
co začíná větou: jsi moje všechno.

Bezmoc je dále stupňována fyzickým strádáním – autorka tematizuje svůj pád z výšky, jehož následkem bylo trvalé poškození páteře: „To letošní LETNÍ LÉTO/ kdy mohu myslím s klidným

svědomím říct že slovo/ ZOUFALSTVÍ/ jsem poznala v celém rozsahu./ Totiž nejen POCHOPILA,/ ale POZNALA fyzicky./ Tělo moje mi začalo smrdět před vočima.“ (LETNÍ) Tento všeobjímající pocit lítosti a ztráty se promítá i do rolí matky a dcery: „Dva lidi/ mně nejbližší/ jsou mi nejdál./ Karolína a maminka./ Stýskání“ (SNAD BUDEM...) a svou rozkolísaností působí na samotnou vůli žít: „Bojím se bolesti./ Dneska bych chtěla už jít...“ (BURGODIN), „Bože, nejseš přece podrazák./ To by byl podraz!/ Dneska ještě ne!“ (JE TAKOVÉ TICHŮ...) I když žena v básních Naděždy Plíškové vyvíjí až titánské úsilí, její křehkost spočívá především v neschopnosti udělat rozhodnutí, kterého není schopen partner: „Jsem muž svého muže a tolik bych chtěla být jeho ženou!/ Někdy má zvráceně dobrý pocit ze zla./ Jeho věta: NEJLEPŠÍ SE NEROZHODOVAT.“ (bez názvu) V tomto smyslu je zobrazení role ženy v podání Naděždy Plíškové velmi tradiční, jako pasivní oběti okolností a závislé na muži a partnerském vztahu: „Tys tomu choleriku dal!/ Celý můj život prošustroval!“ (ZLOSTÍ ZREZAVÍ ROZUM) Naopak Eva Švankmajerová prezentuje ženu ve zcela jiném světle a nabízí se otázka, zda se tak děje v souladu se surrealistickými východisky. Nejprve se tedy zaměříme na postavení ženy v surrealismu.

V rámci surrealistického hnutí tvořilo a stále tvoří mnoho autorek, jak dokládá například antologie *Surrealist Women: An International Anthology* (1998)¹³⁴ sestavená Američankou Penelope Rosemont. Editorka, sama surrealistka, prošla při sběru materiálu nejen knihy a výstavy, ale také drobnější práce jako časopisy a katalogy, a napočítala na tři sta žen, které byly činné v sepětí se surrealismem v různých jeho fázích.¹³⁵ Do své antologie jich zařadila devadesát, mezi nimi i Evu Švankmajerovou.¹³⁶ O postavení ženy v surrealismu ale nelze uvažovat ve vzduchoprázdnu – je třeba se vrátit k základním principům a cílům surrealismu,

¹³⁴ Rosemont, Penelope. *Surrealist Women: An International Anthology*. University of Texas, 1998 [online]. [cit. 24. 5. 2016]. Dostupné z:

https://books.google.cz/books?id=hMIru5bweYgC&pg=PA39&lpg=PA39&dq=penelope+rosemont&source=bl&ots=XipV39i6dq&sig=KS59X9Y33wRRxWff2Oc3u_cOcWs&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewiKxZe4xvLMAhWIBsAKHcmYBEM4ChDoAQgrMAM#v=onepage&q=penelope%20rosemont&f=false

¹³⁵ V *Analogon* 61/2010 nazvaném „Muž v ženě, žena v muži“ se britská historička umění Dawn Adesová ve svém eseji „Surrealismus mužský a ženský“ zamýšlí nad tím, jak ženy figurovaly v dějinách hnutí. V poznámce uvádí: „Vymizení zmínek o surrealistických ženách (s výjimkou jejich přítomnosti jako múz a milenek) z dějin hnutí má co do činění se selektivní povahou těchto dějin, jak byly popsány v pozdějších letech hnutí.“ V souvislosti s mezinárodní surrealistickou scénou dále zmiňuje, že ženy nebyly přizvány podílet se na fázi zakladatelské a fázi hrdinské ve 20. letech, i když později byl jejich přínos považován za oživení. Zpětně je také patrné, že dějiny surrealismu vyzdvihují zejména malířství a ignorují oblasti, kde se ženy projevovaly velmi aktivně, například v oboru fotografie a surrealistického objektu.

¹³⁶ Z českých autorek jsou dále zahrnuty Toyen, Alena Nádvorníková, Ivana Ciglinová (autorka jediné juvenilní prózy), Kateřina Piňosová a Lenka Valachová.

mezi něž patří snaha osvobodit člověka od nánosů konvenčních myšlenkových schémat. Výsledkem této snahy byla například pod vlivem psychoanalýzy práce s mužským a ženským principem a otevření tématu sexuality a pohlavní identity jako jedné z forem sebevyjádření.¹³⁷ Emancipační snahy, které přinášela společenská a politická situace, si surrealistky na svou stranu nezískaly. Eva Švankmajerová v jednom z textů obsažených v monografii *Evašvankmajerjan* (1997)¹³⁸ píše: „Nebyl to žert, to zjištění, že mám trávit život spoustou sprosté manuální fyzické činnosti, co se jí říká ženská práce, a veškeré snahy intelektuální a lidské mají být u mého druhu podezřelé, či na toto pohlaví skvělé. [...] Nějaký čas jsem doufala, že se toto nedorozumění nějak vysvětlí. Necítla jsem se být nějak speciálně vybavena na nějaké nutné drobné, hnsné činnosti a nepozorovala jsem nějaké zvláštní projevy vyšší duševní činnosti u mužských, co mě obklopovali. Tedy skoro u všech mužských.“ (s. 16) Jasný postoj, jenž Eva Švankmajerová zastávala vůči soudobému vymezení role ženy, je doložen i mnoha komentáři jejích kolegů surrealistů. V *Analogonu* 46/2006, který byl nazván *Eva v množném čísle* a je poctou tvorbě i osobnosti Evy Švankmajerové, reflektuje Vratislav Effenberger: „Jestliže dominantou osobnosti Evy Švankmajerové shledáváme v nenávisném poměru vůči konzumní společnosti personifikované konzumní ženou [...].“ Kritický přístup Švankmajerové tedy nebyl předpojatý z hlediska pohlaví/genderu, ale témata, jež se jí dotýkala, zpracovávala především z pozice tvořivého člověka. V tomto kontextu je zajímavý jeden z klíčových prostředků surrealismu, a to subverze. V článku uveřejněném v již zmiňovaném *Analogonu* 61/2010 cituje britská historička umění Dawn Adesová také autorku a editorku Marie-Claire Barnetovou: „Zdá se, že surrealismus žen-tvůrkyň, považuje-li se sám za podvratný, dospívá k revizi nových klišé ohledně podvratnosti, a to prostřednictvím podvracení ‚mužské‘ surrealistické subverze.“ (s. 44)¹³⁹ Dostáváme se zde ke specifickému přínosu a přístupu surrealistek, které se jednak pohybovaly v oblasti dané surrealistickou konvencí, a jednak bez svazující úcty k autoritám na sdílená témata po svém reagovaly. V tomtéž *Analogonu* uvádí literární teoretička a profesorka harvardské univerzity Susan Rubin Suleimanová ve své studii „Surrealistický černý humor:

¹³⁷ Ve své době byla velmi kontroverzní například osobnost francouzské surrealistky Claude Cahunové (pseudonym, v originále genderově neutrální), která byla aktivní nejen v umělecké, ale také politické sféře. Ve svých fotografiích a fotomontážích zpochybňuje tradiční kategorie pohlavní identity, což bylo bráno jako útok na „mýtus rodiny, matky a církve“ (Adesová, s. 43). V angličtině existuje několik neutrálních výrazů, kterými lze vyjádřit tuto „mimopohlavnost“: „agender“, „gender neutral“ nebo v dnešní době častější „genderqueer“ nebo „genderfluid“. V češtině bohužel těžko hledáme ekvivalent prostý negativních konotací.

¹³⁸ Švankmajerová, Eva a Švankmajer, Jan. *Evašvankmajerjan: Animus, anima, animace*. Arbor vitae, Praha 1997.

¹³⁹ Adesová, Dawn. „Surrealismus mužský a ženský“. In: *Analogon* 61/2010, s. 32.

mužský/ženský“ tři specifické strategie žen surrealistek: asimilace do „hlavního“ proudu surrealismu, nenávistné parodování surrealismu a ambivalentní mezipozice. (s. 57)¹⁴⁰ Suleimanová přichází s termínem „surrealistický černý humor na feministický způsob“ (s. 62), který má vyjádřit pocity namířené proti samotné surrealistické skupině, kde dominují muži. Shledáváme se tak s tvůrčími akty neokleštěnými běžnou psychologizací, jež by mohla určovat, co je a není možné nebo vhodné.¹⁴¹ Toto nerozlišování nacházíme i u Evy Švankmajerové. Oproti tradičnějšímu spektru emocí u Naděždy Plíškové, která sice pro zachycení extrémního citového vypětí volí adekvátně extrémní jazykové prostředky, ale pouze v rámci zvolených poloh „zraněná partnerka“ („A/ konečně ti musím říct/ že smrdíš/ když prdíš“), „laskavá matka“ („Už nikam nechodím,/ protože/ největší nesmysle si můžu povídat/ SE SVOJÍ HOLČIČKOU“) a „oddaná dcera“ („SONET NA MAMINKU!“), si Švankmajerová pohrává s tradičním vnímáním rolí.

Na estetiku ženství se můžeme podívat z několika úhlů. V sociálním kontextu jsou za klasické ženské role obecně považovány především „partnerka“, „matka“ a „dcera“, případně „přítelkyně/kamarádka“, „hospodyně“, „pracovnice/zaměstnankyně“, „umělkyně“, apod. Věnujeme-li se interpretaci, můžeme si dále povšimnout sebereflexe, tedy jak subjekt v básních vnímá a prezentuje sebe sama. U obou vybraných autorek dochází k určitému vystoupení z role – Naděžda Plíšková boří tabu spojená především s rolí partnerky, Eva Švankmajerová začíná už u základů, tedy sebereflexe, od níž se surrealistický příkaz k osvobození člověka šíří do všech rolí a projevů.

Jak už bylo naznačeno, partnerský vztah je problematizován u obou autorek. Plíšková reflektuje především pozici pasivní, její žena není schopna udělat rozhodnutí, které by neuspokojivý stav věci změnilo: „Ty jsi balil děvenky,/ a já se balila/ do sádla,/ ujídjíc/ ve svém ČEKÁNÍ/ tu z vodky,/ tu z piva.“ (*Člověk je světem v malém*) Způsob revolty vede přes naprostou, ač sebezraňující, upřímnost, která v suverénním gestu přijímá odpovědnost za vlastní bolest. Tato suverenita je umocněna expresivními jazykovými prostředky: „Pacholku!/ Čekáš až zhebnu./ Padělané pomluvy./ Podělané pomluvy./ Tak je to všechno zase v prdeli.“ (*Třináctá komnata*) U Švankmajerové naproti tomu vystupuje žena aktivně v roli *femme fatale*, nikoli oběti: „Žiju./ Milují mě./ [...] Není radno důvěřovat mé vřelosti./ Ba ji chtít./ Žádný dárek./

¹⁴⁰ Suleimanová, Susan Rubin. „Surrealistický černý humor: mužský/ženský“. In: *Analogon* 61/2010, s. 57.

¹⁴¹ Například v povídce „Holub, mouha“ vytvořila mexická surrealistka Leonora Carringtonová krutou parodii Maxe Ernsta a jeho surrealistických přátel, ačkoli s Ernstem, o 25 let starším, žila a milovala ho.

Nedělám to schválně./ I mě samu v hrdle/ zaskočila.“ (*Nabible*) S nebezpečím arogance a patosu z této role vyplývajícím se subjekt vyrovnává prostřednictvím ironie a sebeironie (viz název výše citované básně), nešetříc žádné téma: lásku, děti, umění, rodnou zemi... Subjekt u Plíškové hledá citové souznění a v důsledku nemožnosti naplnění svých potřeb propadá beznaději, u Švankmajerové je přiznaná existenciální osamělost už na počátku věci: „Nenalezla jsem usmíření v žádné z živých bytostí.“ (*Záda*).

V. Závěr

Na začátku této interpretační sondy jsme si opět položili dvě otázky: jaké místo má Eva Švankmajerová v kontextu ostatních surrealistických autorek a zda mohou být Eva Švankmajerová a Naděžda Plíšková na základě svého poetického díla považovány za básničky *per se* a jejich tvorba za součást literárního kánonu. Odpověď na první otázku můžeme začít slovy francouzského surrealisty Bertranda Schmitta, který o Evě Švankmajerové napsal: „Jak ve svých běžných promluvách, tak ve své tvorbě se konfrontuje přímo s realitou, odmítajíc přirozeně, téměř instinktivně veškerá třídění, hierarchie, posuzování a klasifikace, jež naše kultura staví mezi věci jako jakousi ochranu vedoucí do slepé uličky.“¹⁴² O srovnání s tvorbou Aleny Nádvorníkové jsme se pokusili už v úvodu této kapitoly. Nádvorníkové poezie směřuje k introverzi téměř aristokratické, vedle toho Švankmajerová, v duchu Schmittova citátu, je především revolucionářkou, bořitelkou mýtů. V předchozích kapitolách byla interpretována také poezie mladistvě suverénní Kristýny Žáčkové, která se ve své prvotině *Metamor* projevila především jako provokatérka s břitkým jazykem a smyslem pro nadsázku a hravost. Každá ze surrealistek tedy představuje svůj vlastní, výrazný a originální způsob práce s imaginací a „vnitřním modelem“ a dohromady představují zajímavou mozaiku, jejíž jednotlivé části rozhodně nehrozí splynutím do vágního surrealistického amalgámu. Tímto částečně odpovídáme i na druhou otázku, zda jsou Eva Švankmajerová a Naděžda Plíšková autorkami, jejichž dílo by mělo být považováno za součást literárního kánonu. Jak bylo ukázáno prostřednictvím literární komparace, obě jmenované vytvořily jazykově i tematicky svébytný celek, který jistě může být považován za přínos české, nejen surrealistické, poezii.

¹⁴² Schmitt, Bertrand. „Perverzní a přitom nevinná“. In: *Analogon* 46/2006, s. 37.

4. Na pomezí: Eva Váľková

I. Eva Váľková

Eva Váľková (1953) vystudovala Lékařskou fakultu a je členkou Střediska západočeských spisovatelů, nikoli Skupiny československých surrealistů. I přesto je zastoupena v surrealistické antologii *Letenka do noci*, a to díky svému literárnímu blížství a osobnímu vztahu s Karlem Šebkem, který od šedesátých let náležel k okruhu českého surrealismu a jehož tvorba se objevila ve sborníku *Surrealistické východisko 1938–1968*.¹⁴³ Šebek byl výraznou osobností jak v rámci surrealismu, tak v kontextu undergroundu sedmdesátých a osmdesátých let a ke zrození legendy přispěl i fakt, že od roku 1995 je oficiálně nezvěstný. Básně, jež Eva Váľková a Karel Šebek psali společně, byly vydány celkem dvakrát: poprvé pod názvem *Ani hlt motýla* v roce 1995 literárním časopisem Tvar v edici Tvary a podruhé je s názvem *Sanitka básně* vydalo v roce 2015 Sdružení Analogonu. Druhou z knížek doplňují Šebkovy koláže a obsahuje jednak básně z Tvaru, jednak několik dalších společných textů vytvořených do kritického roku 1995. Dále byly zařazeny tři básně, které napsal Karel Šebek pro E. Váľkovou a tři básně od Evy Váľkové pro K. Šebka – první z roku 1994, druhou už po jeho zmizení z roku 1996 a třetí z roku 2014. Zařazena je také krátká vzpomínka E. Váľkové na K. Šebka, která byla přednesena na vzpomínkovém večeru v Plzni roku 2010, a autorská a ediční poznámka Evy Váľkové. Váľková sama publikovala několik sbírek básní: *Na obojku z proutku růže* (2007), *Zvláštní druh inkoustu* (2007), *Krvácím nahlas a potichu písmena* (2010) a *Hodina vlka* (2015). Následující kapitola se pokusí ukázat, že poetika Evy Váľkové je nejpůsobivější právě ve spojení se svébytným rukopisem Karla Šebka, ale sama o sobě není literárně natolik komplexní, aby obstála buď v surrealistickém, či obecně literárním kontextu. Oproti jiným kapitolám tedy nebude provedeno detailní srovnání s další básníčkou, ale dojde k obecné komparaci samostatné tvorby a tvorby vytvářené společně s Karlem Šebkem.

II. Společná tvorba s Karlem Šebkem

Eva Váľková s Karlem Šebkem se seznámili v Psychiatrické léčebně v Dobřanech, kde Váľková fungovala v roli psychiatra a Šebek nejprve pracoval jako ošetřovatel, později se zde po

¹⁴³ Dvorský, Stanislav, Effenberg, Vratislav a Král, Petr, eds. *Surrealistické východisko 1938–1968*. Československý spisovatel, Praha 1969.

opakovaných pokusech o sebevraždu léčil. Vzájemné porozumění přestoupilo hranice profesionálního vztahu a projevilo se schopností společně vytvářet básnické texty, které neměly přesné autorské hranice. Jako by došlo k vytvoření surrealistické skupiny o dvou členech, kteří společně naplňovali všechna zásadní surrealistická kréda: volnost imaginace, propojení se životem, revoltu i humor: „Sebevrah/ Sebevrat/ Sebe vrat’/ A plivej na prapor/ Posekej to všechno/ A nikdy nezemři“ (bez názvu, s datací 30. 10. 1994; *Sanitka básně*¹⁴⁴). Eva Válková o stylu jejich psaní uvedla: „Společné básně jsme psali průběžně a nepravidelně od roku 1984 a dále během Karlových opakovaných pobytů v této léčebně [v Dobřanech], kde jsem v té době bydlela a působila jako psychiatr. Poslední texty jsme napsali v březnu 1995, bezprostředně před jeho zmizením, kdy byl krátce ubytován u svého přítele v Plzni. Karel Šebek však nebyl můj pacient a ani ono společné psaní nefungovalo v rámci jakékoli prezentované arteterapie. Psali jsme rukou, vždy střídavě každý z nás jeden verš. Toto pravidlo však nebylo dodržováno zcela striktně. Hotové texty jsem posléze přepisovala na psacím stroji já.“ (s. 66) Společně psané básně svědčí o tajemném souznění lidském i tvůrčím, tedy surrealistickém gestu *per se*. Z literárního hlediska je ovšem třeba zaměřit se na rozdíly v kvalitě mezi těmito společnými texty a básněmi, které publikovala Eva Válková samostatně.

III. Absence surrealistických prvků

Sbírku s nadlehčeně romantickým názvem *Na obojku z proutku růže*¹⁴⁵ vydala Masarykova univerzita v Brně ve své edici Srdeční výdej a jde v podstatě o debut Evy Válkové coby samostatné básnířky.¹⁴⁶ Knižka je rozdělena na čtyři nestejně velké části: *Čekání na milost*, *Příběh*, *Polibek skla* a *Hlemýžď duše* obsahující subtilní básně o dvou, maximálně třech strofách, s verši tvořenými nejčastěji dvěma slovy. Jde především o milostné momentky, vnitřní monolog anebo dialog zklamané ženy: „Láska hoří jinak/ Než vašeň/ Jsem plamínek/ Co tě čeká v tmách/ Když požár zničil dům/ Jsem tvoje/ Svíčka navždy/ Sopka na chvíli“ (*Oheň*). Ve verších převládá nostalgie prokládaná ironií, avšak nikdy nedojde ke komplexnímu zachycení tématu, ať už myšlenkově nebo v předkládaných básnických obrazech: „A moje srdce/ Okousali moli/ Dnes

¹⁴⁴ Válková, Eva a Šebek, Karel. *Sanitka básně*. Sdružení Analogonu, Praha 2015.

¹⁴⁵ Válková, Eva. *Na obojku z proutku růže*. Srdeční výdej MU, Brno 2007.

¹⁴⁶ Nabízí se, stejně jako u ostatních surrealistických autorek, otázka výběru nakladatelství. V tomto případě je patrně spojujícím článkem iniciátor publikační projektu Vladimír Šrámek, civilním povoláním lékař. In: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2010/1-2010/srdecni-vydej-se-nezastavil>. Autorem frontispisu a jediné ilustrace je František Hubatka, geolog a výtvarník samouk.

není šťastné výročí/ Napsala jsem ti báseň/ Kterou nikdy nedostaneš/ Můj nikdo“. (*Zoufalství, I*), „Ověšena nákupem pro rodinu/ Nadlehčuje ji jen/ Myšlenka na milence/ Vír touhy/ Kámen viny/ Tíha výčitek/ Oheň sexu“ (bez názvu). Převládají výrazy a spojení, která můžeme považovat za prvoplánová a jež se v poezii vyskytují především u autorů/autorek „píšících si pro radost“, případně autorů/autorek začínajících: „hořkost slz“, „peří/ sněžilo do kaluží“, „námitky rozumu“, „tvář smrti“, „Nárek mých slov/ Nedolehne k hluchému/ Osudu/ Ani k tobě“ apod. Podobný styl se objevuje například ve sbírkách Evy Černé: „v poušti života“, „tak dlouze stéká/ uchopená něha“, „na konci snů/ a žití“, „místo dvou zbývá jeden/ a dlaně jsou si cizí“¹⁴⁷ nebo Zdeny Brožové: „pravda jako dopitý půllitr“, „lidské mozolnaté štěstí“, „miláčku/ odpusť že tě bolím“.¹⁴⁸

Druhá samostatná sbírka Evy Válkové má opět přitažlivý název: *Krvácím nahlas a potichu písmena*. Sbíрку uvádí krátký příběh, který už sám o sobě nasvědčuje, že stejně jako u prvotiny měla autorka šťastnou ruku při výběru názvu, ale kvalita sbírky svému jménu není schopna dostát. V tomto případě je navíc nejasná souvislost mezi názvem a uvozujícím příběhem: „Chtěla bych vyprávět svou verzi prastarého příběhu o první ženě.“ Válková už na úvod psychologizuje a její příběh proto nemá takovou sílu jako například mytologizující, syrové a konfliktní obrazy, které ve své poezii předkládá Božena Správcová. Úvodní příběh by mohl mít hodnotu terapeutickou, ačkoli jde jednoznačně o povrchně stereotypní rozdělení ženské a mužské role, ale jeho básnický náboj je zcela nedostatečný: „A tak Bůh rozdělil Adama na mužskou a ženskou část a ty se vzájemně potřebovaly. A toužily po sobě. A protože ženská část obvykle více platí bolestí a krví, dostala od Boha něco přidáno: Budeš otevřená, ale tvoje síla bude bezpečně ukryta ve středu tvého těla. [...] Půjčíš i svého muže své sestře, aby neuschla, protože slova cizí a vlastní jsou jenom mužská slova – a já ti dávám svou schopnost bezpodmínečné lásky, která je všemocná.“ Obsah samotné sbírky je rozdělen do tří částí, z nichž první dvě jsou bez názvu, označené pouze římskou číslicí, a třetí nese název „*Tarot*“. Tato poslední část je tvořena pěti širokodedými básněmi s dějovou linkou kontrastující s lyricky úspornými verši, jež předcházely. Subjekt sbírky je nezastíraně ženské povahy, ovšem nedochází k odhalení spojitosti mezi básněmi a úvodním příběhem. Nelze mluvit ani o gradaci, ani odhalování tajemství – básně

¹⁴⁷ Černá, Eva. *Okamžik života*. Agentura KRIGL, Praha 2012. Podle informací na obalu knihy je autorka absolventkou FF UJEP oboru bohemistika a historie, a kromě publikování v časopisech vystupuje na autorských čteních.

¹⁴⁸ Brožová, Zdena. *Žena v trojím skupenství*. Mladá fronta, Praha 1990.

jsou si natolik podobné, že se jedná spíš o lineárně řazený náhrdelník ozdobený jakýmsi závěrečným smířením: „Prosím tě, přijď i se svými protiklady, jako bych neměla dost svých. Jako bych bez tebe měla jen polovinu polarit. Přijď pro zázrak naplnění.“ Subjekt se opět pohybuje především po rovině smutku a nostalgie: „A pak už jen/ Horečka noci/ A led lítosti vzpomínek“ (*Zapadání*). Podobně akcentované žensství najdeme i u již zmíněných autorek Evy Černé a Zdeny Brožové. Zejména Černá pracuje podobným způsobem jak s obsahovou, tak i formální stránkou, výrazné jsou zejména emoce (s příklonem k sentimentu a nostalgii) a častým základem celé básně je jednotlivá myšlenka:

na tomto okamžiku

je nejhezčí
že máme chuť ho prožít

vypadá to snadné
ale není
vypadá to uspěchané
ale není
oba si přejeme
žít ho celý život

ale i život
je jenom okamžik

jedno nadechnutí
zatajení dechu
a pak dlouhý výdech

až do nežití

Druhá z autorek, Zdena Brožová, dává přednost nadlehčenému, humornému zpracování podobných témat, její básně jsou převážně rýmované, a to s použitím rýmu gramatického: „Už je to tak že dokud budu toužit/ bude se ve mně pořád něco soužit/ den ze dne je mě míň a míň/ budu jak funebrácká síň“. Další autorkou, u níž se objevuje spřízněná poetika s důrazem na pozici ženy v milostném vztahu, je Bohuslava Hladečková. Válková ve svých sbírkách tíhne k ironickým pointám, které mohou mít své kouzlo především jako glosy emocionálního života ženského subjektu: „Malá nevinná hra na žraloka/ Se žralokem zakousnutým v srdci“ (bez názvu; *Krvácím nahlas a potichu písmena*), „A já vystydlá čekám/ na slunečnější dny“ (*Den bez básně; Krvácím...*). Takováto základní myšlenka může tvořit i námět celé básně, v níž emoce subjektu kulminují prostřednictvím ironického zhodnocení:

///

Jsou chvíle
 Kdy se srdce
 Válí u dveří
 Jak leklá ryba
 A páchne
 To ale nezmenšuje bolest

Jsi moje perla
 Tak zářivá
 A neprostupná
 Moje zranění
 Tě obalují
 Jasem

A tak to pokračuje
 Ty záříš
 Já smrdím
 Rybou

Zachycováno je pouze základní spektrum myšlení a pocitů, které není nijak rozváděno ani komplikováno. Tento typ poezie s jednoduchou hlavní linkou a výraznou pointou je možné najít právě u Hladečkové: „snad pochopím, kdo chválit nesměl,/ že musel trestat/ a žádný mučený, že z nebe nepad“, „tu poezii pondělní/ tak plnou plnou prózy“.¹⁴⁹ Imaginativní složka u obou autorek odpovídá tomuto základnímu spektru a potvrzuje skutečnost, že ačkoli byla Eva Válková tvořivým společníkem Karla Šebka, nelze ji považovat za samostatnou surrealistickou básnířku. Ve srovnání s poetikou jejích vlastních sbírek se ukazuje, jak velmi odlišná je dikce a obrazivost básní, které psala společně s Karlem Šebkem. V těchto společných textech se objevují jak svébytné obrazy, tak emoční naléhavost témat nikoli pouze soukromých, ale i společných a společenských:

///

Včela není med
 Oči divochů divoké oči davu
 Divoké či svobody
 Člověk je hospoda posledního člověka
 Děvka svítání
 Pláně ledové královny
 Marmeláda krvinek v otevřené konzervě
 Nezastavuj se ve vlaku snů
 Spí všechny vlaštovky a kouzelníci
 Spí kouzlo tvých šarlatových vlasů
 Obvazy obrazů se vypařují do snů

¹⁴⁹ Hladečková, Bohuslava. ... včetně toho chlapa. Vlastním nákladem, Cheb 2003.

Mlha pavučin a tůně příběhů
 Žihadlo poezie
 (12. 2. 1994)

(*Sanitka básně*)

K výrazné změně poetiky nedošlo u Evy Válkové ani v poslední sbírce *Hodina vlka*.¹⁵⁰ Tato sbírka není nijak členěna, a i z tohoto důvodu celek splývá jak opticky (básně jsou zarovnány na střed), tak tematicky. Surrealistické objevování vlastního vnitřního světa se děje, stejně jako v předešlých sbírkách, na povrchní, obecné rovině. Ačkoli téma milostného vztahu nabízí různé možnosti pohledu, autorka se drží prozkoumaných, snadno čitelných variací: tématu citového nenaplnění: „Bič touhy/ Zastaví jen/ Definitivní konec/ Pokud je“ a krotké erotické hry: „Květ podbřišku/ Jako kráter/ Hrob/ Motýlů a dotyků/ Lačný“ (*Dlužník orgasmů*), přičemž jednoznačně převládají výrazová klišé: „motýlí doteky/ tvých rtů“, „tma touhy“, „smetí snů“ apod.

IV. Závěr

Jak bylo ukázáno v této kapitole, básně Evy Válkové se v žádném aspektu nepřibližují surrealismu. Mohli bychom mluvit o existenciální rovině jejích básní, a to i těch, které jsou uvedeny ve dříve zmiňované surrealistické antologii *Letenka do noci*. Ani obrazy typu: „píšu báseň jako dveře/ píšu báseň na dveřích“ nebo „Má matka je Mississippi/ A můj otec jablko satana/ Všichni andělé pijí rum“ (*Ukousnout si kus smutku*) ovšem nejsou dostatečným důvodem, aby byla Válková coby básnířka počítána mezi surrealistky. Bohužel její zařazení do antologie nevysvětlují editoři František Dryje a Pavel Řezníček ani v obsáhlém úvodu, kde je většině zahrnutých autorů věnována krátká stať – tak je tomu u Aleny Nádvořnickové, Kateřiny Piňosové a Evy Švankmajerové, ale nikoli u Evy Válkové. Patrně z úcty ke Karlu Šebkovi a jejich společné tvorbě a snad i z určitých nostalgických důvodů mohla být do surrealistické antologie zařazena autorka, jejíž literární tvorba nevykazuje naprosto žádnou spojitost se surrealismem.

¹⁵⁰ Válková, Eva. *Hodina vlka*. NAVA, Plzeň 2015.

5. Interpretační komparace tvorby Lenky Valerie Valachové a Svatavy Antošové

I. Lenka Valerie Valachová

(komparace tvorby Lenky Valerie Valachové a Svatavy Antošové)

Jméno **Lenky Valerie Valachové** (nar. 1973) mezi jmény členů Surrealistické skupiny nefiguruje¹⁵¹, ačkoli už název jejího debutu k sobě poutá pozornost neobvyklou hravostí dovedenou k hranici srozumitelnosti: *Máš rád pražaní, ti psi pohanskí, vid', že ne...* (2003)¹⁵². Sama autorka hned v úvodu sbírky svou příslušnost k surrealismu konstatuje, a to s vědomím tíhy této příslušnosti: „Říkám mu: ‚Můj život je surrealismus.‘ On na to: ‚Surrealismus je náboženství.‘ Věta, kterou ještě slyším, letí nad olšanským statkem a syčí před Brnem. Vyvstala a zůstala nehmotně přítomná v prostoru, stejně jako se mi vyjevuje obraz, v němž jsem přijala angažmá. Fantazie a její krutost.“ Větou o náboženství necituje Valachová nikoho z ortodoxních surrealistů, ale brněnského herce Boleslava Polívku; ovšem už v dalším odstavci svého úvodu píše o „klasické“ surrealistické průpravě v moravské surrealistické skupině známé jako Okruh A. I. V.¹⁵³ Vydání sbírky předcházela sborník *Obyčejný večer*¹⁵⁴, pod nímž ovšem není podepsána Lenka Valachová, ale Krista Pánbuchová, a teprve ve sbírce o tři roky později se objevuje realistický medailonek, který uvádí informaci: „V roce 1997 odchází z Brna a přijímá nabídku k stálému angažmá v Praze v divadle Rokoko na Václavském náměstí, kde účinkuje po dvě sezóny 1998 a 1999, kdy již užívá pseudonym Krista Pánbuchová.“ V samotném sborníku (který připravila společně se svým divadelním kolegou Janem Holkem) vystupuje pod oběma jmény,

¹⁵¹ Do své antologie *Surrealist Women: An International Anthology* (1998) ji spolu s dalšími českými autorkami zařadila americká editorka a surrealistka Penelope Rosemont.

¹⁵² Valachová, Lenka Valerie. *Máš rád pražaní, ti psi pohanskí, vid' že ne...*. Zvláštní vydání, Brno 2003. Kniha sama se zdá být obklopena surrealisticky mystifikační auroou: jednak nakladatel podle všeho nezaslal povinný výtisk do Národní knihovny, ale pouze do – Brnu vlastní – Moravské zemské knihovny, jednak na webové stránce nakladatelství (s poslední aktualizací z roku 1999) je Valachové kniha avizována ještě pod gramaticky kongruentním názvem *Máš rád psy, ty psy pohanský? Vid', že ne...*

¹⁵³ Skupina Okruh A. I. V. byla v roce 1987 v Brně založena Blažejem Ingrem, Tomášem Přidalem a Bruno Solaříkem, později se vzdala své autonomie a stala se součástí Skupiny českých a slovenských surrealistů. Specifický styl humoru, který si členové pro svůj projev zvolili, byl nazýván „modrým“ a umělecký program „subrealismem“: „Zatímco surrealisté nacházejí poezii v básnivé imaginaci snů a neskutečna, „subrealismus“ této skupiny vychází ze skutečností všedních, triviálních až nudných. [...] „Modrý humor“ se tak jeví kongeniálním pokračovatelem „blbých vtipů“ předválečných recesistů nebo poetiky „hovadnosti“ formulované Jiřím Voskovcem a Janem Werichem.“ Citováno z: *Antologie modrého humoru*. Sdružení Analogonu, Praha 2012. Text nakladatele.

¹⁵⁴ Valachová, Lenka Valerie. *Obyčejný večer: poezie a texty z divadla Rokoko: poezie a texty z divadla klauniky*. Academia, Praha 2000.

přičemž doprovodné texty jsou podepsány „K.P.“ a básně „Lenka Valerie Valachová“.¹⁵⁵ Rok po vydané básnické sbírce vychází ve stejném nakladatelství próza *Kosmičtí ježci*.¹⁵⁶ V této souvislosti o sobě autorka píše už v medailonu sbírky: „V současné době pořádá kosmické večírky, píše poezii, maluje obrazy, zpívá a dokončuje svou knihu s CD, *Kosmičtí ježci*. Na internetovém serveru www.ihned.cz má pod ikonou Student-webu má svou kosmickou poradnu Lenny AL. Poradna se zaměřuje na prosazení legislativy práva uplatňovaného skrze jedince na základě kosmogonomie (nauka o zákonech vesmíru).“¹⁵⁷

II. Svatava Antošová

Tato kapitola se pokusí o interpretaci poezie Lenky Valerie Valachové prostřednictvím srovnání s tvorbou básničky, prozaičky a publicistky **Svatavy Antošové** (nar. 1957). Antošová kromě vlastní literární činnosti spoluzaložila na začátku 80. let literární sdružení Patafyzické kolegium¹⁵⁸, spolupracuje s literární Skupinou XXVI¹⁵⁹ a publikovala, kromě jiného, v surrealistickém časopise *Analogon*. Obě autorky tedy mají jak osobní, tak pracovní vazby na surrealismus a následující text se pokusí zachytit, jakým způsobem si jeho postupy ve své tvorbě přisvojily. V doslovu k sedmé sbírce Svatavy Antošové *Vlčí slina* píše její editor a autor doslovu Radim Kopáč, že „svoji výrazovou vervou a obrazným nábojem sráží jedno společensko-kulturní tabu za druhým, jsou-li v dnešním světě ještě jaká – ani její lyrická hrdinka, ani samotná autorka

¹⁵⁵ Z celkového množství šedesáti textů je podepsána jedním nebo druhým jménem pod dvacet dva textů. Obsahují-li sborník básně dalších čtyř autorů, Valachové texty jednoznačně převládají. V úvodu sborníku se píše: „[...] jde o poezii a texty, které byly vybrány z množství materiálu nashromážděného při uvádění literárně-hudebního obměšičníku „Obyčejný večer“ v klubu divadla Rokoko. Rodiči tohoto pořadu byli básnička Krista Pánbuchová a písničkář Jan Holec. To oni oslovili Český rozhlas – Vltava, který vyhlásil příležitost pro neznámé a začínající básníky.“ Kvalita tvorby dalších autorů a autorek ovšem potřebu sborníku nijak nepotvrzuje.

¹⁵⁶ Stylově má tato próza blízko k románu *Sestra Jáchyma Topola*.

¹⁵⁷ Knížka *Kosmičtí ježci* vyšla bez avizovaného CD, webová stránka je již nedostupná.

¹⁵⁸ Skupina byla založena roku 1982 v Teplicích spisovatelem a výtvarníkem Eduardem Vackem, hudebníkem a básníkem Miroslavem Wanekem, básničkou a spisovatelkou Svatavou Antošovou a dvěma výtvarníky Václavem Lukáškem a Petrem Kurandou, v roce 1986 byla činnost kolegia ukončena zásahem Státní bezpečnosti (Eduard Vacek byl rok vězněn za vydávání patafyzického sborníku *Pako*.) V roce 2005 vyšla v nakladatelství Clinamen antologie patafyziky *Hovnajsi!* (editor Radim Kopáč). Článek dostupný z:

<http://www.radio.cz/cz/rubrika/knihy/patafyzicke-hovnajsi-zni-ozvenou>. Citováno: 3. 1. 2017.

S koncepcí „patafyziky“ přišel francouzský dramatik a básník Alfred Jarry (1873-1907) v knize parodující vědecké texty *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien: Roman néo-scientifique suivi de Spéculations* (vydáno posmrtně v roce 1911; česky *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika* (Praha, Herrmann 1996). Jde o hravou „vědu“ postavenou na imaginaci a nadsázce, která se stala inspirací mimo jiné pro surrealismus (do slovenštiny knihu přeložil surrealista Albert Marenčin). „Kolegium ‘patafyziky‘“ (Jarry trval na apostrofu) bylo založeno v Paříži roku 1948 a jeho členy byli i surrealisté jako Max Ernst nebo Man Ray. Instituty Kolegia jsou po celém světě aktivní dodnes, podobně jako surrealistické skupiny.

¹⁵⁹ V medicíně se takto označuje indikační skupina nervových nemocí. Skupina vznikla roku 1982, zakládajícími členy byli Roman Szpuk, Květa Brožová a Pavel Kukul.

nevnímají hrůzu z boha, ze života, z pohybujících se úst plných hlíny, dokonce ani z hlubin svého podvědomí“ (s. 99) Toto tvrzení odkazuje na jeden z rysů typických pro surrealismus, a to tendenci provokovat místy až neurvalým pohráváním si s běžně přijímanými společenskými hodnotami. Samotné souvětí má ovšem několik částí, na které je třeba podívat se pozorněji. Za nosné můžeme považovat tvrzení, že Antošová tabu boří „svojí výrazovou vervou a obrazným nábojem“ – v této souvislosti bude v příslušné části kapitoly zvážen přístup obou autorek k imaginaci. Dále je třeba konstatovat, že tato zmíněná živelnost je ženského původu („ani samotná autorka“ je ovšem odkaz na reálné postoje, což v kontextu literární interpretace ponecháváme stranou) a nabízí se tedy otázka genderu, rodu a genderových stereotypů. Druhou část Kopáčova výroku, tedy „ani její lyrická hrdinka, ani samotná autorka nevnímají hrůzu“ by bylo možné uvést v souvislosti s poezií Lenky Valachové, ale v případě Antošové se zdá být nepřesným zjednodušením. Její tvorba je především zápasem – o výraz a překonávání ať strachu nebo jiných bariér. Toto existenciální podloží není vlastní všem surrealistkám, ale nelze ho přehlédnout zejména u Evy Švankmajerové: „A stejně/ všechny ty údery matčiny/ a její křik./ Visí ve vzduchu/ děsivě zpomalen/ dopadá a dopadá.“ (*Do sklepa*).¹⁶⁰ Za účelem komparace tvorby Lenky Valerie Valachové a Svatavy Antošové bylo stanoveno několik okruhů, na jejichž základě může srovnání probíhat. Těmito jsou z hlediska formy vnímání jazyka jako nástroje manipulace a po obsahové stránce bude věnována pozornost společným tématům identity, emotivity a imaginace.

III. Jazyk jako prostředek feministického uvědomění

V kontextu poezie k sobě pozornost poutá už jazyk, jímž se Valachová i Antošová ve své tvorbě projevují. Jak bylo ukázáno v předešlých kapitolách, každá ze surrealistických autorek zachází s jazykem velmi svébytným způsobem, a nedá se tedy v žádném případě říci, že by vyznávání stejného přístupu k tvorbě jejich styl nivelizovalo. U Valachové nacházíme patrně nejradikálnější zásah do jazykové matérie a tím i do čtenářových očekávání; toto konstatování platí také o Antošové. Manipulace jazyka u těchto autorek vědomě reflektuje pozici ženy ve světě, což je fenomén spjatý především s feministickým hnutím a jeho snahou vynést na povrch skrytou agendu zažitých společenských norem: „Americká punková autorka Kathy Acker v próze *Don Quixote* (1986) třeba svádí jazykově existenční boj na život a na smrt s celým

¹⁶⁰ Švankmajerová, Eva. *Dosud nenamalované obrazy*. Torst, Praha, 2003.

pojmovým systémem „své“ (západní) kultury. Doslova se prosekává jazykem ukotvovaným po celé věky zvykovým pojmáním hodnot – konkrétně chápání marného, absurdního i směšnohrdinského boje za hodnoty [...] Jazyk vyprávění, konstruovaný v destrukci, je nepřeložitelný – dostává se do *sféry feministického násilí na jazyku*, [...], který je pochopeným hlavním nástrojem světa.¹⁶¹ Není to tedy pouze otázka výběru témat a výrazové vehemence, s níž se autorky do své tvorby pouštějí, ale také jejich vědomý zásah do tradičního zacházení s jazykem a způsob, jakým si zvolí tuto tradici porušit. Lenka Valachová dává svou dominanci najevo už v samotném názvu sbírky (*Máš rád pražaní, ti psi pohanskí, vid', že ne...*) – citelná deformace gramatiky, lexika i stylu je zároveň signálem čtenáři, jehož přímocíarost této výzvy může nalákat, nebo znechutit. Mnohem provokativnějším, i když ne zcela na první pohled, je ovšem text na obálce již zmíněného sborníku *Obyčejný večer*. Jedná se o úryvek z básnické prózy ve sborníku obsažené (strana 24), která kromě deformace jazyka prezentuje i téma erotiky v kombinaci s agresí: „Stáhl ji kalhoty i kalhotky, kožíšek nechal, byla opravdová zima, něžně si znásilňoval její nahotu. Bolí, moc to bolí, zpívala si Klárka do rtů. V rukou si držel cosi bílé a Klárka hledala nějaký hadr. Kapesník byl dlouho promočený. Všechno zkončilo smíchem.“ Zaměříme-li se nejprve na lingvistickou stránku, je třeba zmínit, že gramatické odchylky na obálce („jí“ místo „ji“, „bíle“ místo „bílého“, „zkončilo“ místo „skončilo“, „opra-vdová“ místo „oprav-dová“, „něž-ně“ místo „něž-ně“) se uvnitř sborníku vyskytují pouze výjimečně („přez“ místo „přes“, „zůstává“ místo „zůstává“, „všechny Ty další, jenž“ místo „ty“ a „jež“), avšak usoudit pouze na tiskařské chyby by vzhledem k dalším, lingvisticky deformovaným výrazům, a především celkovému vyznění surrealistické hravosti, bylo unáhlené.¹⁶² Valachová pracuje svévolně, ovšem důsledně, se všemi vrstvami jazyka, což mezi surrealistickými autorkami není obvyklé. Například u Aleny Nádvorníkové se sice setkáváme s určitou fascinací jazykem samým, především jeho zvukovou/významovou asociativností, případná deformace je však především objevitelskou hrou, nikoli poraněním: „Nebeský nese šňůru,/ pokud jde o mne, tak

¹⁶¹ Kalivodová, Eva. „Rychlá úvaha o násilí a feminismu“. *Analogon* 43/2005, s. 37.

¹⁶² Slovo „bíle“ se uvnitř sborníku objevuje ve formě „bílé“, což také není v dané větě gramaticky správný tvar. Medailon sbírky obsahuje například chybně výraz „po té“ namísto adverbia „poté“ („Po té odchází na volnou nohu.“) nebo se vyskytne chyba ve jméně anglického dramatika „Wiliema Shakespeara“, namísto „Williama“. Surrealistická nadsázka se projevuje už v úvodu, ve kterém se autorka stylizuje do „básniřky Kristy Pánbuhové“. Ta má ve sborníku několik vstupů v konvenčně patetickém tónu apelujícím na spřízněnost a sounáležitost mezi autory a čtenáři: „Autoři si nekladou za cíl tímto sborníkem oslovit nejširší vrstvy kritiků, intelektuálů a velkých básníků, spíše by chtěli být tvůrčí inspirací pro všechny Ty další, jenž také cítí potřebu se vyjadřovat skrze své vnitřní vidění světa.“

vzlinám./ Takže co dále napořád máš se mnou?/ Dokonce růžová pozbyla dechu a/ ozlomkrk leze v zelené háje.“ (*Leden, ještě tam budem*).¹⁶³ Ani žádná z dalších surrealistek (Žáčková, Piňosová, Švankmajerová) nezatěžuje jazyk do takové míry, aby na sebe upozorňoval na úkor obrazů, případně významu, jejichž je nositelem. Záběr Lenky Valachové je v tomto ohledu velkorysý: porušení pravidel začínají na nejnižším plánu hlásek („zůstává“, „ozíval“)¹⁶⁴ a pokračují až k syntaxi („Krev bez krve by nebyla krvavou ránou ryby, kterou kuchám.“), dále jsou kombinovány nejrůznější vrstvy lexika s vymezením místním, časovým i sociálním („dýchá“, „kvůliva“, „partaj“, „tovaryše“, „čajčovna“, „nasraná“). Objevují se také asociční slovní hrátky, typické, jako už bylo zmíněno, především pro poezii Nádvníčkové: „V pravém víčku stříbrný kroužek/ a pod ním prázdno. Zelo.“, „Boleslav/ Bole slav/ Pol lív, kamarádům zaspív. Zas pív.“

Antošová vydala, jak už bylo výše řečeno, několik sbírek poezie, přičemž její styl se postupně radikalizuje po jazykové i obsahové stránce. Obecně je pro ni charakteristická jistá apelativnost výrazu objevující se například v názvech sbírek *Ta ženská musí být opilá!*¹⁶⁵ a *Ještě mě nezabíjej!*¹⁶⁶ a dále v častém užívání vokativů a imperativů: „Pandóro! přiklop to zatracené víko“ (*Ta ženská...*), „Jdi ode mě/ V mé hlíně jsou červi/ a v červech je jed/ V jedu žhne slunce/ co spaluje svět“ (*Hřbitov a děvčátko; Ještě mě nezabíjej!*). Čtenář prvotiny *Říkají mi poezie*¹⁶⁷ mohl číst verše s nekomplikovanou syntaktickou strukturou a lexikem zahrnujícím kromě obecné češtiny i spisovné, až stylově vyšší výrazy, přičemž převažovaly poetické, ale srozumitelné obrazy: „na tvé nahé tváři/ jako modřín shodím na chvíli vlasy/ a vzdávajíc se větru a tobě zůstanu trčet na obzoru/ spanile holá/ [...] / a teprve když se zmrzačíš/ spatříš mě/ jak se vracím tělo samý šrám/ a oči samé světlo/ znovu si lehnu vedle tebe...“ (*Blond'até fialky*). Také oblast erotiky byla zachycena cudně, až neutrálně: „není-li to příliš směle a intimní/ jako dokonalá vagína“ (*Blond'até fialky*), „zjistíš/ že máš ruce v kalhotách a že ti v nich zůstalo/ trochu vlastního semene/ jak jsi sám sebe nešetně tiskl horoucí dlaní“ (*Panděro*). O dva roky později vychází sbírka s razantnějším názvem *Ta ženská musí být opilá!*, v níž došlo oproti debutu k zásadnímu posunu. Stále jde o básně s rozmáchlou dikcí, jejichž údernost často pointuje vykřičník, podobně jako v názvu sbírky: „A že jich mám už požehnaně!/ [...] / Šilelis! – ta

¹⁶³ Nádvníčková, Alena. *Praha, Pařížská*. Votobia, 1994.

¹⁶⁴ Tento rys se vyskytuje pouze ve sborníku, v samotné básnické sbírce je hlásková správnost zachována.

¹⁶⁵ Antošová, Svatava. *Ta ženská musí být opilá!*. Československý spisovatel, Praha 1990.

¹⁶⁶ Antošová, Svatava. *Ještě mě nezabíjej*. Protis, Praha 2005.

¹⁶⁷ Antošová, Svatava. *Říkají mi poezie*. Mladá fronta, Praha 1987.

proklatá bedna! – přestala fungovat/ [...] /a říkali: Oblečte se a půjdeme!/ a dodali: Dámy!/ Pak se dali do pití/ Doktore? Doktore!!“ („*Venuši*“ nikdy nepotkat!). Autorka i nadále zachovává tradiční syntaktické rozvržení textu, které svým charakterem, tedy přítomností větné stavby, připomíná spíše epiku. V tomto místě můžeme konstatovat zásadní rozdíl mezi poetikou obou básníků: zatímco Lenka Valachová podminovává samotné základy jazyka a provokuje tím čtenáře k reakci ještě, než měl možnost do básní hlouběji proniknout, Svatava Antošová chce být sdělná a tomu přizpůsobuje i svůj básnický temperament. Že ho musela do jisté míry krotit, je patrné v dalších sbírkách, v nichž se rozpadají logické vztahy mezi slovy uvnitř syntaktické jednotky a nastává posun od zachycení konkrétních myšlenek, pocitů a dějů směrem k abstraktním. Objevují se také neologismy, které konotují svět pověstí a mýtů – podobně jako u Boženy Správcové, jejíž tvorba byla interpretována v souvislosti se surrealistkou Kristýnou Piňosovou, i když ne s takovou frekvencí (ve sbírce *Vlčí slina*¹⁶⁸: Churmukum, Sarkoles, Sarkožen, Dav Beznoh, hrobohory, Ohokin, Bohoděj). Na mytičnost upomíná i psaní velkých písmen u slov typu: „Smrt“, „Ohnivec“, „Sudičky“, „Mršina“, „Příběh“ apod., případně složenina „ženamůž“ (...*Aniž tala hlavou*) nebo „otec-nůž“ (*Vlčí slina*). Také lexikum se od prvotiny měnilo směrem od konkrétních reálií ke světu vnitřnímu. Tento svět je, opět jako u Správcové, velmi dynamický, zvyšuje se míra mýtického patosu: „Když vyhnal jsem ji/ bylo slyšet otvírání hrobů/ Všichni se dívali/ jak odchází/ a jak místo ní/ pohřbívají básníka/ Nicotný verš se sypal/ na rakev/ Poslední zadrhl se o tmou...“ (*Hřbitov a děvčátko; Ještě mě nezabíjej!*). Smysluplné ukotvení tvoří v obou sbírkách například nepravidelně se vyskytující rýmy a ve *Vlčí slině* také na lidovou píseň upomínající refrény: „Černé je maso/ černější krev/ [Vypij mě/ miláčku]/ Černě zní zpěv“.¹⁶⁹ Teprve v zatím poslední sbírce *Dvojakost (2014)*¹⁷⁰ se Antošová vrací z mýtických krajín zpět do světa, který čtenář dokáže identifikovat na základě vlastních zkušeností.

¹⁶⁸ Antošová, Svatava. *Vlčí slina*. Protis, Praha 2008.

¹⁶⁹ V hranatých závorkách je proměnlivá část.

¹⁷⁰ Antošová, Svatava a Kuranda, Petr. *Dvojakost*. Nakl. Milan Hodek, Hradec Králové, 2014. (Petr Kuranda je autorem fotografií.)

6. Absence pozitivních hodnot: černý humor Lenky Valachové vs. existencialismus Svatavy Antošové

Po práci s jazykem se v další části zaměříme u obou básnířek na stránku obsahovou. Jak už bylo řečeno výše, text na obálce sborníku *Obyčejný večer*, jehož autorkou je Lenka Valachová, obsahuje nejen erotické/sexuální, ale i agresivní prvky. Celkové vyznění této krátké básnické prózy je však nakonec odlehčené (ačkoli se ke konci objevuje i téma smrti): „Zase neumřu, zesmutněla Klárka a celá se třásla strachem o ovečky. Smrt musela být zákeřná, nedala šanci slovu na omluvu. Zůstala sama. Začala žít.“¹⁷¹ Takovýto základ tvořený humorem, především absurdním a černým, je organickou součástí surrealistické tvorby, věnuje se mu například jedenácté číslo surrealistického časopisu *Analogon* z roku 1994 s názvem „Humor a imaginace“. Obecnou povahu humoru, jak ji popsal Sigmund Freud, cituje v jednom ze svých článků André Breton: „Je na čase, abychom se blíže obeznámili s některými charakteristickými rysy humoru – humor má v sobě nejen cosi osvobozujícího jako vtip a komičnost, ale také *cosi velkolepého a vznešeného*, rysy, které nenajdeme u obou dalších způsobů získávání slasti z intelektuální činnosti. Velkolepost evidentně spočívá v triumfu narcismu, ve vítězně stvrzované nezranitelnosti Já. Já se vzpírá tomu, aby se dalo zkusit podněty přicházejícími z reality, aby se nechalo donutit k utrpení, trvá na tom, že traumata vnějšího světa na ně nemají vliv, ba ukazuje, že se pro ně mohou stát jen příležitostmi k získání slasti.“ Dále Freud dodává: „Černý humor [...] je však především smrtelným nepřítelem sentimentality beroucí na sebe ustavičně tvář uštvané oběti [...].“¹⁷² U Lenky Valachové nacházíme právě tuto vzpouru proti sentimentalitě spojenou s demonstrací převahy vlastního Já, a to například ve zdánlivé pokoře, jak je prezentována ve zmiňovaných osloveních čtenáře ve sborníku *Obyčejný večer*: „Tak pojďme po špičkách a hlavně tvořme!“ a zejména všudypřítomnému „Vaše Krista Pánbuchová“/“Vaše K. P.“¹⁷³ Jak bylo naznačeno už v předchozích kapitolách, surrealismus se ve své činnosti snaží objevovat a zaznamenávat různou intenzitu „setkání sil smrti a sil slasti“¹⁷⁴, které považuje za

¹⁷¹ Totožný text ve sborníku má název „Klárka“ a namísto „slovu“ obsahuje výraz „slova“ (s. 24).

¹⁷² Breton, André. „Antologie černého humoru“. In: *Analogon* 11/1994, s. 2.

¹⁷³ Opakuje se u každého oslovení čtenářů, celkem pětkrát.

¹⁷⁴ Členka francouzské surrealistické skupiny Annie Le Brun ve svém eseji nazvaném „Černý humor“ doslova píše: „Jakožto nebezpečné hodnocení protichůdných znaků, jako tragicky prožívané, nikoliv však trpěné drásání, a především jako příkladné setkání sil smrti a sil slasti, nemohl černý humor než zasáhnout samo jádro zájmů surrealismu při jeho hledání mostů, které se člověk snaží vytvářet mezi magnetickými poli skutečnosti a slasti. [...]

určující faktory lidského konání. V černém humoru se snad nejzřetelněji projevuje také revoluční aspekt tohoto hnutí, jeho síla podvrtného živilu, který byl zpočátku zaměřen proti úzkoprské měšťanské morálce a všemu, co tato morálka požaduje a prosazuje. Francouzská surrealista Annie Le Brun, autorka výše uvedeného citátu, ve svém článku hovoří také o „výrazu neutuchající nepodřízenosti“, což je surrealistické gesto *per se*, jež může být zároveň považováno za jedno z hlavních poznávacích znamení tohoto hnutí. Valachová je ve svých verších právě takovou rebelkou, která chce bez omezení probádat možnosti tématu smrti i tématu slasti a přitom si udržet „odstup od toho, co se nás nejvíc dotýká“¹⁷⁵: „Od Prašná, tam fotit, vidět, Prašná brána, ano, já Vás, tam Prašná, Vy, já fotit, rty, tam brána, já už, užuž, Vás, Vy Prašná./ Pak, vole, smyk./ Ty vole./ Lidi. Holka. U Prašný a na místě, vole, mrtvá. Oslizlá, vole.“ (*Dům*), „Vy jste vrah. Já jsem zavražděná./ Chytáme se stébla. Nestojí mi ani Vám.“ (*Vrah*) V tomto aspektu nacházíme jeden z výrazných rozdílů mezi poetikou Lenky Valachové a Svatavy Antošové. U Antošové dochází k existenciálnímu povýšení témat smrti a slasti, a jejich střetů a průniků, na jeden ze stěžejních motivů tvorby. Sbíрка *Ještě mě nezabíjej!* má podtitul *Dvanáct nekrofilních grotesek a jedna černá pohádka* a také název předchozí sbírky *...Aniž ťala hlavou* asociuje násilí a smrt. Radim Kopáč na konci doslovu *Vlčí sliny* tyto tendence popsal slovy: „Z tajemství, které se [...] rozkrývá před očima, sice vychází temný, mortální přísvit, ale také v něm doutná požár. Požár vzdoru, požár volnosti. Požár revolty, požár radosti...“ (s. 100) Zmiňovanou radost není lehké v Antošové verších rozeznat, pokud ji nevnímáme v samotné revoltě a provokaci: „Černé je maso/ černější krev/ Vypij mě!/ Nezemřeš/ Černě zní zpěv/ Nezemřeš –, (*Vlčí slina; Bohoděj*).¹⁷⁶ Ostatně ani u Lenky Valachové nelze mluvit o radosti rozeznatelné na první pohled, i v jejím případě je to spíše sám akt sebevědomé a nespoutané tvorby, za níž čtenář může jakousi radost vyušit. V tomto kontextu můžeme zmínit slova slovenského surrealisty Alberta Marenčina, který byl v roce 1969 jedním ze zakladatelů časopisu *Analogon* a od roku 1977 je členem Surrealistické skupiny.¹⁷⁷ Ten v článku z roku 2005

V černém humoru člověk čelí životu v křížové palbě smrti a slasti, které jsou jako jediné schopné proniknout do dosud neprobádaných míst lidského prostoru.“ In: *Analogon* 11/1994, s. 10 a s. 13.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ Radost je přímo zmíněna v nepřilíši optimistické sloce: „Černá je radost/ černější žal/ Poslouchej děťátko/ uši si spal“.

¹⁷⁷ Marenčin je také od roku 1965 členem patafyzického hnutí v Paříži. V roce 2011 odvysílala Česká televize v rámci cyklu rozhovorů *Ještě jsem tady* spisovatelky Terezy Brdečkové díl věnovaný právě Marenčinovi. Ke dni 1. 2. 2017 není bohužel pořad v iVysílání dostupný. Původně na webové adrese: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1059542845-jeste-jsem-tady/202322226170007-albert-marencin/>

nazvaném „Agresivita – zreteľná črta českej surrealistickej poézie“ píše: „[...] negatívna imaginácia, kritická skepsa a sarkazmus postupne ovládli poéziu českých surrealistov a zaujali v nej dominantné postavenie, čo vyvoláva dojem, jako by negativismus a agresivita boli skutečně jej najvýraznejším znakom. Ak súčasný český surrealizmus pôsobí agresívnejšie jako v minulosti, na príčine je to chýbajúce pozitívne *niečo*, čo by malo byť náhradou za spochybnenú triádu hodnôt, v méně kterých a na obranu kterých viedol surrealizmus svoje ideové zápasy proti fašizmu a všetkým formám duchovného a sociálneho útlaku [...]. Myslím, že toto často spomínané *pozitívne niečo* je to, čo dnes českej surrealistickej, najmä básnickej tvorbe najviac chýba, aspoň ja jeho absenciu najviac pociťujem.“¹⁷⁸ V prípade obou básnířek jistě platí tato slova o absenci pozitivních hodnot, pokud – stejně jako v případě „radosti“ – nebudeme za stěžejní klad považovat prostou možnost svobodného tvůrčího vyjádření, případně odvalu k témuž. Hledáme-li společný rys obou poetik, mohli bychom jmenovat exhibicionismus, okázala slovní gesta. Básnířky však tvoří v jiné tónině: Valachová sází na hravost, humor, nadsázku až nelítostný úšklebek, kdežto Správcové básně připomínají hrdinské ódy na vlastní úděl – výjimečný a tedy nelehký.

I. Téma identity: gender a feministická revolta

Ačkoli to nemusí být patrné na první pohled, u obou básnířek této kapitoly je jedním ze zásadních témat ženskost. Podobný je i způsob, jakým k němu Valachová i Antořová přistupují, a to nikoli prostřednictvím lyrické kontemplace, nýbrž dravým, až vulgárním zacházením s ženskými atributy, zejména tělem. Erotika a sexualita jsou v centru zájmu surrealistické tvorby obecně, a to pro svou schopnost osvobodovat vytěšňované a omezované lidské potřeby a touhy. V době, která podporovala nejrůznější tabu se surrealisté jako Vratislav Effenberger ptali ve svých teoretických pracích po příčinách takovýchto celospolečenských okleštění: „Tato redukce sexuality na její elementární, sociálně produktivní formu, z ní činí znamenitý nástroj k ovládnání masy především jejími ekonomickými důsledky, jimiž doléhá na jedince. Dítě se stává výhodným břemenem, odčerpávajícím energie (které by se jinak mohly nepříjemně obracet k vládnoucímu režimu) a tísnícím jeho existenční zřetele „v zájmu dítěte“ do chomoutu usměrněného chování.“¹⁷⁹ Effenberger měl ve svém článku na zřeteli především propojení

¹⁷⁸ Marenčin, Albert. „Agresivita – zreteľná črta českej surrealistickej poézie“. In: *Analogon* 2005/43, s. 117.

¹⁷⁹ Effenberger, Vratislav. „Sexualita, erotismus a láska“. In: *Analogon* 1991/4, s. 12.

s politickou situací – tento aspekt se ovšem u interpretovaných autorek neobjevuje. V centru jejich zájmu je především objevování vlastní individuality, a to prostřednictvím, jak už bylo řečeno, objevování atributů (svého) ženství a jeho možností. V článku surrealistky mladší generace Kristýny Žáčkové nazvaném „Feminismus a násilí“¹⁸⁰ najdeme několik podnětů, které lze v této souvislosti rozvést. Jednak je zmíněn posun v tom, jak feministická teorie vnímá mechanismus utváření identity, tedy na rozdíl mezi biologicky danou příslušností k pohlaví a tzv. „genderem“ (rodem), tedy společenskou rolí: „Jestliže předchůdkyně [feministek] (humanistky a diferencionalistky) hovořily o útlaku identity, poststrukturalistky se místo boje proti utlačení lidské a ženské identity soustřeďují na boj proti útlaku touto identitou samotnou.“ Dále pokračuje: „Rod by se neměl analyzovat jako stabilní identita anebo místo konání, z něhož pocházejí určité činy; rod je spíše identitou, která je jednoduše konstituovaná v čase, je institucionalizovaná ve vnějším prostoru prostřednictvím *stylizovaného opakování aktů*. Účinek rodu se tvoří stylizací těla, je třeba ho tedy chápat jako běžný způsob, kterým rozmanitá tělesná gesta, pohyby, styly vytváří iluzi pevného, rodově určeného Já.“¹⁸¹ Nabízí se tedy téma zpochybnění stereotypu „pohlaví = gender“ a přehodnocení očekávání, která jsou s tímto automaticky přijímaným vztahem spojena. Podíváme-li se na tvorbu Svatavy Antošové, najdeme velmi výraznou snahu tento stereotyp narušit, a to v náznamech už od první sbírky: „Moje samota/ je žena s bílými řasami a černou kůží/ procházející se po střeších/ úzkostlivě homosexuální“ (*Moje samota*). Ve druhé sbírce se stupňuje suverenita, s jakou se lyrické „já“ prezentuje, čehož součástí je i lesbicky orientovaná sexualita. Nejprve spojená s realisticky vyznívajícemi, téměř traumatickými zážitky: „Když jsem z tvého šilicího močálovitého údolí/ vyšplhala až nahoru na vrcholek tvých úst/ letmo jsi mne políbila suchými rozpraskanými rty/ povzdechla sis a odvrátila se// Bylo to vystřízlivění? Byly to výčitky svědomí?/ Byl to hnus? Pocit provinění?“ (*Drbna*), později přibývá nejen jistota, ale i potřeba hlasitého vyjádření této skutečnosti, za jejíž pomyslný strop

¹⁸⁰ Žáčková, Kristýna. „Feminismus a násilí“. In: *Analogon* 2005/43, s. 45-51. Autorka také cituje francouzskou spisovatelku a feministku Simone de Beauvoir, podle níž se „žena ženou nerodí, ale stává se jí v průběhu svého života.“ (s. 50)

¹⁸¹ Do anglických výkladových slovníků byl přidán mimo jiné výraz „gender-fluid“, který je definován: „Denoting or relating to a person who does not identify themselves as having a fixed gender.“ („Označuje osobu nebo se vztahuje k osobě, která svou identitu nedefinuje stálou genderovou příslušností.“ Vlastní překlad.) Dostupné z: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/gender-fluid>. Dne 10. 2. 2017. Toto označení používají lidé, kteří sebe sama nevnímají jako genderově vyhraněné, ale jejich rodová příslušnost se mění v čase. Pro tuto skutečnost jsou užívány i další výrazy, například „non-binary“ („ne-binární“, tedy „ne-polarizovaný“, vlastní překlad) nebo „genderqueer“.

může být považován název prózy *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala*.¹⁸² Ovšem nejen v takto provokativně erotickém kontextu zachycuje Antošová fazety ženské identity – nsvázána očekáváními a předsudky vytváří světy a podsvětí zalidněné nejrůznějšími ženskými postavami, čímž připomíná, jak už bylo výše řečeno Boženu Správcovou. Tendenci k epičnosti ještě podtrhává smyslové rozpětí jejích básní, čtenáři se dostává nejen optických, ale často různorodých vjemů, které se na škále libost-nelibost pohybují výrazně v nelibé polovině: „Vtom zaslechla/ padat list/ jenž v letu kráko-/ krákorál“, „Tekutá socha/ kterou srká mráz“, „Z uší mi teče ocet/ a někde v hrudi/ srdce na kaši si vzlyká“, „Ještě z tebe/ nikdo nevyřezal/ loutku/ kterou lidská zloba/ jednoho dne spálí“. Podíváme-li se na jednotlivé sbírky, nastává výrazný posun mezi realisticky ztvárněnými a zároveň opěvovanými ženami sbírky *Ta ženská musí být opilá!* a mýtickými postavami *Vlčí sliny*:

„Máš krásnou duši“
řekla jsem a bubínek osudu se poprvé pootočil
Tou dobou noc
valila přes hory své bojovné stáří
zatímco my
pronásledované dětstvím
upíjely nudu z právě načatého revolveru
a tiskly v rukou rozehranou smrt
Měla na sobě kabátek z dikobrazích slunečnic
a jedovaté housle omotané kolem stehen

úryvek z básně *Ruská ruleta (Ta ženská musí být opilá!)*

Ohokin krásná je
zpívá si hospoda
Ohokin vidí dovnitř
deště
Kolem ní pluje loď
a na lodi kapky
jako vodní kleště
svírají prázdnou palubu

Ohokin sama je
zpívá si Sarkomuž
Ohokin s nikým
zůstat nechce

úryvek ze skladby *Churmukum (Vlčí slina)*

¹⁸² Antošová, Svatava. *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala: Pornogroteska za časů terorismu*. Concordia, Praha 2005.

Co se týče genderových rolí a s nimi spojených očekávání, v poezii Lenky Valachové nacházíme především „neženskou“ provokativnost a neerotickou vyzývavost: „Maminka, která je obchodník, zkrátka ho sežrala a má hlad i na ty mokré, ubohý psy./ Oni, kteří vojedou čubku s plenkou. A plenka plná hněvu.“ (*Oběd; Máš rád...*) V určitém bodě se autorky stylově potkávají, ve své tendenci k obhroublosti nebo krutosti, která funguje jako pomyslná muleta vyzývající čtenáře k reakci. Jak už však bylo řečeno, Valachová směřuje spíše k humoru a nadsázce, případně přímo výsměchu: „Jinak nejsem, řekl./ Musela jsem se usmát, tak velkou měl kundu./ Narvali jsme do ní všechny zavazadla a vydali se/ až za točnu./ Tonda miluje Evu a já Jarubu.“ (bez názvu; sborník *OV*) Antošová naproti tomu buduje kompozičně promyšlené struktury, jejichž podstatou je především existenciální úzkost: „Do želez medvědích/ zakovej mé srdce/ A – běda zvěři/ která ho objeví/ Běda!“, takže i násilnější obrazy mají spíše bolestivé než násilné nebo satirické vyznění: „Trhal ji zevnitř// na kusy/ a vona furt nekřičela/ „Šajze!“ řek a vyndal ho/ z toho proklatýho// těla// Štlejdo! Usmály se/ její oči/ Ty seš tak hodnej...“ (*Na rameni motýla; Ještě mě nezabíjej!*)

Dalším tématem, které ve svém článku Kristýna Žáčková rozvíjí, je spojeno s obvyklou prezentací ženské tělesnosti. Cituje mimo jiné článek Americké feministky a punkové básnířky Kathy Acker (1947) „Vidět gender, spatřit rod“, která cituje francouzskou feministku a psychoanalytičku Lucy Irigaray (1930): „Žena cítí slast víc při dotýkání než pozorování, a žije-li v podmínkách vládnoucí vizuální ekonomie, nese to v sobě další utvrzování její pasivity: Žena má být krásným objektem kontemplace. Zatímco její tělo je v důsledku toho erotizováno [...] její pohlaví představuje *hrůzu z nevidění*.“¹⁸³ (s. 54) V této souvislosti je zmíněn i Platónův dialog *Timaios*, v němž je zrození děleno na tři části: „Dítě se podobá otci, protože oba mají schopnost mimese. Avšak žena, přijímatelka, se měnit nemůže, protože nemá tvar, a tak jí nelze dát jméno ani ji vyložit. Ženě chybí podstata.“ (s. 55) V tomto kontextu obě autorky svou poezií vytvářejí právě tuto chybějící, nepostižitelnou ženskou identitu – hledají pro ni pojmenování, snaží se jí zasadit do souvislostí a vztahů, ukazují čtenáři a tím veřejnosti to, před čím by mohla chtít zavírat oči. Jejich básně jsou takřikajíc zalidněny ženskými postavami: u Valachové jsou nositelkami běžných vlastních jmen (Božka, Svatka, Klárka, Matoušková atd.) nebo jsou označovány obecnými jmény (babičky, dvě ženy neurčitého věku, matka, ženská atd.), Antošová

¹⁸³ Irigaray, Lucy. *This Sex Which is Not One*. Cornell University, New York 1985. (Původně: *Ce sexe qui n'en est un*, Les Editions de Minuit, Paris 1977)

postupuje i v tomto případě dostředivě – od konkrétních pojmenování (Zoja, Olga, Dáda, Lélia atd.) přechází na symbolickou rovinu (ženamůž, Mlčhuba, slečna Smrt, Sudička atd.) a v poslední sbírce *Dvojakost* se opět vrací ke konkrétům (moje Ruska, ty). V obou poetikách také za určující můžeme považovat výrazný lyrický subjekt, s nezpochybněnou ženskou identitou, ačkoli striktní dělení na „mužský-ženský“ je u obou autorek několikrát různým způsobem narušeno – buď tematicky: „Tam, kde se protkly, tam se na tabulích spojují muž a žena. A je jedno, jakého pohlaví. Nejvíc ženská a mužská.“ (*Pohlaví; Máš rád...*) nebo rodem promlouvajícího lyrického subjektu: „Pak, vole, smyk./ Ty vole.“ (*Dům; Máš rád...*), „Ležel jsem v tobě// raněný/ Tys spala/ S paprsky slunce/ zmizelas/ a mě slepého/ jsi tu zanechala“ (*Háj zamilovaných; Ještě mě...*), „vzpomněl jsem si/ jak táhl mě až do bitvic/ poněkud „lipanských“ (*bez názvu; ...Aniž řála hlavou*). Antošová svým zaměřením na přímé pojmenovávání traumat mnohdy naplno toho hledání identity pojmenovává:

Higgsův boson

Mám patnáct podob
 Patnáct jmen
 Tvořím kolem tebe kruh
 a aspoň jednou bych se tě chtěla
 dotknout

Ptáš se mě:
 Kde jsi byla tak dlouho?
 Nepřibrala jsi?
 A bydlíš pořád tam
 co vždycky?

Máš jenom jednu podobu
 jedno jméno
 Tvoříš mého kruhu střed
 a ani popatnácté ke mně
 nenatáhneš ruku

Ptám se tě:
 Co všechno si mám svléknout?
 Proč je ten fonendoskop
 tak studený?
 A je mé srdce v pořádku?

Tohle ano
 Řekneš
 Ale těch zbylých čtrnáct
 neslyším...

Valachová oproti tomu pracuje více se zakotvením v situacích, které můžou určitou vnitřní nesmířenost/nesmířlivost implikovat: „Potáhne se to se mnou až do smrti. Doufám, že mých rodičů. Matka dělnice, otec skladník. Porozena na periférii Brna. Jak ze špatného románu.“ (*Pohlaví; Máš rád...*), „Neumím si představit tvoje přirození stát./ Když se dotýkáš pobodané růže a starých ňader, je mně trapně ze sama sebe./ Když se dotýkáš svetrů ze sjednocené republiky německé, odkusují spodní ret./ Tak je to všechno spojené./ Umím tě potopit./ Já tě sežeru./ Já jsem bestie s červenýma nehtama a žlutým jazykem./ Víc je vrah.“ (bez názvu; *Máš rád...*) Můžeme se také ptát, jak by se vyvíjela tvorba Lenky Valachové, kdyby prvotinu následovaly další sbírky. U Svatavy Antošové jsou posuny mezi jednotlivými sbírkami velmi dobře patrné a bohaté množství materiálu poskytuje velmi dobrý podklad pro sledování proměny lyrického subjektu. Můžeme konstatovat, že po velmi razantním tvůrčím gestu, o kterém bude v další části kapitoly pojednáno také v souvislosti s tématem imaginace, přišlo v poslední sbírce až sentimentální usebrání, což naznačuje nepřerušovaný dynamický proces formování ženské identity: „Až kolem někdo půjdete/ nelekněte se mého/ vzhledu/ Na kůži samé škrábane/ ale s duší se poprat nedovedu.“ (*Samota; Dvojakost*)

II. Imaginace: prvky společné a odlišné

Vraťme se nyní k doslovu Radima Kopáče, který ve sbírce Svatavy Antošové *Vlčí slina* psal o „poezii revoltující, která se ve svém imaginativním výrazu opírala nejen o připomenutou tradici patafyzickou, ale též o inspirace surrealistické“. V surrealismu je imaginace, jako ostatně všechny jeho pilíře, spojována s volností, s neomezenými možnostmi lidské představivosti. Za pramen této představivosti považoval André Breton emoce, které jediné mají schopnost přesáhnout v tvorbě rámec umění: „[...] jediné emoční práh může otevřít přístup ke královské cestě: cesty poznání tam nikdy nevedou.“¹⁸⁴ Zajímavé doplnění tohoto Bretonova stanoviska bychom našli v eseji nazvaném „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“ Sherry B. Ortnerové (1941), americké kulturní antropoložky, kterou cituje ve výše zmiňovaném článku Kristýna Žáčková. Ortnerová se v něm věnuje tématu ženské identity, jemuž jsme se věnovali výše, a podmínkám, které podporují automatizaci jejího vytváření a přijímání v kontextu společnosti: „Zejména tvrdím, že žena je ztotožňována s něčím – nebo chcete-li zdá se, že je

¹⁸⁴ Legrand, Gérard. „André Breton ve své době“. In: *Analogon* 1994/11, s. IV. Legrand cituje z Bretonova eseje „Main Première“, dostupného (v originále) z: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100641980>. Citováno: 18. 2. 2017.

symbolem něčeho, co každá kultura podhodnocuje, něčeho, co každá kultura definuje jako existenci nižšího řádu. [...] tento smysl pro odlišení a nadřazenost spočívá právě ve schopnosti transformovat – „socializovat“ a „zkulturňovat“ – přírodu.“ (s. 46)¹⁸⁵ Vidíme, že Breton jako zástupce surrealismu by s podstatou tohoto argumentu souhlasil a jeho doporučením je přehodnocení důležitosti, jakou společnost kultuře-poznání a přírodě-emocím, přisuzuje. Tento důraz na uvolnění emocí a naslouchání vnitřní „přírodě“, tedy touhám a pohnutkám, které nebyly zušlechtěny působením společenských norem, je pro teorii surrealismu zásadní, jak už bylo v této práci mnohokrát řečeno, byť jinými slovy. Logicky tedy Kristýna Žáčková ve svém článku dochází k závěru: „Kultura přetváří přírodu, aniž by respektovala nutnost regenerace přírodních zdrojů. Analogicky duše ovládá tělo bez toho, aby naslouchala jeho skutečným potřebám, a tvaruje je, jak uzná za vhodné.“ Je ale možné si povšimnout, že z Bretonova citátu i z postoje Kristýny Žáčkové vyplývá zjednodušující dichotomie, kterou Žáčková ve svém článku sice zmiňuje, ale pouze jako ilustraci kulturního oklešťování, nikoli jako nezbytný důsledek jakékoli nevyváženosti, již se sama hodnotícími postoji dopouští: „Rozdvojení charakteru bohyně na světlou a stinnou stránku je patrné v mnoha starověkých kulturách. Dříve byla bohyně chápána jako trojná entita (Panna, Velká Matka darující život a Pohlcující Matka, do níž se život navrácí), přesto jediná – Velká bohyně, jejíž temné atributy existovaly vždy, avšak byly její součástí. Po dichotomické interpretaci, která umožňuje být pouze jedním, nikoliv obojím (opačným) současně, která v zájmu povrchní přehledné identity odmítá ambivalentní a tajemnou analogii, jsou bohyně i jiných starověkých kultur nazývány bohyněmi války a zkázy, neboť došlo k rozpolcení jejich původně celostní povahy.“(s. 47)¹⁸⁶ Chápeme-li v tomto kontextu surrealismus jako snahu o nastolení rovnováhy, jak to ve svých vizionářských manifestech postuloval Karel Teige,¹⁸⁷ můžeme konstatovat, že velká část surrealistické tvorby se vztahuje především ke společensky podceňované polovině zmíněné dichotomie, tedy přírodě/tělu, potažmo emocím. Tato skutečnost může být důvodem jednak přitažlivosti surrealismu na jedné straně, jednak – paradoxně – jeho omezené schopnosti obsáhnout člověka v jeho komplexnosti, tedy i s touhou po řádu a přehlednosti, na straně druhé. Vrátime se v další části kapitoly k tvorbě

¹⁸⁵ Žáčková, Kristýna. „Feminismus a násilí“. In: *Analogon* 2005/43, s. 45-51.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ „[...] je třeba, aby boje za lidský úděl byl účasten celý člověk, nejen svým intelektuálním vědomím a přesvědčením, ale všemi iracionálními silami vášně, fanatismu, nadšení, citů, instinktů a touhy. Jde o celého a v sobě sjednoceného člověka: o jeho Ratio i jeho Eros.“ Kalivoda, Robert. „Tikal a český surrealismus“. In: *Analogon* 1991/5, s. 38. Kalivoda cituje z Teigeho článku ve sborníku *Mezinárodní surrealismus* (Topičův salon, Praha 1947).

obou autorek, Lenky Valachové a Svatavy Antošové, a pokusíme se ukázat, jak se u nich projevuje sklon k tomuto surrealistickému typu nespoutané, emotivní imaginace.

Porovnáme-li poetiku Lenky Valachové s ostatními surrealistkami,¹⁸⁸ jeví se nápadnou určitá zabydlenost postavami, o které jsme se zmiňovali už výše v souvislosti se ženskou identitou subjektu (s. 11 nahoře). Valachová pro tento subjekt vytváří prostředí plné vazeb s realistickými rysy: „Občas kolem ní projdou montéři z Věáesky, kteří na ni pokřikují ‚mazlíčku, pojď si na pytlíček‘.“ (bez názvu). K podobnému zachycování realisticky působícího prostředí, které se formuje okolo ženského subjektu, tíhne v surrealistickém kontextu také poezie Evy Švankmajerové. Její mluvčí je ovšem nejčastěji v první osobě singuláru a básně tak působí tak dojmem intimní zpovědi: „To byste dámy/ musely bejt/ pěkný šlundry/ abyste měly/ kuchyň tak zasviněnou/ jako já.“ (*Óda na kuchyň; Dosud nenamalované obrazy*) Valachová častěji přistupuje jako pozorovatel, tedy ve třetí osobě singuláru, a sbírka tak nemá pouze charakter osobního projevu, ale vyznačuje se i nezúčastněnou, popisnou složkou. Projevy surrealistické obraznosti můžeme hledat zejména ve dvou aspektech: nekonvenční práci s jazykem a snaze o absenci autocenzury. Ačkoli v této souvislosti mohou znít nadneseně, i pro danou tvorbu platí slova historika umění Maxe Dvořáka: „Umělec si konstruuje, neomezován reálnou existencí věcí, ve svobodném letu fantazie, svůj svět podstatného a významuplného.“¹⁸⁹ V tomto duchu můžeme znovu konstatovat, že, podobně jako například u Evy Švankmajerové, v popředí zájmu Lenky Valachové stojí konkrétní a smyslový podnět oproti abstraktnímu a intuitivnímu. Tato volba není, typicky pro surrealismus, vázána tematickou vhodností/nehodností: „Nemocní andělé padají z výšek,/ jejich perutě jsou smáčeny spermatem.“ (*Vědí, jen někteří*), „Na děti. Jsme všichni na děti./ Držíme jejich helmy a plníme je střepy./ [...] Na dolary./ Na dolary vytlačíme děti./ Děti a jejich smějící se blink, blink, blinkanec.“ (*Děti*) Směřuje-li obsahová stránka veršů ke konkretizaci, funguje jazyk jako intuitivní protiváha. Asociativnost se vyskytuje převážně na rovině slov, případně slabik nebo hlásek, a vyznačuje se tendencí k jednoduchosti, až hravé banalitě: „Symbolické vykoupení Židů./ Zkrátka, pes na vodítku, přivázaný k obchodňáku./ Obchodňák uvázaný na krku. Zkrátka kravaťák.“ (*Oběd*), „Rozvířený prach koňských přehybů./ Kožky, plátna a vůně saponátu./ Hraběnka s hráběma./ Hrabátko v sametový

¹⁸⁸ Každá ze surrealistek má svůj osobitý rukopis, jehož charakteristika byla analyzována v příslušných kapitolách. V krátkosti tedy připomeňme pouze typické rysy: asociativnost Aleny Nádvořnickové, emotivnost Evy Švankmajerové, obrazivost Kateřiny Piňosové, intelektualizace Kristýny Žáčkové.

¹⁸⁹ Vojvodík, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Argo, Praha 2008. s. 21.

vaně, vole, a vana plná hlíny./ Raší./ Raší z ní.“ (*Dům*) Tento rys může být výchozím bodem pro srovnání s poetikou Svatavy Antošové.

Analýza jazykových prostředků obou autorek prokazuje zásadní rozdíl mezi bezstarostností až krutou, jíž oplývají básně Lenky Valachové a vášnivým patosem veršů Svatavy Antošové. Literární vědec a historik umění Josef Vojvodík, mimo jiné autor studií o surrealismu, ve své monografii *Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*¹⁹⁰ cituje v úvodní kapitole historika a literárního kritika Zdeňka Kalistu, odborníka na české baroko: „To chce barokní umělecké dílo: chce strhnout diváka, chce ho podrobit umělcovu subjektu, naplnit jej subjektem umělcovým, přenést do něj – i za cenu rozličných násilností třeba – kus vnitřního života malířova, sochařova, stavitelova.“¹⁹¹ Odmyslíme-li si dobový kontext jednotlivých stylů a specifika s ním spojená a zaměříme-li se pouze na vysoký emoční náboj komunikovaného obsahu, můžeme konstatovat, že u Boženy Správcové dochází právě k tomuto „strhnutí“: „A já/ zmrtvělá v křeči/ jsem jen z posledních sil/ zašeptala: „Ještě mě nezabíjej!““ (*Ještě mě nezabíjej!*; *Ještě...!*), „Ve vichřici/ nikdo mrtvý nevzplane/ když voda lepí/ voda lepí...“ (*Bohoděj; Vlčí slina*) Bylo už řečeno, že podobnost poezie Lenky Valachové a Boženy Správcové tkví především v konkrétních, emočně zatížených až vypjatých obrazech, které jsou často spojeny také s tělesností. Ta může mít několik podob, přičemž platí rozlišení tónu, jak bylo zmíněno výše – Valachové tvorba je stylizována převážně jako nadsázka, kdežto u Správcové čtenář nalézá především existenciální rovinnou úzkost a vzdoru. Konkrétní fyzické obrazy mívají u obou autorek často rozměry erotické: „z krajiny/ která leží výhradně na břiše/ nápadné světlo vlomené přímo do oka/ absorbuje všechen nesouhlas přidušených výkřiků/ srdcí s koleny u sebe“ (*Přicházíme z magnetických polí; Ta ženská...*), „A lízátko, které přilepuje se k Eliščině dětskému jazyku a odlepuje se. A ona přikládá si ho na stehna, pak odlepuje a mění místo přilepení na svém dětském stehnu.“ (*Válka židů; Máš rád...*), případně sexuální: „A pak to se mnou dělala/ v té budce/ jakoby byla chlapem“ (*Ještě mě nezabíjej!*; *Ještě...!*), „Stáhl jí kalhoty i kalhotky, kožíšek nechal, byla opravdová zima, něžně si znásilňoval její nahotu.“ (*Klárka*; sborník) Odlišná stylizace ovšem přináší i svébytné linie – u Valachové je to zejména hravost: „Bolel ho na nehtu

¹⁹⁰ Vojvodík 2008, s. 13.

¹⁹¹ Kromě emocionalizace prožívání světa (a sebe sama) můžeme podobnost mezi zdánlivě vzdálenými styly manýrismu, baroka a avantgardy spatřovat ve vůli k novátorství, tedy rezistenci vůči ideální, harmonické jednotě formy a obsahu a vůči hodnotové hierarchizaci. Surrealismus se v tomto širším kulturním a uměleckém kontextu jeví jako logický pokračovatel autorského odklonu od empirických zkušeností a obrácení pozornosti k autonomnímu estetickému univerzu, které existuje mimo prostor běžných zkušeností.

dav./ Lovec, kde ve lvu, v tý tlamě, nechal mu nohu.“ (*Sběrna; Máš rád...*) a u Správcové lyričnosti: „z lidské kůže/ visutý most/ na kraji rostoucího srázu/ větrný klín/ na pospas bezvětrí ponechán/ ani tam nikdo“ (bez názvu; ...*Aniž řála hlavou*)

III. Závěr

Cílem této kapitoly bylo interpretovat poezii surrealistky Lenky Valerie Valachové na základě srovnání s tvorbou básnířky Svatavy Antošové. Nejprve bylo za tímto účelem stanoveno několik tematických okruhů, ve kterých se autorky setkávají, ačkoli každá k danému tématu přistupuje svým svébytným způsobem. Pozornost byla věnována zejména otázkám absence pozitivních hodnot, identity a projevům imaginace, přičemž v rámci těchto zastřešujících témat byly jako společné identifikovány prvky erotiky/sexuality, emotivita projevu, tendence k sarkasmu a epičnosti. Obsahová stránka poezie byla analyzována spolu s formálním plánem, v jehož rámci jsme se zaměřili na práci obou autorek s jazykem a jeho vědomé uchopení jako nástroje moci a manipulace. Literární komparace měla také, stejně jako u ostatních surrealistických autorek, poskytnout podklady, které by pomohly zodpovědět otázku, jaké je postavení Lenky Valerie Valachové v kontextu české poezie. V tomto případě je třeba brát v úvahu, že Valachová se po vydání jediné sbírky stáhla do ústraní a její vliv na čtenářskou obec je tedy omezený. Můžeme ovšem konstatovat, že Valachové debut je v kontextu surrealismu i v kontextu literatury natolik svébytný, že není vhodné jej přehlížet. Bylo by třeba zařadit i tento osamělý hlas do souvislostí a doplnit tak českou, nejen surrealistickou, literární základnu.

7. Interpretační komparace tvorby Kateřiny Piňosové a Boženy Správcové

I. Kateřina Piňosová

(komparace tvorby Kateřiny Piňosové a Boženy Správcové)

Kateřina Piňosová (1973) se stala členkou *Skupiny českých a slovenských surrealistů* v roce 1996. V duchu surrealistické všestrannosti se její potřeba sdělovat a zjevovat projevuje v literárních textech i dílech výtvarných (obrazech, kresbách, sochách i originálních špercích). Je autorkou dvou knih – *Housenka smrtihlava* vyšla v edici Analogonu v roce 2000 a *Vnitřní cestopis* vydalo nakladatelství Dybbuk v roce 2014. V obou knížkách jsou si literární i výtvarná složka rovny, nejde zdaleka pouze o doprovázení textu ilustracemi, ale o různé formy imaginativního vyjádření. Prvotina *Housenka smrtihlava* je po této stránce skromnější, ladění do černé a bílé neumožňuje vyniknout prazvláštním barevným tvorům a rostlinám, jimiž je Piňosová tvorba charakteristická. Naplno kresby vyniknou teprve ve *Vnitřním cestopise*, který je tvořivým záznamem z několika pobytů autorky v Mexiku (2005, 2011 a 2014) a v texaském Galvestonu (2010). Kateřina Piňosová své výtvarné práce mnohokrát vystavovala v Česku i v zahraničí a účastní se také skupinových surrealistických výstav.¹⁹² Stejně jako další české surrealistky je zastoupena v mezinárodní antologii *Surrealist Women*¹⁹³, pro kterou přeložila jednu ze svých básní do angličtiny a poskytla kresbu tuší z roku 1966.

V naší práci se budeme podrobně zabývat především prvotinou Kateřiny Piňosové, *Housenka smrtihlava*, která vedle několika prozaických textů¹⁹⁴ obsahuje i dvacet dva básní. Sbíрка vyšla v roce 2000, tedy o pět let později než sbírka *Výmluva*¹⁹⁵ básničky **Boženy Správcové** (1969),

¹⁹² Přehled výstav i dalších prací, včetně fotografií z vernisáže kreseb *Vnitřní deník* (2011) dostupný online: http://gej.vejkr.cz/?page_id=2878. [cit. 4. 7. 2016]. Vlastní webové stránky: <http://katerinapinosova.com/>

¹⁹³ Rosemont, Penelope. *Surrealist Women: An International Anthology*. University of Texas, 1998 [online]. [cit. 24. 5. 2016]. Dostupné z:

https://books.google.cz/books?id=hMIru5bweYgC&pg=PA39&lpg=PA39&dq=penelope+rosemont&source=bl&ots=XipV39i6dq&sig=KS59X9Y33wRRxWff2Oc3u_cOcWs&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiKxZe4xvLMAhWIBsAKHcmYBEM4ChDoAQgrMAM#v=onepage&q=pi%C5%88osov%C3%A1&f=false

¹⁹⁴ Tyto texty psané prózou mohou být podle *Poetického slovníku* považovány za „báseň v próze“: „malý lyrický útvar, který bez verše zachovává poetiku básně“ (s. 62). Brukner, Josef a Filip, Jiří. *Poetický slovník*. Mladá fronta, Praha 1997.

¹⁹⁵ Správcová, Božena. *Výmluva*. Český spisovatel, Praha 1995. Za tuto sbírku obdržela autorka Cenu Jiřího Ortena.

kteřá se pro potřeby literární komparace jeví jako nejvhodnější.¹⁹⁶ Podobně jako v případě předchozích srovnání se zaměříme na složku stylovou i tematickou a pokusíme se postihnout prvky, jež jsou pro poezii obou autorek typické. Na tomto základě by se měla vyjevit jejich poetická příbuznost i originalita. Jednou z otázek, na kterou se následující literární analýza pokusí odpovědět, je i tentokrát postavení surrealistky Kateřiny Piňosové v kontextu české literatury, zejména poezie.

V předešlých kapitolách jsme se věnovali dvěma autorkám, jejichž tvorba je výrazná jak v oblasti literárního, tak výtvarného projevu: Aleně Nádvořnickové a Evě Švankmajerové. U Kristýny Žáčkové, další ze surrealistek, jejichž tvorbu jsme již interpretovali, se s takovou dvojdmostí nesetkáváme, jde o autorku tíhnoucí jednoznačně k literárnímu vyjádření. V osobnosti Kateřiny Piňosové ovšem v surrealistickém rozpětí napříč žánry zůstáváme. Časopis *Analogon*, platforma českých a slovenských surrealistů, ukazuje Piňosovou především jako výtvarnici a autorku prozaických textů, méně už poezie.¹⁹⁷ Její básně však najdeme v několika antologiích, a to nejen surrealistické *Letence do noci* (2003)¹⁹⁸, ale také například v *Antologii nové české literatury 1995-2004* (2004)¹⁹⁹ a *Antologii české poezie* (2007)²⁰⁰. V uvedených antologiích byly otištěny jak básně z *Housenky smrtihlava*, tak pozdější rukopisné texty; v obou nesurrealistických najdeme mimo jiné také báseň o čtyřech slokách nazvanou *Olše*, která svou snovou atmosférou, neobvyklostí obrazů a erotickým podbarvením vychází vstříc typizované čtenářské představě o surrealismu: „Sedím na hladině/ a svým ocasem/ sekám hlavy utopencům./ Jsem olše./ Mé bobule se podobají/ bradavkám bílé krávy./ Mé neviditelné děti/ olizují smůlu ze stěžňů/ a za soumraku souloží s delfíny./ Má koruna je kovově modrá.“ V koncepčně poněkud vágní *Antologii nové české literatury* editorů Radima Kopáče a Karolíny Jirkalové²⁰¹, která

¹⁹⁶ Obě autorky byly v době vydání své sbírky mladší třiceti let – Piňosová vydala *Housenku smrtihlava* ve dvaceti sedmi letech, Správcové bylo v roce vydání *Výmluvy* dvacet šest.

¹⁹⁷ Například číslo 60/I-2010 *Periferie* přináší několik prozaických textů a kreseb, v čísle 63/I-2011 *Dětství* najdeme souvislý příběh doprovázený kresbami a fotografiemi paper-maché soch, číslo 64/II-2011 *Fantom autenticity* obsahuje příběh o sbírání artefaktů v Mexiku a fotografie apod.

¹⁹⁸ Dryje, František a Řezníček, Pavel. *Letenka do noci*. Petrov, Brno 2003. s. 220-229.

¹⁹⁹ *Antologie nové české literatury 1995-2004*. Fra, Praha 2004. s. 253-257.

²⁰⁰ *Antologie české poezie*, II. díl. dybbuk, Praha 2007. s. 128-129.

²⁰¹ V ediční poznámce se uvádí: „Antologie představuje beletristickou (prozaickou a básnickou) tvorbu pětadesáti autorů, kteří vstoupili do české literatury po roce 1989 a prvně knižně publikovali v časovém rozmezí leden 1995 až červen 2004; jejich texty nebyly publikovány ani v samizdatu, ani v exilu. Jde o antologii výběrovou, nikoli o snahu postihnout novou českou literaturu v daném období.“ Tento klíč se bohužel neodrazil v názvu antologie, který naopak vyznívá právě jako „snaha postihnout novou českou literaturu“, a je tedy pro čtenáře zavádějícím. Antologie také není nijak členěna, autoři a autorky jsou řazeni pouze abecedně, a kniha tak působí příliš koncentrovaně a nepřehledně.

obsahuje básnické a prozaické ukázky od šedesáti pěti autorů, je Piňosová jediným zástupcem surrealistů. Editoři *Antologie české poezie* věnovali surrealistickým autorům jeden oddíl a představili v něm v rámci devíti jmen dvě surrealistky – kromě Kateřiny Piňosové také Alenu Nádvorníkovou.

II. Housenka smrtihlava (2000)

Jak už bylo řečeno výše, Piňosové debut *Housenka smrtihlava* obsahuje kromě prozaické části nazvané „Smrt matky“ také dvacet dva básní, jež jsou uvozeny – překvapivě, ale případně – citátem z *Pohádky o Květušce a její zahrádce*²⁰² básníka Františka Hrubína.²⁰³ Pro tyto básně je charakteristická rytmická dikce a mytologický prostor i čas:

Mé milenky jsou kamenné s průhlednými krky
Mají zobáky nakreslené na špičatých prsou
na homolích z uzemek
Prsty mají dlouhé tak
že mohou zaklepat na každé okno
jedovatého člunu
kde jsou složeny protězy starých myslivců
Nosy mají dlouhé tak
že rozhrnou těžký závěs vousů ušpiněných od
klovatiny
Povlávají bouřkou z větrného mlýna
kde neprší jen stromy se ohýbají jako praky
zavěšené u pasu lovce chrp

(ukázka z básně *Náušnice z páva*)

V části poetické i prozaické se objevují archetypální motivy v neobvyklých obrazech: „Narodilo se druhé slunce, slunce se slepičím zobákem.“ (*S rukama ve zdi*). Zmíněné mytologické rysy a častá přítomnost archetypů přibližuje tvorbu Kateřiny Piňosové právě básnířce Boženě Správcové:

Nahatý duch kráčí po schodech
smuten Dojat Vesel hryže si spodní ret
Kráčí krajinou kopečků krtčích
krajinou kopečků rýže

²⁰² Hrubín, František a Trnka, Jiří. *Pohádka o Květušce a její zahrádce*. Československý spisovatel, Praha 1956.

²⁰³ „V ledovém průvanu tam křepčí/ s vyzáblou mořenou holomráz/ a hejno omrzlin kulhá kolem.“

stínu větve se točí ztracená stuha“ (*Tichá střela*). Takto nezúčastněným pohledem si subjekt udržuje odstup nezbytný k zachycení jevů, jež by za běžných okolností mohly vyznívat nelogicky nebo absurdně: „Královna vynáší vytrhané zuby bránou“ (*Příběh hřbitovního věnce*). Podobná metoda se objevuje také v *Metamoru* Kristýny Žáčkové, kde si však subjekt udržuje především odstup ironizující: „a rád by promluvil k davu/ který se už asi neshromáždí/ neboť se nasýtil vlastním/ veřejným míněním“ (bez názvu).²⁰⁹ U obou autorek najdeme kromě tendence zachycovat formou výčtu postupně se vynořující obrazy (KP: „Od zelených očí žab/ Schovaných v ruce sestry/ K vraním hnízdům/ Ze kterých se skáče po hlavě dolů/ [...] / Od mrtvého holuba s břichem vydutým/ jako zrcadlo“ (VI.), KŽ: „já a můj vnitřní třas/ zvaný neklid/ zvaný pleskot elektronů/ zvaný mrazivý vzduch“ (bez názvu)) také volný vztah mezi názvy a básněmi. Tam, kde Eva Švankmajerová i Alena Nádvorníková názvem často vystihují hlavní myšlenku nebo inspiraci následujícího textu („Óda na kuchyň“, „Mašina“ (EŠ), „Úsloví na sklonku února“, „Reflexe událostí“ (AN)), jejich mladší surrealistické kolegyně tíhnou spíše k pojmenování imaginativnímu: „Náušnice z páva“, „Pstruzi v obloze“ (KP), „Světová konference přírodnin“, „Miss Antrop“ (KŽ). V Piňosové poezii však nenajdeme intelektuální břitkost, která je typická pro Žáčkovou; její smysl pro absurdno s mytologickými až magickými podtóny nachází paralelu nejlépe právě v básních Boženy Správcové.

III. Housenka smrtihlava a Výmluva Boženy Správcové, obecné srovnání

Jak už bylo řečeno výše, pro obě autorky, jimž se budeme dále věnovat, je příznačné střídání básnických a prozaických textů uvnitř sbírky.²¹⁰ Piňosová sice rozdělila *Housenku smrtihlava* na dvě části, poetickou a prozaickou, ale i v pásmu dvaadvaceti básní jsou zařazeny tři krátké prózy: „S rukama ve zdi“, „Do Veleslavína“ a „Poznámka“. *Výmluva* je na střídání básní a prózy vystavěna. Pro čtenáře tak dochází nejen k optické variaci, ale také časté změně rytmu. Ve spojení s hojným výskytem živých objektů, ať už lidí, zvířat nebo různých pohádkových a mytologických postav, a jejich zasazením do různých časových a prostorových souřadnic, dochází k vytvoření plastického světa, v němž se čtenář může libovolně pohybovat. Zásadní rozdíl mezi zmíněnými dvěma sbírkami tkví v jejich emoční naléhavosti a tomuto fenoménu se budeme v následujících řádcích věnovat podrobněji.

²⁰⁹ Žáčková, Kristýna. *Metamor*. Sdružení Analogonu, Praha 2012.

²¹⁰ Pokud nebude uvedeno jinak, jedná se u Boženy Správcové o sbírku *Výmluva* (1995).

Výše již bylo v souvislosti se stylem Kateřiny Piňosové zmíněno upozadění subjektu²¹¹, který jako by stál za kamerou a probíhající děje pouze snímal: „Před vysokými dveřmi stojí dvě nahé/ těhotné dívky/ Každá pokojně třímá kopí“ (*Pstruzi v obloze*). Ani když mluvčí vystoupí před objektiv, není příliš sdílný ohledně vlastního prožívání: „Neříkala nic, jenom se krásně usmívala. Tak moc jsem si přála, aby aspoň trochu pootevřela oči.“ (*S rukama ve zdi*). K osobnější výpovědi v rámci sbírky dochází teprve v cyklu sedmi básní *K vlastním kresbám* zařazeném na konci básnické části. Každý z těchto textů je doprovázen kresbou a je jakýmsi subjektivním příběhem stvoření. Osobní zaujetí je naznačeno především prostřednictvím sloves vyjadřujících emoci: „chci se spojit se zdí“ (I.), „nesnesu aby se mě někdo chytil“ (II.), „jedinou skrz niž bych se usmířila s lodí“ (IV.), „stydím se“ (V.). I v tomto cyklu je ovšem patrný popisný charakter Piňosové tvorby, což se projevuje převládajícím sémantickým zatížením adjektiv. Ve třech básních tohoto cyklu chybí citově zabarvené sloveso a emoci zprostředkovávají převážně adjektiva ve formě shodných přívlastků: „v prázdné kouli suchého koně a nůž“, „ostří hrubé jako krepsilon“ (III.), „s okousanými prsty“, „od mrtvého holuba s břichem vydutým jako zrcadlo“, „sítě/ plné mokrých a smradlavých ryb“ (VI.), „nechráněné kůstky malého mořského ptáka/ byly rozházeny po jedovatém poli“ (VII.). Další slovní druhy, jako jsou slovesa a adverbia, situaci většinou dotváří: „a strašlivě se tváří liška/ která se nemůže pohnout z místa“ (VII.). Statickou povahu básní Kateřiny Piňosové nám potvrzují provedené statistické analýzy, z nichž vyplývá, že nejfrekventovanějšími slovními druhy ve sbírce *Housenka smrtihlava* jsou substantiva a adjektiva, za nimiž teprve následují slovesa.²¹² Piňosová se tak projevuje jako pozorovatelka a malířka, která se snaží zachytit především fascinující podobu/povahu své vize ve všech jejích detailech.²¹³ Důrazem na vykreslení povahy vytvořeného světa se liší od Boženy Správcové, básnířky se stylem založeným zejména na emotivitě a dynamice.

²¹¹ Můžeme si ale povšimnout, že do obou *Antologií* byly zařazeny především texty psané v „ich formě“, například citovaná báseň *Olše*. Důvodem může být snaha o naplnění převládajícího čtenářského očekávání vzhledem k lyrické poezii.

²¹² Analýza tří náhodných úryvků poskytla tyto informace: v úryvku z básně „Náušnice z páva“ dlouhém 111 slov bylo napočítáno 41 substantiv, 16 adjektiv a 16 sloves, v úryvku z básně „Předehra“ o 94 slovech 34 substantiv, 17 adjektiv a 10 sloves, v úryvku z básně „VI.“ z cyklu „K vlastním kresbám“ o 77 slovech 25 substantiv, 16 adjektiv a 8 sloves.

²¹³ V antologii *Letenka do noci* se František Dryje zamýšlí nad její tvorbou následujícím způsobem: „[...] kresebná faktura Kateřiny Piňosové se odvíjí z jakéhosi smyslového ornamentu, či spíše ze specifického heraldického znaku, neboť jistá míra tvarové abstrakce či vlastně (miróovská) stylizace antropomorfních či zoomorfních struktur není pro ni účelem, leč prostředkem ke sjednocení a možná i zvládnutí intenzivního neodbytného náporu konkrétních svyžetových představ a vztahů, který má zpravidla zcela výlučný emocionální a afektivní zdroj: erotika, sexualita, něha, tenze, agrese atd. a... zároveň sarkastická karikatura téhož. Tento exkurz k výtvarnému nám plynule a názorně

Pokud je subjekt v poezii Kateřiny Piňosové především pozorovatelem, můžeme považovat lyrické já *Výmluvy* za jeho protiklad. Intenzita výpovědi je patrně nejcharakterističtější rysem díla Boženy Správcové. Ve sbírce *Výmluva* se subjekt se pohybuje mezi krajnostmi patosu a sebeironie a zrcadlí tak časoprostorovou pohyblivost příběhů, které se v textu intuitivně prostupují – podobně jako rostlinné a živočišné výhonky, oddenky a chapadla v kresbách surrealistky Piňosové. Literární historik a kritik Miroslav Zelinský ve své recenzi sbírky konstatoval, že lyrický subjekt u Správcové svůj svět nejen vytváří, ale hlavně „**jej** žije“²¹⁴. „A plivnu do ohně přilétá orel Aby mne trhal“ (s. 16), „Volám tě z kaluží z kaluží slz“ (s. 39), „Neodcházím bez ohlednutí ponořena v heroický žal“ (s. 40). Zelinský si všímá povahy tohoto světa z pohledu čtenáře: „Svět je stvořen, zabydlen, je trochu jiný než náš, a přece náš je. Máme tu jedinečnou možnost sledovat ho a nás v něm ve stavu zrodu, ještě je deformovaný, ještě jsme deformovaní. Něco je nasvíceno světlem až přízračným, jindy běží realistický film. V uzlových místech se silou tvůrčího, jazykového gesta a vahou existenciálního syžetu, epického koncentrátu, prolamuje do lyrického prostoru příběh osudové zapírané lásky a tento prostor rozpíná. Jeho póly se od sebe řítí sebezáhubnou rychlostí, šílená houpačka mezi apogeem zoufalství a perigeem pokory ... „*Všechno dopadne Tak jak má*“ jej hrozí roztrhnout a ukončit vše ničivým kataklyzmatem, co na tom, že místem děje je vesmír jedné lidské duše.“ (s. 22)²¹⁵ Emoční naléhavost, jež má těžiště v milostném konfliktu, se na jazykové rovině projevuje několika způsoby. Jednak jsou to převládající „ich forma“ a dialogická povaha výpovědi: „A to jsem ti chtěla vyprávět“ (s. 19) a jednak využití více stylových vrstev jazyka: od archaické („zhyňte“, „naň“), přes spisovnou (např. zakončení sloves na -ji: „miluji“, „raduji se“), hovorovou („chlastají“, „smrděly“), akademickou („metamorfují“, „analýzy“, „oponentury“), až k neologismům („jemnočich“, „oranžové bzdivo“, „stala jsem se strašilem“). Správcová také zachází intuitivně s interpunkcí a grafickou podobou písma (střídání velkých/malých písmen, tiskacího písma, kurzívy/tučného písma apod.). Zaměříme-li se na užití slovních druhů, může nás překvapit, že ve vybraných ukázkách stejně jako u Piňosové statisticky převládají substantiva

usnadňuje rozbor psaného: poezie Kateřiny Piňosové obsahuje všechny jmenované atributy (a mnohé další), je konkrétní, smyslová i smyslná a v tomto ohledu nezaměnitelná; [...].“ Dryje 2003, s. 44.

²¹⁴ Zelinský, Miroslav. „...bývá šílená“. *Tvar*, 5/1996, s. 21. Dostupné z:

<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/7.1996/5/21.png>. [cit. 10. 7. 2016]. Zdůraznění autor.

²¹⁵ Tamtéž.

nad slovesy, což by mohlo značit opačnou tendenci, než na jakou jsme výše poukázali.²¹⁶ Dynamický ráz však sbírce dodává zvýšená frekvence adjektiv tvořených ze sloves²¹⁷ (např. „okovaných“, „okopaných“, „vysušené“, „ochraptělý“, „metené“)²¹⁸ a především prozaické části, v nichž jsou slovesa častější.²¹⁹ Tato tendence pokračuje i v dalších sbírkách, které mají výraznou epickou linii, například v *Požární knize* (2003)²²⁰ nebo sbírce *Východ* (2011), jejíž podtitul přímo zní: *Hrdinský epos*.

Výše jsme se zamysleli nad stylovým přístupem obou autorek a na základě analýzy ukázek jsme konstatovali, že zásadní rozdíl spočívá v angažovanosti lyrického subjektu. Poezie Kateřiny Piňosové je svou povahou především záznamem vnitřního světa, jež má být zachycen do nejmenších detailů co nejpřiléhavějšími slovy. Sám jazyk není předmětem travestie, ale poskytuje způsob, jak předat básnířčiny vize čtenáři. Piňosová se ve svém vyjádření drží převážně neutrálního, spisovného jazyka a jejím originálním vkladem je kombinace slov a vytváření nečekaných souvislostí a obrazů, jež na jejich základě vznikají:

DETAIL KRAJINY

V poledne se kolem rybníka
vyhřívají kousky veverek
a za rohem trčí
majestátná kostra srny
Liška s černou bradou
olizuje kvetoucí kosti jelena
a siluety supů z druhého břehu
se pomalu a tiše sunou po vodě

(*Vnitřní cestopis*)

Poezie Boženy Správcové působí naléhavěji intenzitou prožitku, který subjekt čtenáři zprostředkovává svým emočně vypjatým projevem, plným touhy po kontaktu a komunikaci:

²¹⁶ Analýza tří náhodných úryvků poskytla tyto informace: na straně 15 v úryvku dlouhém 100 slov bylo napočítáno 36 substantiv, 27 adjektiv a 13 sloves, v úryvku na straně 30 o 39 slovech 14 substantiv, 4 adjektiva a 8 sloves, v úryvku na straně 41 o 82 slovech 23 substantiv, 13 adjektiv a 8 sloves.

²¹⁷ Z hlediska stylistiky se jedná o tzv. „adjektivní kondenzátory“, jejichž „funkcí je zhušťovat vyjádření vztahů přívláskových, které by si jinak vyžadovaly užití vět vztažných“ (*Příruční mluvnice češtiny*. „Stylistika“, s. 757. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1996). Pro poezii i básnickou prózu se jejich užitím nabízí možnost oživit dějovou složku při zachování lyrické povahy textu.

²¹⁸ V náhodném úryvku dlouhém 46 slov bylo napočítáno 11 adjektiv, z toho 7 slovesného původu.

²¹⁹ Např. na straně 19 v úryvku dlouhém 94 slov bylo napočítáno 17 substantiv, 6 adjektiv a 19 sloves, na straně 24 v úryvku dlouhém 104 slov 28 substantiv, 11 adjektiv a 19 sloves, na straně 15 v úryvku dlouhém 95 slov 21 substantiv, 8 adjektiv a 16 sloves.

²²⁰ V náhodném úryvku dlouhém 41 slov bylo napočítáno 11 substantiv, 1 adjektivum a 8 sloves.

Mohla bych tě zabít pěstí Jako básně se
zabíjejí
Ale Strašit a nechat strašit To je moje
heslo
Vyndávám tě z popelnice Beru za ruku
a jdeme spolu šmírovat kočky Protože
u nás v ulici to v noci kočky dělají s psama
Jdeme spolu:
Ale jistěže nejdeme
miláčku
miláčku
můžu na tebe klidně chrlit takováto slova

(*Výmluva*; úryvek)

U obou autorek se setkáváme s určitou mírou nadsázky a absurdity, která u Správcové směřuje k sebeironii, tedy intelektuálnímu nahlížení vytvářeného světa, kdežto u Piňosové magické vidění ústí v tajemství a překvapení. Mohli bychom také říct, že subjekt ve Správcové poezii sdílí především své vnitřní procesy: „Vidíš, já chtěla jenom Abys mě na záchodě trochu seřezal a co s tím dál Na to jsem vůbec nepomyslela Já prostě nejsem na analýzy“ (s. 13), Kateřina Piňosová se oproti tomu soustředí na odraz objektů ve své mysli: „Chci se vozit na kopytu chlupatého koberce/ Chci sníst všechny deštníky s jehlou/místo rukojeti“ (*K vlastním kresbám*, I.). Obě autorky však spojuje celkový dojem organického bujení a prorůstání, vytváření i ničení²²¹, jak dokládá podobnost motivů, které se budeme věnovat v následující části kapitoly.

Podíváme-li se na kresby Kateřiny Piňosové, na první pohled je rozeznáme nejen podle výtvarného stylu, ale také typických zvířecích a rostlinných motivů. Kniha *Vnitřní cestopis*, v níž se výtvarná a literární složka navzájem doplňují, je dokladem zájmu o tajemství, které rostlinná i živočišná říše v sobě skrývají. Zejména z pobytu v Mexiku si autorka přivezla inspiraci, a jistě i materiál, pro svoji práci. Názvy kreseb dokládají příklon k věcnému způsobu pojmenovávání: „Labutě na Vltavě“ (s. 14), „Květy agáve“ (s. 132), „Návrat sedmi papoušků aneb krvežízniví kolibříci“ (s. 72). V žádném případě ale nemůže čtenář očekávat realistické zobrazení korespondující se zdánlivě jasným názvem. Stále se jedná o surrealismus, takže především pokus vystihnout původní zdroje představivosti pomocí existujících tvarů, barev i slov, jak to

²²¹ Slovy zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda: „[...] věčného zápasu mezi erotem a destrukčním pudem, pudem smrti.“ (s. 128). In: Freud, Sigmund: *Nespokojenost v kultuře*. Hynek, Praha 1998.

formuloval v *Analogonu* s tématem „Autenticita“ Bertrand Schmitt: „Skrze básnickou intuici, skrze prvotní, hrubý, automatický jazyk, nenakažený vypočítavým rozumem, uměleckou marnivostí či individuální pýchou, je člověk schopen přímo a samovolně vstoupit do styku s přírodními fenomény – neboť tento prvotní jazyk je *stejně povahy* jako tyto fenomény.“²²² Na obrázku nazvaném „Pelikáni“ (s. 102) tedy například vidíme tři téměř lidské postavy klečící na kulech, které objímají rukama své pelikání zobáky, nebo na obrázku „Losos“ (s. 77) lidskou postavu se zvrácenou hlavou a několika, patrně rituálními, doplňky. Piňosová čerpá z existujících mytologií a v jejím cestopise tak můžeme najít třeba postavu s tajuplným jménem „Hera Guadalupe“ (s. 132), tedy amalgám křesťanské Madony a trojjediné bohyně Hery, nebo „Minotauriči“ (s. 123) zobrazenou jako tmavě modrou mūru nad labyrintem spoutanou červenými stuhami. Základ její tvorby však spočívá v magickém ožívání energie záhadného světa rostlin, stromů, zvířat, anorganického světa: „Hadí skála“ (s. 71) nebo světa živelů: „Yucatán“ (s. 46), „Mrtvá mexická řeka“ (s. 65). Mnohé z těchto kreseb jsou součástí záznamu snů, případně denních fantazií: „Tady mám často pocit, že jsem DUCH. Vidím se v rozostřené krajině kolem jezera, vždycky vstoupím do jiného světa, kde sedím na starém dřevěném molu a vše je nehybné a koutkem oka je vidím připlouvat – Černé sudičky. Když je soumrak kovový, sedí potom jako supi na cypřiši a nehnou ani brvou.“ (s. 110), spolu s kresbou „Tři supi-sudičky“ (s. 111). Pokud však budeme hledat paralely s tvorbou Boženy Správcové, zaměříme se na sbírku *Housenka smrtihlava*, neboť v pozdější tvorbě, kdy se styl obou autorek ustaluje, podobnosti mezi nimi ubývá.

IV. Středověké motivy

Krajina sbírky *Housenka smrtihlava* připomíná krajinu středověkou jak svými kulisami, tak atmosférou, a *Výmluva* mnohé z těchto středověkých prvků sdílí. Ačkoli v obou sbírkách najdeme verše, které na dobu středověku přímo odkazují, surrealistické básně Kateřiny Piňosové předkládají nečekané obrazy: „Večer kdy se v kotli opéká krejzlík/ kteréhokoli šlechtice co rád sbíral houby“ (*Poklad*), „Královna vynáší vytrhané zuby bránou/ skřípot mříží v jejich střevících/ dotírá na dostavníky“ (*Pohřeb hřbitovního věnce*). Božena Správcová je ve svých evokacích realističtější, středověkými rekvizitami podbarvuje divokost emocí a myšlenek subjektu: „Krákání havranů a jek polnice“ (s. 33), „Unavení jezdcí na nemocných koních“ (s. 34).

²²² Schmitt, Bertrand. „Přijetí a odmítnutí automatického poselství“. *Analogon* 64/2011, s. 25. Kurzíva autor.

Středověká krutost se objevuje v obou sbírkách, ale různými způsoby. Piňosová v rámci svého stylu volí jako nositele významu často substantiva, v tomto případě zbraně a příbuzné předměty. Například v básni *Pstruzi v obloze* jsou to: „kopí“, „helmy s bílým peřím“, „smrtící pěst“, „velký hák“. Kromě substantiv jsou významově zatížena také adjektiva; ve stejné básni: „žhavým polenem“, „smrtící pěst“, „ohořelé koňské hřivy“, „řev je červený jako prasečí krev“, „velký hák“. U Boženy Správcové nacházíme celé situace, které jakoby se nořily z hlubin dávnověku a zase do něj mizely. Jak už bylo řečeno, lyrický subjekt se ve sbírce *Výmluva* pohybuje v prostoru i čase volně a kulisy mu slouží především k vyjádření/zrcadlení děje odehrávajícího se uvnitř:

Pod oknem zní
 buben popravčí A hlasy hlídačů nádraží
 Kohopak dnes budou věšet? Už se
 neovládám a řvu ti do hlavy Miláčku
 Miláčku:
 jakoby nějakou litanii O tři ulice dál Tam
 kokrháno
 Tam už slunce vyšlo A rovnání polen
 A srocení hlídačů Šibenice Neboj nebojím
 se o tebe Oba dobře víme Že zase budou
 věšet toho chudáka tlustého kominíka

(*Výmluva*; úryvek)

1. Motiv jedu

U obou autorek můžeme v tomto kontextu najít několik shodných motivů. Jedním z méně výrazných je motiv jedu, který se v *Housence smrtihlava* objeví v básni z cyklu „K vlastním kresbám“: „Nechráněné kůstky malého mořského ptáka/ byly rozházeny po jedovatém poli“ (VII.). Ve sbírce *Výmluva* se vyskytne několikrát: „Když vařím jed nyji“ (s. 16), „hyne orel složitým jedem“ (s. 17), „a nutí jej vdechovat jedovatou páru“ (s. 20), „Sírové oči zlé Jedové“ (s. 25). Pokud tento motiv vztáhneme k pocitu nebezpečí a zmaru přítomného u obou autorek, můžeme konstatovat, že u Piňosové přichází toto nebezpečí většinou zvenku, například prostřednictvím zbraní, jak již bylo zmíněno, kdežto u Správcové často, třeba prostřednictvím jedu, zevnitř.

2. Motiv zvířete

Velmi výrazným motivem vyskytujícím se hojně v obou sbírkách je motiv zvířete. Objevují se zvířata jak reálná – u obou autorek jsou to kromě jiného koně, různé druhy ptáků (BS: „orel“, „havrani“, „sup“, „kachna“ atd., KP: „orel“, „vrána“, „tetřev“, „volavky“, „labuť“ atd.), ryb (BS: „ryby“, „pstruzi“, „kapři“ atd., KP: „ryby“, „pstruzi“, „kapři“, „štika“ atd.) a různé druhy hmyzu (BS: „můry“, „mouchy“ atd., KP: „chrousti“, „sršeň“, „motýli“ atd.), tak zvířata nereálná. Jejich podivnost může být dána buď jejich původem, nebo atributy. Kateřina Piňosová pracuje převážně s ozvláštňením reálných zvířat, a to prostřednictvím přisouzení charakteristiky vyjádřené shodným přívlastkem: „prenatální oslice“, „vousatý býk“, „hrbatý bílý kuň“, nebo přívlastkem neshodným: „orel s křídly cuchanými bleskem“, „telata s rybími chvosty“, „tetřevi s ebenovými očima“, apod. Toto ozvláštňení najdeme i u Boženy Správcové: „zlaté užovky s jantarovými očima“ (s. 14), spolu s výskytem zvířat vymyšlených, například vlkodlaků nebo „slizké a útočné žáby Pipy“ (s. 25). Zvířata se objevují také ve formě charakteristiky, v *Housence smrtihlava* například: „řev červený jako prasečí krev“, „slunce se slepičím zobákem“, „mnich s kočičí tváří“, atd., ve *Výmluvě*: „myší stáda“, „mlokovitých mišpulí“, atd. Pokud byl výše zmíněn nádech středověku, živočišná energie, kterou si s ním můžeme spojovat, je v obou sbírkách symbolizována právě množstvím zástupců zvířecí říše. Nabízí se ještě paralela s pohádkami, kde se zvířata také často vyskytují, ovšem ani v jedné ze sbírek jim nejsou až na výjimky („a strašlivě se tváří liška/ která se nemůže pohnout z místa“, *Housenka smrtihlava*) přisuzovány konkrétní role. Jedná se tedy spíše o nositele určité pudové energie, jejichž prostřednictvím jsou sbírky ukotveny v pásmu tělesných a podvědomých hnutí či potřeb.

U Boženy Správcové nacházíme v souladu s tím, co již bylo o sbírce *Výmluva* napsáno, kromě zvířat a nejrůznějších pohádkových a bájných bytostí, např. „vlkodlak“, „čertíci“, „pohádka“, „bubák“, atd., také postavy zvláštní. Mohou oživit nečekané entity: „Černý falus [...] Nevnímá/ Titánskou pýchou jat zachvácen Dupe“ (s. 26), „Nádraží jménem Vazgál Bánhóf [...] neboť toto jest Bánhóf Vagzál, jenž lstivě/ vylákal moje srdce A už ho kartáčuje Už mu/ zkouší bizarní kloboučky a dělá na něm/ cigaretou d'ubky“ (s. 12), „metronom se probudil“ (s. 27). Na vlastní jména mohou být povýšena jména obecná: „Umělci“, „Plž“, „Básník“ atd., případně se objevují bytosti/neologismy, u nichž povaha ani role nositelů nejsou zcela jasné: „A oranžové bzdivo/ tisícem tristňanů ovhlčené“ (s. 41), „To je děsná rudá stanice, kde pupíky směrem od východu metamorfují v arogantní bezzubé dásně“ (s. 15) „A když už to nejde dál a uměloti

prespříliš sužují” (s. 15) Klíčovou roli má ve sbírce nepochybně adresát, k němuž subjekt promlouvá. Jeho oslovení jsou různá, Správcová volí intuitivně velká a malá písmena: „mehooký“, „Miláček“, „vrabeček“, atd. Toto mnohvrstevnaté a detailní zacházení s jazykem koresponduje spíše s kresbami Kateřiny Piňosové než s jejími básněmi, jak už bylo řečeno výše. Piňosová inklinuje k vizuálnímu ztvárnění svých představ, při němž nemá k dispozici pouze tvary, ale také barvy, a její práce s jazykem oproti tomu nečerpá z tak bohaté škály jako sbírky Boženy Správcové. Za povšimnutí ovšem stojí také výsledný efekt tohoto odlišného způsobu nakládání se slovy. U obou sbírek jsme konstatovali prvky nadsázky a ironie, ani jedna však neposkytuje oddech prostřednictvím běžného humoru. Tento rys je patrnější ve *Výmluvě*, jež právě díky propracovanosti literárního podání – ať už skrze předkládané jevy nebo nestandardní jazykové prostředky – klade na čtenáře zvýšené nároky. Ve sbírce *Housenka smrtihlava* jsou básně opticky i obsahově odděleny, což pomáhá, i při zobrazování temnějších tónů nevědomých obsahů, sbírku odlehčit. Také převažující absence osobního zaujetí subjektu čtení usnadňuje. Na druhou stranu emoční vklad subjektu ve sbírce *Výmluva*, jenž se projevuje mimo jiné právě dialogickou povahou textu, je natolik vysoký, že od čtenáře vyžaduje totéž, aniž by mu dynamické tempo dávalo jakoukoli možnost od básni podstoupit. Sbírkou tak svým intenzivním působením na představivost a emoce může být čtenářem vnímána jako vyčerpávající.

V. Motivy erotické a sexuální

Posledními z motivů, které je třeba zmínit pro nepřehlédnutelnou roli v obou sbírkách, jsou motivy erotické a sexuální. Téma erotiky a sexu²²³ (případně perverze) může být jistě považováno za jedno z klíčových témat surrealismu.²²⁴ Vratislav Effenberger viděl v „erotizaci sexuality“ možnost nového přístupu k lásce a příležitost ke změně v konzumním způsobu života.²²⁵ Takto zásadní téma nabízí mnoho úhlů pohledu; my jej uvedeme slovy francouzského surrealisty Benjamin Péreta: „Nejsem první, kdo kdy litoval toho, že žena, kdykoli mluví o sobě

²²³ „Surrealistické ‚diskuze o sexualitě‘ jasně ukazují, že ve skupině existovala ‚tabu‘, jako třeba téma mužské homosexuality, které zejména u Bretona narazilo na naprosté odmítnutí.“ Tippnerová 2014, s. 276.

²²⁴ „Surrealistický pohled se zaměřuje na určitá témata, erotiku, násilí nebo sen, které konturují práce skupin v průběhu delších časových období [...]“ Tippnerová 2014, s. 14.

²²⁵ Effenberger, Vratislav. „Sexualita, erotismus a láska“. In: *Analogon* 4/1991. Parafrázováno z: Tippnerová 2014, s. 276.

a o lásce, užívá mužských schémat, namísto aby polohy svého výrazu hledala ve svém vlastním ženství.²²⁶ Podívejme se tedy, kde hledají polohy svého výrazu naše dvě autorky.

V porovnání s Boženou Správcovou je styl Kateřiny Piňosové obecně střídmější. Již byla zmíněna povaha jejího lexika soustředěného převážně na vizuální aspekt jevů, a v důsledku toho větší emoční neutralita, než s jakou se setkáváme u Správcové. Úvodní báseň sbírky *Housenka smrtihlava* je předznamenáním této tendence: „Mé milenky jsou kamenné s průhlednými krky/ Mají zobáky nakreslené na špičatých prsou/ na homolích z uzemek“ (*Náušnice z páva*). Báseň pokračuje enumerativním popisem („prsty mají dlouhé“, „nosy mají dlouhé“, „povlávají bouřkou“, „mají jedno skleněné oko“, „krčí se pod stůl“) a teprve v posledním dvojverší obrací subjekt pozornost k sobě: „Kůže polární lišky na niž každý den usedám“. Popis tvořený výčtem formuje kostru většiny textů ve sbírce, což podporuje dojem sledu obrazů nebo filmových záběrů. Při tomto postupu ani erotické či sexuální motivy nepůsobí tak silně na emoce jako na představivost: „Její stín byl třetí a neuvěřitelně hladký, jako bílá kolena za závěsem z černé mlhy. Vidím ji v prostoru vymezeném mým rozkrokem a pootevřenými stehny, mezi něž přiletěl vousatý býk, měl ohromné břicho a místo přirození růžové sele. Zmizeli mi na chvíli z očí. Metamorphovali, točice se na jemně vyřezávaném kopí, a drželi se za své čtyři tváře.“ (*S rukama ve zdi*) Soudě podle rodových koncovek sloves a výjimečně také podle jiných ukazatelů je subjekt, jež v básních promlouvá, ženského rodu: „Viděla jsem své vlastní slzy, zamrzlé ve svém klíně, a tehdy jsem spala.“ (*Poznámka*), „pod lodí vězí moje sukně“ (*K vlastním kresbám, IV.*), „Mé břicho je vysázené/ porcelánovými kostkami/ chomáče mé kůže zmačkané v zástěře“ (*Předehra*). Dva ojedinělé případy jednostranné komunikace jsou směřovány k objektu mužského rodu: „máš mucholapku/ kterou jsi chytil na výlovu rybníka [...]“ (*Vzkaz II.*) a posléze k objektu, jehož rodová příslušnost není jasně daná, ale z názvu básně lze usuzovat na totožnost osoby: „Vyšla jsem z továrny/ a tvůj kuň zmizel/ Máváš mi ty anebo jsem už dávno omdlela“ (*Vzkaz I.*). O charakteru objektu, či charakteru vzájemného vztahu se dozvídáme pouze nepřímo, naznačen je především temný tón: „Vidíš to taky/ jak kulhám a nemůžu mluvit“ (*Vzkaz I.*) Ve sbírce Boženy Správcové naopak hraje vztah k mužskému objektu zásadní roli a pokrývá jak rovinu mezilidského vztahu, tak roviny erotickou a sexuální. Tento vztah je pro lyrický subjekt zásadním zdrojem napětí a odpovídají mu proto, jak už bylo výše uvedeno, expresivní projevy vyjádření – patos na jedné a sarkasmus na druhé straně: „Vyvolávám tě Lásko Má čistá duho“,

²²⁶ Citováno z: *Analogon* 61/2010, s. 6.

„Já kráčím za tebou přes mrtvolu lamp/ Bolestivě rostu každý krok Rostu a prdly/ mi saze“ (s. 42). Naznačen je i důvod tohoto napětí, kterým je nemožnost vztah naplno uskutečnit: „Běž k ženě Já jdu k muži, řekneme si“ (s. 13). Podobné morální dilema bychom u Piňosové nenašli, její svět se i v tomto ohledu výrazněji kloní k dimenzi snu než vědomých tužeb.²²⁷

Většina básní sbírky *Housenka smrtihlava* je zalidněna objekty ženského rodu: „protože dívka má brýle z překližky“ (*Dech*), „Královna vynáší vytrhané zuby bránou“ (*Příběh hřbitovního věnce*), „když se Kozla chytala Alenka“ (*K vlastním kresbám, II.*), „Od zelených očí žab/ Schovaných v rukou sestry“ (*K vl. kresbám, VI.*) a pouze v několika se objeví i objekt rodu mužského: „protézy starých myslivců“, „zavěšené u pasu lovce chrp“ (*Náušnice z páva*), „Ukolébavka usíná na plicích/ farářova syna“, „To ráno našel smrt v kapse kočího“ (*Mrtvé zvony*). V básni s názvem „*Zrzavé dítě*“ je předmětem zájmu dítě-chlapec: „Jeho prsa pod mramorovou lyží/ laciného dechu který skřípe jako lávka“.²²⁸ U Piňosové nacházíme atmosféru, která vlivem zvířecích motivů a některých symbolických obrazů²²⁹ může mít erotický/sexuální náboj, často s podtónem krutosti. Protože ve světě vytvořeném Kateřinou Piňosovou jsou osoby mužského pohlaví vždy pouze součástí kulís²³⁰, nepodílejí se ani na vytváření této atmosféry. Aktéry jsou vždy buď subjekt, objekt-žena, nebo zvířata²³¹:

Měla jsem v prázdné kouli suchého koně a nůž
tenký jako ještěřčí jazyk

²²⁷ Nelze ale povšechně usuzovat, že jakákoli absence morálních (společenských) nebo etických (individuálních) konfliktů je pro surrealismus typická. V rámci skupiny autorek-surrealistek, jejichž tvorba je v této disertaci podrobně analyzována, můžeme podobná témata najít například u Evy Švankmajerové („Jako by věčná zima a teď/ smog a shnilý žrádlo/ i to pro děti/ a míruplný hlahol/ ze všech stran./ Tady kde dobro podobá se zlu.“) nebo Kristýny Žáčkové („přirozeně za tím vším nebylo než osobních/ sympatií a naopak/ a přesto se tomu nakonec říká politika“). Důvodem je jejich příklon k emočnímu a intelektuálnímu aspektu tvorby, oproti aspektu snového/podvědomému s důrazem na rytmickou (Alena Nádvořníková) nebo vizuální (Kateřina Piňosová) linii.

²²⁸ V této básni také najdeme název celé sbírky: „Samo je zašité jahelníkem rákosu/ jako housenka smrtihlava“.

²²⁹ Podle zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda špičaté předměty objevující se ve snech symbolizují mužský pohlavní orgán, duté předměty ženský pohlavní orgán. Z tohoto pohledu obsahuje například první verš níže uvedené básně silný sexuální podtext s prvky jak ženským (prázdná koule), tak mužským (nůž). U Piňosové se podobné symboly vyskytují frekventovaně ať už ve formě jmenné („prázdný vlak“, „nádoby“, „jáma“, „pilník“, „puška“, „kopi“) nebo dějové („Kašna ve tvaru osmicípé hvězdy, v níž jsou schované pišťalky, stojí uprostřed dvora.“) a spoluvytvářejí erotickou/sexuální rovinu sbírky.

²³⁰ Nemůžeme se tedy pokusit ani o identifikaci tzv. „anima“, tedy podle zakladatele analytické psychologie C. G. Junga mužského obrazu v ženě. Nabízí se pouze nevýrazné, a tedy nesnadno interpretovatelné postavy: tajemný mileneček (oslovení „ty“), „farářův syn“, „kočí“, „staří myslivci“, „lovce chrp“, „tři pišči“, „mnich s kočičí tváří“ a „šlechtic“. Archetypy animus/anima (mužský prvek v ženě a ženský prvek v muži) jsou tématem *Analogonu* 61/2010 nazvaném „Muž v ženě, žena v muži“.

²³¹ Platí také pro básně v knize *Vnitřní cestopis*, kde je ženská energie ještě výraznější díky množství nejrůznějších mytologických a nadpřirozených postav: „Rusalky tu už vymřely/ ale koz je ještě plno/ po ulici chodí čarodějnice“, „Bohyním je zima“, „kukuřici rostou drápy“ (*Krvežiznivý kolibřík*).

ostří hrubé jako krepsilon
 Vzala jsem lem své sukně
 a opřela se o sklo
 zakousla se zuby do stehna
 abych nezaspala ten pískot
 a pinzetou roztahovala kopyta
 rýpala se v něm
 Kolikrát už to tak bylo
 Kolikrát jsem ten škleb rozmazala
 a kolikrát se probudila když husí peří padalo

(*K vlastním kresbám, III.*)

Vztah k objektům ženského rodu může být intimní, avšak v důsledku nevyznívá eroticky: „Mé milenky jsou kamenné s průhlednými krky“ (*Náušnice z páva*), „[Se švadlenou] Chci se s ní koupat a obvázat jí pruhoanou/ punčochu kolem kotníků/ Chci aby byla z písku“ (*K vlastním kresbám, I.*). Spíše bychom mohli usuzovat na pocit sounáležitosti a solidarity: „Mé šaty, sešité ze střepů-slz řemeslnic, jsou špinavé od bláta, které podivně voní.“ (*Poznámka*), „a jenom tak si povídat se švadlenou/ která má neštovice“ (*K vl. kresbám, I.*) Jak už však bylo poznamenáno výše, emoce ve sbírce *Housenka smrtihlava* nejsou většinou zobrazovány přímo, na jejich existenci může čtenář usuzovat pouze z náznaků, například slov s citovým zabarvením („žerou“), sousloví, která vyvolávají ne/libost („nahá jako nůž“, „mdlá a obézní děvčátka“), případně kumulace obrazů („Orlové umírají na kamenech/ a ryby na střelném prachu“). Nejde, jako u Boženy Správcové, o propojenost emocí s jazykem, jeho významovou a zvukovou stránkou, ani při opakování nedochází ke stupňování naléhavosti („To ráno našel smrt v kapse kočího/ To ráno se spustily vějíře z oken/ vějíře jako dřevěné lampiony/ připevněné k vemínkům plátěných krav“; *Mrtvé zvony*). Spíše než na svá vnitřní hnutí nebo vztahy se lyrický subjekt soustředí na detaily svých vizí, proto ve sbírce nacházíme častěji symboly, které mohou mít erotické nebo sexuální konotace (býk, kamenné kužely, bič, krev apod.), než zachycení prožitků. Ačkoli se tyto motivy, případně evokace dějů, mohou nacházet v nečekaných spojeních a narušovat tak svůj tradiční význam („Chci se spojit se zdí ze které čouhá prsten“), přesto se v celkovém výsledku dá mluvit o erotické atmosféře, kterou spoluvytvářejí.

Zaměříme-li se na sbírku Boženy Správcové, můžeme erotické a sexuální prvky spatřovat v několika oblastech. Jednak v samém těžišti sbírky, kterým, jak už bylo uvedeno, je milostný

konflikt.²³² Jeho zobrazení je komplexní, zahrnuje tedy jak něžnou polohu: „Kde se chci dotknout prstem tvou tvář/ Kde chci nabrat tvoji hlavu do dlaní“ (s. 12), tak živočišnost: „Vidíš, já chtěla jenom Abys mě na záchodě trochu seřezal“ (s. 13).²³³ K rozmanitosti přispívá také střídání prostorových a časových souřadnic, což v jeden moment může vyznívat realisticky: „Co teďka děláš, ty zrovna souložíš se ženou“ (s. 13) a ve druhém obsahovat rysy mytologické²³⁴: „Můj vrabečku nemůžu tě přece utratit I když to ten hnus t. strašně chce Anebo čert se v něm vyznej Dovolil mi psát tento traktát Četl mi přes rameno a jedl mé maso“ (s. 40), „Jak tě mám utratit? Udělám si z tebe kůži na buben Porodím si tvoje dítě“ (s. 40). Sféra erotická/sexuální však není omezena na tento ústřední motiv milostného trojúhelníku. Lyrický subjekt se tímto způsobem vztahuje i k jiným objektům („... a mám tě zase Praho/ Z doby Kdy jsme se lekali/ a potom chtěli tvou kůži/ anebo aspoň zrzavou holku z čajovny“, s. 41) a sám k sobě („Vyndávám z rozkroku prsty stačilo.“, s. 25). Všudypřítomné napětí pramení jak z časté expresivity výrazů („Na kundu lososa“ (s. 29), „Kde si to zloději honí“ (s. 12)), tak například z rozporu mezi situací a jejím jazykovým ztvárněním: „Prosím a zároveň znásilňuji hezké mně uvyklé tělo muže“ (s. 21). Osamocené erotické/sexuální symboly se objevují jen zřídka („Černý falus tohoto města“, s. 24), což odpovídá dynamické povaze sbírky, která svou podstatu vypovídá především prostřednictvím svých aktérů, nikoli obrazů jako je tomu u Kateřiny Piňosové.

²³² V esejí „Nespokojenost v kultuře“ Freud uvádí: „Ženy zastupují zájmy rodiny a sexuálního života; kulturní práce se stává vždy více věcí mužů, klade jim stále obtížnější úkoly, nutí je k sublimacím pudů, k nimž jsou ženy málo způsobilé.“ (s. 98). Sbírkou *Výmluva* by mohla sloužit jako jeden z mnoha podkladů pro polemiku s tímto tvrzením. Ostatně Freud se také domnívá, že jediné kulturní omezení sexuálních tužeb, které „zůstalo ušetřeno klatby, heterosexuální genitální láska, je dále postiženo omezeními legitimacy a monogamie.“ Pokud je „[S]exuální život kulturního člověka [...] těžce poškozen“ a „[...] jeho význam jako zdroje pocitu štěstí, tedy pro naplnění našeho smyslu života podstatně poklesl“ (s. 100), je logické, že i ženy hledají prostřednictvím kultury a tvorby způsob, jak se s tímto jevem vyrovnat. In: Freud 1998.

²³³ Zde by se nabízelo srovnání s tvorbou surrealistky Evy Švankmajerové, která se rovněž nevyhýbá různým polohám milostného vztahu. Ve svém pojetí se však Švankmajerová projevuje uvolněněji a suverénním gestem zachycuje i motivy, které jsou právě u Správcové pro lyrický subjekt zdrojem emočního napětí – například náznak nevěry. Důvod by mohl spočívat v absenci hierarchizace hodnot, což je jeden z rysů surrealismu, jak to vyjádřil ve svém esejí o Evě Švankmajerové francouzský surrealista Bertrand Schmitt: „Jak ve svých běžných promluvách, tak ve své tvorbě se konfrontuje přímo s realitou, odmítajíc přirozeně, téměř instinktivně veškeré třídění, hierarchie, posuzování a klasifikace, jež naše kultura staví mezi věci jako jakousi ochranu vedoucí do slepé uličky.“ In: *Analogon* 46/2006, s. 37. Že však co se týče lidské psychiky, a tedy i surrealismu, nejde spoléhat na teorie a že ani tuto teorii absolutního odmítání obecně přijímaných morálních norem nelze považovat za absolutní, dokládá úryvek z básně Evy Švankmajerové „Bylo“: „Tos ty chtěl./ Abych přišla sama./ Jenomže já nemohla./ Některý věci se prostě nesmí./ [...] Byla bych pro tebe žrala/ i brouky./ Vědělš to.“ (*Dosud nenamalované obrazy*)

²³⁴ Ve smyslu, který postuloval Roland Barthes: „[Mýtus je] určitý modus signifikance, určitá forma. Nedefinuje se předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toho sdělení vyslovuje.“ Barthes, Roland. *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 107.

VI. Otázka autenticity

Ve sbírce *Výmluva* Boženy Správcové, jak už bylo řečeno a jak naznačuje také název sbírky, se lyrický subjekt vyznává ze svého vnitřního zápasu. Tento zápas je značně emočně zatížen, a proto text působí dojmem nekontrolovaného proudu slov, která subjekt předkládá bez jakékoli cenzury. V této souvislosti se nabízí úvaha o faktoru přirozenosti, ne-záměru, jímž surrealisté při své tvorbě operují a jenž je pro ně jedním ze stěžejních podmínek tvorby. V surrealistické antologii *Letenka do noci* najdeme následující charakterizaci: „autora vnímáme nejen jako glosátora s výraznou ironicko-parodickou dispozicí, ale i jako hráče, který sice hraje nebo si pohrává s falešnými kartami významů, avšak činí tak doopravdy, je to jeho vlastní, osobní sklon k melancholii, kterým nás ovládá; ne tedy literární gesto či póza.“²³⁵ Tato slova bychom mohli do určité míry vztáhnout i na sbírky obou autorek, neboť sklony k ironii a (zejména u Boženy Správcové) parodizaci jsou jedněmi ze společných rysů a byly již zmíněny. Druhá část citátu se ovšem jeví jako problematická. Pokud racionální vstupy do lidské tvořivosti považujeme za nežádoucí, může se původní myšlenka osvobození podvědomé imaginace a spontaneity stát dogmatem, jež ve svém důsledku oklešťuje svou jednostranností.²³⁶ Podíváme-li se prizmatem požadavku absence jakéhokoli estetického (či antiestetického) záměru na analyzované sbírky Kateřiny Piňosové a Boženy Správcové, neobstojí ani jedna z nich. Jak určit míru, po kterou je například celková kompozice sbírky nebo konvenční forma básně psané volným veršem, případně sám výběr básní z rukopisu, spontánním gestem? Obě autorky pracují velkou měrou s matérií podvědomí – u Správcové je nejpregnantnějším prostředkem vyjádření jazyk a fascinací člověk, Piňosová se soustředí především na obrazy a její posedlostí jsou tajemné věci mimo člověka, říše rostlin, zvířat a bohů.

Podívejme se na fenomén autenticity z jiného úhlu, prostřednictvím formulace jiného surrealisty, Bruno Solaříka. Ve svém proslovu na vernisáži výstavy surrealisty Jana Gabriela mimo jiné Solařík řekl: „[...] energie surrealismu *nesměřuje* k dobývání společenské a estetické konfigurace, nýbrž k vytváření autentického, živého výrazu, a už tím stojí proti estetickým, formálním kritériím. A přesto tvrdím, že na tvaru, na formě záleží. Existuje totiž tolik

²³⁵ Dryje 2003, s. 17. Citát se vztahuje na tvorbu surrealisty Karla Hynka.

²³⁶ Na otázku „Kde jsou hranice experimentální poezie?“ odpověděl v rozhovoru z roku 1991 básník Josef Hiršal: „[...] tam [v surrealismu] je předepsaná metodologie a ta je také nevyčerpatelná [...] automatického textu můžete vyprodukovat kolik chcete.“ In: *Těžko říct* 18, 4/2008, s. 45. *Surrealismus je vyartikulování smu. Josef Hiršal o poezii II.* (Nesoustavné poznámky z přednášky. Videozáznam. Vybrala a připravila Soňa Pokorná. Ptal se Martin Pluháček. Natočeno 21. 2. 1991, 62 minut)

pseudorealistických věcí, opakování již viděného, beznadějného epigonství [...]. Přitom opakování už viděných forem – to je v surrealismu věc nepochopení základního pravidla surrealistického provozu: tvorba je pokusem o vyjádření vlastních, jedinečných obsesí. [...] Proto taky se ve výtvarném prostoru neomylně pozná autenticita i podle odlišnosti, jedinečnosti formy, nejen obsahu.²³⁷ Zde se objevuje několik témat. Jednak se můžeme ptát, co je myšleno slovy „dobývání společenské a estetické konfigurace“. Nabízí se například: přizpůsobení tvorby za účelem získání společenského uznání, ale to není téma, ke kterému by se tato práce chtěla vyjadřovat. Zajímavé je pro nás tvrzení „na formě záleží“²³⁸, protože Solaříka vede k závěru, že pro vyjádření „vlastních obsesí“ je třeba „jedinečné formy“ a i na jejím základě se dá autenticita identifikovat. V takovém případě by projev nejen surrealistky Kateřiny Piňosové, ale i básničky Boženy Správcové bylo jistě nutné považovat za autentický, neboť na literární scéně je Správcové rukopis pro svou originalitu snadno rozpoznatelný, ačkoli neustrnul a s každou novou sbírkou se mění a vyvíjí. Ve zcela jiných souvislostech pak historik umění Max Dvořák napsal: „Umělec si konstruuje, neomezován reálnou existencí věcí, ve svobodném letu fantazie, svůj svět podstatného a významuplného.“²³⁹

VII. Závěr

Tato kapitola si kladla za cíl analyzovat s přihlédnutím k vlivu surrealismu a surrealistických postupů dvě sbírky, *Housenku smrtihlava* surrealistky Kateřiny Piňosové a *Výmluvu* básničky Boženy Správcové. Pozornost byla věnována jak jazykové, tak významové rovině sbírek a byly zdůrazněny jejich nevýraznější tendence. Ve sbírce *Housenku smrtihlava* je to důraz na vizuální složku a snový rozměr inspirace při současné soustředěnosti na objekt²⁴⁰, *Výmluva* naopak svou

²³⁷ Solařík, Bruno. „Gabrielovy bariéry s maličkými otvory“. In: *Analogon* 46/2006, s. 93.

²³⁸ Alena Nádvorníková ovšem prohlásila v rozhlasovém rozhovoru s Radimem Kopáčem: „Forma pro mě jako pro surrealistku není podstatná.“ Pořad „Setkávání“, stanice Vltava Českého rozhlasu, duben 2003.

²³⁹ Uvedeným citátem Dvořák charakterizoval malíře manýrismu – El Greca, Diega Velasqueze, Bartolomé Murilla. Shodou okolností Dvořák interpretoval manýrismus jako nadčasový a autonomní „umělecký směr, jehož počátky sahají až do 16. století a jenž nikdy nepřestal působit.“ Nabízí se tak nejen podobnost Dvořákova přístupu k tvorbě a přístupu surrealistického, ale také srovnání aspektu nadčasovosti v manýrismu a v surrealismu. Tomuto tématu se v rámci disertace budeme věnovat v jedné z příštích kapitol. In: Vojvodík, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Argo, Praha 2008. Citováno ze stran 21 a 22.

²⁴⁰ Toto tvrzení je v souladu se slovy surrealisty Zbyňka Havlíčka: „Právě svým vztahem k objektu vystupuje surrealistický básník z proslulé izolovanosti. [...] Láme se bariéra mezi vnitřním a vnějším, mezi skutečností a snem, nikoli ve prospěch iluze krásy a dobra, ale ve znamení vpádu živých sil do petrifikovaného a zkonvencionalizovaného světa [...]“ (s. 19) Havlíček také zmiňuje trojrozměrnost surrealismu, nazývaného „poznanou inspirací“, přičemž těmito třemi rozměry jsou „cítění, poznávání a chtění.“ (s. 20) In: Dvorský, Stanislav, Effenberger, Vratislav a Král Petr. *Surrealistické východisko (1938-1968)*. Československý spisovatel, Praha 1969,

expresivitou a naléhavostí otevírá nitro subjektu a ukazuje ho čtenáři v mnoha vrstvách a souvislostech. Jako společné byly identifikovány prvky ironického nadhledu a erotické atmosféry s nádechem krutosti. Z podobností i rozdílů mezi stylem obou autorek byly také průběžně vyvozovány závěry ve vztahu k surrealismu i ke čtenáři. Literární analýza měla také poskytnout podklady, které by pomohly zodpovědět otázku, jaké je postavení surrealistky Kateřiny Piňosové v kontextu české literatury, zejména poezie. Stejně jako u dalších surrealistek, jejichž literární, respektive poetické tvorbě se v této práci věnujeme, se totiž nabízí možnost neuvažovat o jejich sbírkách pouze v kontextu surrealismu, ale zařadit je jako svébytná díla do literárního kánonu a tím do povědomí čtenářské veřejnosti. Je tedy vhodné o tomto kroku uvažovat? Kristýna Piňosová dosud vydala dvě knihy, z nichž první může být považována za poetickou sbírku, ačkoli obsahuje také kratší básnické prózy (*Housenka smrtihlava*), a druhá je především lyrickým deníkem, který obsahuje několik básní (*Vnitřní cestopis*). Rukopis autorky, jak bylo výše ukázáno, má svůj specifický charakter a nemůže být považován za konvenční v rámci nejen surrealismu, ale ani širší literární základny. Pokud sbírky surrealistek vydávají ne-surrealistická nakladatelství – v případě Kateřiny Piňosové je to Dybbuk, u dalších například Torst (Alena Nádvorníková, Eva Švankmajerová), Dauphin nebo Arbor Vitae (Alena Nádvorníková) – a je tedy patrný zájem nakladatelů tato díla čtenářům zprostředkovat, bylo by jistě zapotřebí, aby tato skutečnost byla reflektována také literární obcí, ať v rámci recenzí, ne-surrealistických antologií²⁴¹ nebo literárních dějin²⁴².

s. 18 „Poznání a tvorba.“ Je pochopitelné, že u odlišných individualit lidských i básnických je výraznější či slabší ta či ona z těchto oblastí. V případě Kateřiny Piňosové můžeme konstatovat upozaděnost především složky citění, která je naopak u Boženy Správcové tolik výrazná.

²⁴¹ Jako například zařazení Kateřiny Piňosové do *Antologie nové české literatury 1995-2004 (2004)* a *Antologie české poezie (2007)* a *Aleny Nádvorníkové* do druhé ze jmenovaných. Nepovšimnuta zůstává Kristýna Žáčková, jejíž debut *Metamor* je na srovnatelné literární úrovni jako prvotina *Volavka* Petry Stré, i sbírky například Natálie Kocábové a Alžběty Stančákové (držitelky Ceny Jiřího Ortena za debutovou sbírku *Co s tím* (2014)), které byly v kapitole I. také zmíněny. Taktéž poetické tvorbě Evy Švankmajerové se zatím nedostalo takové pozornosti, jakou by si nepochybně zasloužila.

²⁴² V nejnovějších *Dějínách české literatury 1945-1989*, díl IV. 1969-1989, jsou v kapitole „Surrealismus: zpátky do podzemí a exilu“ (s. 296) zmíněny Alena Nádvorníková a Eva Švankmajerová pouze v kontextu. Není zde, na rozdíl od jiných autorů (Vratislav Effenberger, Josef Janda, Ivo Purš, František Dryje, atd.) odkaz na jejich literární, ani výtvarné práce. Kapitola obsahuje reprodukci obrazu Evy Švankmajerové „Kdo to píše je vůl“ (1972). In: Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945-1989*, díl IV. 1969-1989. Academia, Praha 2008.

8. Interpretační komparace Zdeny Tominové a Sylvy Fischerové

I. Zdena Tominová (Holubová)

(komparace tvorby Zdeny Tominové a Sylvy Fischerové)

Tato kapitola je věnována především tvorbě surrealistky **Zdeny Holubové-Tominové** (1941), přičemž východiskem interpretace budou texty shromážděné a připravené k budoucímu vydání básníkem Petrem Králem pod názvem *Cesta za moře a jiné básně*²⁴³. Tominová náležela k takzvanému Okruhu UDS, který se v 60. letech zformoval kolem Vratislava Effenbergera jako volné seskupení pražských (post)surrealistů. Toto sdružení, později vystupující jako Surrealistická skupina, vydalo pět ineditních strojopisných sborníků pod názvy *Objekt 1-5*, podle nichž je někdy skupina nazývána Okruh pěti Objektů; Zdena Tominová, ještě pod dívčím jménem Holubová, se svými básněmi a odpovědí na anketní otázku podílela na *Objektu 4*. Tominové surrealistické texty byly jinak publikovány sporadicky, například v jediném Analogonu z roku 1991 s tématem „Proměny erotismu“²⁴⁴ a veřejnosti může být známa především jako disidentka²⁴⁵ a autorka próz. Když byli po podpisu Charty 77²⁴⁶ společně s manželem, filozofem Juliem Tominem, po cestě do Oxfordu zbaveni českého občanství, usadili se natrvalo ve Velké Británii, kde vychází v roce 1984 sborník *After the Revolution*²⁴⁷, napsaný společně s Milanem Kunderou a Josefem Škvoreckým, a v roce 1987 prózy *The Coast of Bohemia: A Winter's Tale*²⁴⁸ a *Stalin's Shoe*²⁴⁹. Tominové básně nenajdeme ani v americké antologii *The Surrealist Women*²⁵⁰, která obsahuje texty většiny českých surrealistek; pouze v rejstříku je odkaz na německou antologii *Das surrealistische Gedicht*,²⁵¹ do které byly zahrnuty dvě Tominové básně. Připravovaná sbírka *Cesta za moře* bude tedy naším výchozím pramenem a pro potřeby této práce bude na ni odkazováno jako na sbírku dokončenou.

²⁴³ Tyto texty mi byly laskavě poskytnuty Petrem Králem ještě před plánovaným vydáním.

²⁴⁴ Básně: *Jak se zasazuje obraz do rámu, Píšu ti dopis abych neananovala žiletkou* a báseň bez názvu.

²⁴⁵ Kantůrková, Eva. *Sešly jsme se v této knize*. Index, Kolín 1980; Toužimský & Moravec, Praha 1991. (kniha rozhovorů s dvanácti českými disidentkami)

²⁴⁶ Z roku 1977 pochází nepublikovaný rukopis *Totální nasazení*, který je uložen v Národní knihovně.

²⁴⁷ Tomin, Zdena, Kundera, Milan, Škvorecký, Josef. *After Revolution*. Granta Publications, Cambridge 1984.

²⁴⁸ Tomin, Zdena. *The Coast of Bohemia: A Winter's Tale*. Hutchinson, London 1987.

²⁴⁹ Tomin, Zdena. *Stalin's Shoe*. J. M. Dent, London 1987.

²⁵⁰ Rosemont 1998.

²⁵¹ Heribert Becker, Edouard Jaguer a Petr Král, eds.: *Das surrealistische Gedicht*. Zweitausendeins spolu s Museem Bochum, Frankfurt 1985.

II. Sylva Fischerová

Autorkou poezie vybrané k interpretačnímu srovnání je básnířka **Sylva Fischerová** (1963). Také ona je autorkou několika próz,²⁵² včetně knížek pro děti²⁵³, ovšem v centru naší pozornosti budou její básnické sbírky, a to zejména z pozdějšího období. Fischerová debutovala v roce 1986 sbírkou *Chvění závodních koní*²⁵⁴ a už v této prvotině se objevují náznaky určujících rysů její poetiky: lakoničnost přecházející v ironii, zemitá otevřenost a propojení s každodenním životem při zachování váhy slova a jeho schopnosti vytvářet neatřelé a vrstevnaté obrazy: „Ženy byly setmělé/ a jako jazyk v horkém víně// někde sekýra štípala dřevo/ je málo hledat k ránu/ kohouta/ vždyť i všechny kočky/ šly tu noc na hřbitov.“ (*Bez mužů*) Právě uvedená charakteristika je společná pro obě básnířky a nabízí tedy prostor pro literární srovnání a vyzdvižení klíčových témat, která se v jejich díle objevují. Zároveň je opět možné polemizovat s premisou, že surrealistická tvorba dává smysl především v rámci uzavřené platformy surrealistů, jak to ve své úvaze naznačuje například Albert Marenčin: „Poéziu totiž nechápem iba v jej básnickej, veršovanej podobe: chápem ju v zmysle známej Hegelovej definície ako podstatu všetkej umeleckej tvorby, čo podľa mňa platí dvojnásobne o tvorbe autorov, ktorí sa hlásia k surrealizmu a tvoria v duchu jeho ideových a programových zásad. Bolo by teda omylom vyčleniť z nej básne a hodnotiť ich osobitne, mimo kontextu ostatnej surrealistickej tvorby, či dokonca deliť túto tvorbu podľa umenovedných meradiel a estetických kritérií na druhy, žánre či techniky [...]. Aj keď z praktických dôvodov pripustíme takovéto kategorizovanie ako pomôcku, ostáva každý surrealistický prejav integrálnou zložkou kolektívnych surrealistických aktivít *ako celku*, v ktorom sa jednotlivé diela vzájomne dopĺňajú a objasňujú, takže nadobúdajú plnší a hlbší zmysel [...], každé z nich vydáva svedectvo o [...] surrealizme ako ideovej platforme všetkých tvorivých, teda aj umeleckých prejavov a jedným dychom aj o jeho revolučnej podstate [...].“²⁵⁵ Jak už bylo v kontextu této práce mnohokrát řečeno, nezdá se být tento požadavek na úzké sepětí surrealistů a surrealistické tvorby přínosný pro docenění potenciálu, které surrealismus jako fenomén nabízí. Kromě přímého vlivu, jak se projevuje v dílech autorů, kteří se k němu otevřeně hlásí, můžeme nalézat stopy surrealismu, jeho principů a témat, i v poezii zdánlivě vzdálené. Určitou příznivost tedy budeme hledat i u básnířek, jimž je věnována tato kapitola.

²⁵² Fischerová, Sylva. *Bizom aneb Služba a mise*. Druhé město, Brno 2016., *Evropa je jako židle Thonet, Amerika je pravý úhel*. Druhé město, Brno 2016., *Pasáž*. Fra, Praha 2011., *Zázrak*. Torst, Praha 2005c

²⁵³ *Júla & Hmýza aneb Cesta do Juliiny země*. Baobab, Praha 2006., *Egbérie a Olténie*. Baobab, Praha 2011.

²⁵⁴ Fischerová, Sylva. *Chvění závodních koní*. Mladá fronta, Praha 1986.

²⁵⁵ Marenčin, Albert. „Agresivita – zreteľná črta českej surrealistickej poézie“. In: *Analogon* 2005/43, s. 115.

Sbírka Zdeny Tominové *Cesta za moře* je rozdělena do tří oddílů: „Srdcervoucí dovolená“, „Cesta za moře“ a třetí část bez názvu. Na první pohled se jedná převážně o básně ve formě dynamických, výrazně rytmizovaných výpovědí lyrického subjektu, který se až na jedinou výjimku prezentuje jako žena. Zaměříme se na několik aspektů těchto výpovědí, a to nejprve na jazykovou stránku a dále na stěžejní témata a motivy, zejména pak ty, které mohou nabídnout prostor pro srovnání s básněmi Sylvie Fischerové. Podobně jako v ostatních kapitolách budou Tominové texty ukotveny i v rámci prostoru sdíleného s dalšími surrealistickými autorkami a v závěrečném shrnutí bude zodpovězena otázka, zda je Tominová autorkou, která si na základě své básnické tvorby zaslouží pozornost literární veřejnosti.

III. Surrealistky – obecné srovnání

Už v předchozích kapitolách bylo ukázáno, že surrealismus jako výchozí principi poskytuje možnosti, jež si každá z uvedených básnířek zpracovává svým svébytným způsobem. Ačkoli laikovi mohou surrealistické postupy a motivy splývat, případně se omezit na několik nejznámějších, originální tvůrci ve svých pracích prokazují své schopnosti i bohatství tohoto fenoménu. Také v poezii českých surrealistických básnířek se projevuje rozmanitost přístupu jak k formální, tak i obsahové stránce tvorby. Zdeny Tominovou můžeme v tomto ohledu zařadit k autorkám typu Evy Švankmajerové, které využívají zavedených jazykových forem, aby je naplnily nečekaně imaginativním a emočně silným obsahem. U Tominové tedy nejde o uhranutí jazykem, jež ponechán volnému asociování přináší mnohdy překvapivě přiléhavé obraty a obrazy jako je tomu u například u Aleny Nádvořnickové. Její tvorba nemá ani provokativně intelektualizující náboj, jaký nacházíme u Kristýny Žáčkové, a postrádá i pečlivé vykreslování smyslových podnětů typické pro Kateřinu Piňosovou nebo smysl pro absurditu a černý humor Lenky Valachové. Oproti Švankmajerové se však u Tominové subjekt skrývá hlouběji v symbolech a obrazech, ironie je mnohdy pouze náznaková a nezasvěcenému čtenáři může uniknout, kdežto sarkasmus Evy Švankmajerové je ve většině případů snadno rozpoznatelný. V další části se budeme věnovat básním Zdeny Tominové podrobněji.

IV. Formální stránka tvorby: spontaneita vs. ukázněnost

Jak už bylo řečeno výše, každá z „ortodoxních“ surrealistek, tedy členek některého ze surrealistických uskupení, má svůj charakteristický styl práce s jazykem. U Zdeny Tominové

nacházíme klasickou syntaktickou strukturu, která však není naplňována podle logických, nýbrž volně asociativních souvislostí: „ale koho poprosit o zelený inkoust když svatba už je neodvolatelná“, (*Ptám se vás na radu*), „politika vychytralých souloží vepsaná do pergamentu úplňků“ (bez názvu). V této souvislosti můžeme slovy Františka Dryjeho připomenout důležitost, jakou v surrealisticky orientované tvorbě hraje asociační princip: „[...] ačkoli kategorie psychického automatismu skutečně náleží mezi (přinejmenším!) metodologická jádra tvůrčích projevů surrealismu, netvoří – vzhledem ke své proměnlivosti a asymptotické dynamice – jeho konstitutivní princip. Tím je nesporně Bretonův objev obrácené kauzality, onen slavný princip antiestetický [...] odhalit ‚skutečné‘, tj. primární, jednostranným karteziánským rozumem neredukované a nedirigované ‚funkce myšlení‘.“²⁵⁶ Tento typ neotřelých, z podvědomí vystupujících obrazů nacházíme také u Sylvie Fischerové: „Rozkvetlé gerbery možností!/ Slunečníky a slunečnice!/ Blíží se císařský měsíc.“ (*Kudy kam; Anděl na okně*)²⁵⁷ Převážně se ovšem v její poezii jedná o logiku postupně budovaného argumentu, ve kterém jazyk plní především svou sdělnou funkci: „Melancholický amorek tě zasáhl,/ braň se,/ odpověz šťavnatým/ vesnickým/ humorkem –/ morkem/ od kosti,/ nejlépe svojí!“ (*První skutečná myšlenka...; Sestra duše*). (Mezi surrealistkami bychom akcentovanou inteligenci básně při zachování surrealistické spontánnosti našli zejména u Aleny Nádvorníkové: „Ale jen hlídači vědí odkud, kudy/ a kam, a spadneš-li do vulkánu/ zítra je taky den./ Výsledný obraz bude zarámovaný.“ (bez názvu; *Kompoty noci, krystaly dne*))²⁵⁸ Fischerové poezie dává velký prostor intelektu, jehož k volné asociativnosti tíhnoucí Tominová používá jen jako odrazový můstek pro řetězcí se obrazy: „Pancéřovou pěstí nedokážeme ani zbla/ právě tak jako nemůžeme zapřít nos mezi očima/ v láhvi na pokraji šíleného sebezapření.“ (*Ptám se vás na radu*) Vrátime-li se k jazyku Zdeny Tominové, můžeme konstatovat, že v básních je ignorována veškerá interpunkce a začátky syntaktických celků nejsou naznačeny velkým písmenem; také názvy básní jsou v části „Cesta za moře“ psány minuskulemi. V případě prozaických textů dodržování gramatických pravidel kolísá – například báseň stylizovaná jako románový dopis obsahuje sice interpunkci, ale nikoli velká písmena, kdežto v realisticky vyznívajících „zápisech“ *Chrámová noha* nebo *22. srpna* jsou pravidla zachovávána. Absence interpunkce dodává básním dojem volného plynutí, čemuž napomáhá i vrstvení obrazů a významů: „jsi tak daleko/ že tě nemohu vytřepat z knihy jako

²⁵⁶ Dryje, František. *Surrealismus vžitný*. dybbuk, Praha 2015; s. 115-116.

²⁵⁷ Fischerová, Sylva. *Anděl na okně*. dybbuk, Praha 2007.

²⁵⁸ Nádvorníková, Alena. *Kompoty noci, krystaly dne*. Dauphin, Praha 1999.

nedělní ráno/ nedopatřením mrtvé v záclonách.“ (*Vzdálenost mezi městem a řekou*) U Fischerové je zmíněný intelektuální rozměr signalizován naopak právě zachováváním gramatických zvyklostí a využíváním veškeré bohatosti grafických prostředků (typy písma, zdůraznění, odsazení apod.), jež podtrhují dojem analytické péče o detail: „A NE je břitva/ veškerenstva:/ jen skutečné Ano/ jí projde.“ (*Vždycky je to...; Mare*) Také lexikum obou autorek se liší; v případě Fischerové je možné sledovat i zásadní změny mezi jednotlivými sbírkami – prvotina *Chvění závodních koní* (1986) se nese v duchu emotivní rozjímavosti: „Tak kdy už se/ konečně naučím/ nemyslet na vesmír/ před každou pitomou kaluží“ (bez názvu), která ovšem postupně přechází ve věcnější, komplexnější styl založený na mnoha různorodých zdrojích, mnoha lexikálních vrstvách i slohotvorných postupech. Sbíрка *Sestra duše* (2015)²⁵⁹ tak kromě nejrůznějších kulturních odkazů obsahuje například citáty, ale i útržky dopisů, rozhovorů a nejrůznějších záznamů, které se stávají součástí textu a společně vytvářejí kontextuálně propracovanou strukturu sbírky: „Spoluvězeň Masařík mi vyprávěl,/ jak mě hájil/ na soudu ve Štenberku a vyhrál můj proces,/ když mi někdo ukradl/ housle Stradivarius.“ (bez názvu), „a mladý Wittgenstein s Engelmanem/ za nočních procházek Olomoucí/ kolem kašen do vojenského/ ležení za městem,/ uvnitř logiky a filosofie/ a pavučiny Traktátu.“ (Světový orloj...; *Sestra duše*) Už bylo zmíněno, že Fischerové poezie je výrazně intelektuální a také duševní zápasy jsou tedy především snahou o uchopení a pojmenování: „Duše a významy/ významy duše/ – zvíře zavěšené –/ duše významu/ pověšená?“ (*Jenomže významy!*) Oproti tomu Tominová ve své realizaci surrealistických principů směřuje k uvolnění, které spontánně vynáší na povrch vnitřní obsahy v odpovídající formě výrazu: „nevíme dne ani hodiny, kdy se šílenství vzdálí z okruhu dětských her a vstoupí ptačí stezkou do našich řad. víme jen to, že pak už bude pozdě kamenovat všechny, kteří příliš připomínají odložené nářadí rolníkovo ve chvíli mrtvých měst a srocení hadů.“ (bez názvu)

V. Společné rysy: ironie, lakoničnost

Pokud jsme výše věnovali pozornost odlišnému přístupu a zacházení s jazykem u obou autorek, čímž se potvrdila rozdílnost východiska, prvkem, jež Tominovou a Fischerovou naopak spojuje, je hravá ironie přecházející až v lakoničnost:

²⁵⁹ Fischerová, Sylva. *Sestra duše*. Druhé město, Brno 2015.

Pláče

protože spatřila žebráka v ohybu posvátné řeky
 prosit tonoucí Ofelii o drobné sousto jaké házela ptákům
 v okamžiku hrůzy
 Přátelé před oltářem pozorují zápalnou oběť
 tváře tak vroucně obrácené k sobě
 jejich nesmělá nahota jim působí stálé obtíže
 v ostružinách

(ZT: *Cestopisy*; úryvek)

Je průvan v hlavě
 průvan ve světě
 naloženém překrouceném
 jak otazník z masa
 pro masy –
 A ty jsi řeka nad ránem, u kuchyňské
 linky:
 „Kdybych byla hlíst
 mohla bych to snýst“

(SF: *Je průvan v hlavě, ...*; úryvek)

Tato společná poloha ironického nadhledu se však v určitém bodě rozděluje: Tominová pokračuje až k nepokrytě expresivnímu zobrazování násilí a smrti: „řekni kam a půjdeme na hřbitov zabíjet ptáky o pomník Johanky z Arku/ ale jenom jednou do roka“ (*Cestopisy*), kdežto Fischerová směřuje prostřednictvím stoických úvah k zachycení marnosti a bezobsažnosti: „A my jedeme taky/ jako na saních/ a držíme nad hlavou/ každý svou/ dřevěnou/ lžící prázdnoty.“ (*Jako na saních*) Uvedené větvení sdíleného citu pro absurditu signalizuje odlišný tvůrčí přístup obou básnířek, přičemž Tominová zůstává viditelně věrna surrealistickým principům a Fischerová svému filozofickému úhlu pohledu.²⁶⁰

VI.Lyrický subjekt

Než přejdeme k další části kapitoly, která se bude podrobněji věnovat několika klíčovými tématům v tvorbě obou básnířek, podívejme se krátce ještě na jeden společný rys jejich poezie, a sice otázku lyrického subjektu, tedy hlasu „já“ a toho, jak se v básních projevuje. Obě básnířky

²⁶⁰ V této souvislosti může být opět zmíněn belgický surrealistický malíř René Magritte, jehož barevně i tvarově střídme obrazy vychází z konkrétní myšlenky, a který se svým lakonickým ztvárněním mnohých zásadních témat způsobem pohrávajícím si s očekáváním dotýká jak emocí, tak intelektu vnímatele (například obrazy „Les amants“ (Milenci; 1928) nebo „Le Viol“ (Znásilnění; 1945)).

dávají prostor výraznému subjektu, který se převážně prezentuje v ženském rodě a je nositelem přiznaně ženského charakteru.²⁶¹ U Tominové nacházíme zejména typ *femme fatale*, tedy ženy, která disponuje nejen přitažlivostí, ale i mocí přivolávat zkázu: „Ještě jsem žena s dlouhými pohyby koček v žalostném světle/ nouzového východu“ (bez názvu), „kdybych jen kýchla zemřeli bychom všichni“ (*Zahrabávám do země...*), „Neboť jsem semeno zkázy které plní své poslání.“ (bez názvu) Tato osudová linie se mimo jiné vyznačuje sepětím lásky a smrti, což je paradigma pro surrealismus velmi nosné. Bylo mu věnováno celé číslo časopisu *Analogon* s názvem „Eros a Thanatos“, v němž najdeme také článek německo-amerického filozofa a sociologa Herberta Marcuse²⁶² osvětlující mimo jiné Tominové práci s časem: „Ačkoli by smyslová racionalita dokázala přimět Eros k tomu, aby se svobodně podvolil řádu, jistá nejvnitřnější překážka se však zdá vzpírat jakýmkoli projektům nerepresivního vývoje – jde o pouto, jež váže Eros k pudu smrti. Krutý fakt smrti jednou provždy popírá skutečnost nerepresivní existence. Neboť smrt je konečnou negativitou času, avšak ‚slast chce věčnost‘. Ideálem slasti je bezčasovost.“ (s. 8) Ve svém zápase o slast, neustálým dotýkáním a prolínáním se lásky a smrti, vytváří mluvčí sbírky svůj prostor naplněný subjektivním časem – nejčastěji se jedná o retrospekci nebo hypotetické „bezčasí“: „Každé mateřské znamení zrazuje vášnivou přítomnost touhy/ Toužím spatřit dostavník vracející se obloukem k místu prvního/ setkání/ Toužím opisovat onen bolestný kruh od tvého čela k tvému pozornému/ uchu/ Toužím podléhat vlnám které přistupují k mým bokům z největších/ hloubek laskavosti“ (bez názvu) K prostorovým i časovým kontracím dochází ve chvílích střízlivých záblesků racionality, ve kterých je proti velkoleposti osudových gest postavena intimita strachu ze samoty a potažmo šílenství: „v nejstudenější díře samoty/ zblbnu“ (*Zahrabávám do země...*), „neboť jsem šílená proti své vůli a proti vůli svých přátel.“ (bez názvu)

Zaměříme-li se nyní na povahu subjektu u Sylvy Fischerové, můžeme konstatovat, že se projevuje s větší střízlivostí a sebeovládáním. Dynamika prožitku ustupuje statictější snaze o pochopení: „Poznání je chladivé a těžké, říká:/ *Nic z toho, co chceš,/ mi nepatří./* A láska je kůň, pádí/ po šílenosti blankytu.“ (*Poznání; Sestra duše*) Ani momentům s vysokým emotivním nábojem není dovoleno vychýlit se z rytmu udávaného formálním ukotvením v jazyce: „rodina

²⁶¹ Lyrický subjekt mužského rodu bychom u Tominové našli v hravé básnické próze stylizované coby dopis: „konečně znám tvou adresu, zvolala dáma a prosila mne, abych zaznamenal na japonský papír dopis, který se chystala psát.“ Fischerová

²⁶² Marcuse, Herbert. „Eros a Thanatos.“ *Analogon* 65/2011, s. 5.

koncentrák/ rodina žumpa/ rodina ostrov/ s jednou studní,/ za oknem/ dvě túje přes mříže.“ (*Přes mříže; Sestra duše*) V obou poetikách tak můžeme hovořit o frustraci pramenící z nedostatečné možnosti kontroly; u Tominové jde o především o vášnivý prožitek tohoto opakovaného zklamávání, jež dává poetice svou imaginativní sílu, a u Fischerové o vědomí rozporu mezi touhou a vnímanými možnostmi, což ústí v určitý encyklopedický stoicismus: „Nespasím svět,/ protože ho neumí/ spasit nikdo“. (*Já, dopis; Anděl na okně*)

VII. Společná témata: Erotika

Podívejme se nyní na témata, která se v poezii Zdeny Tominové jeví jako stěžejní a zároveň nachází svou paralelu ve tvorbě Sylvie Fischerové. Pro tento úkol si lze vymezit několik okruhů, v jejichž rámci se zaměříme také na jednotlivé klíčové motivy. Těmito širšími tematickými okruhy budou: erotika, násilí a absurdita. Soustředíme se nejprve na téma erotiky.

Jak už bylo řečeno v předchozí části kapitoly v souvislosti s charakterem lyrické mluvčí, láska, potažmo erotika a sexualita, jsou ve sbírce Zdeny Tominové určujícími tématy a základním zdrojem inspirace. Typicky pro surrealismus nejde o lásku nevinně lyrickou, pouze ojediněle můžeme najít neutrální obraty jako „nesmělá nahota“ nebo „milostný křik“, ale civilní, se zachycením jejích jak psychických, tak fyzických atributů. Než přejdeme k hlavním motivům tohoto tématu, která zároveň přímo souvisí s následujícím tématem násilí, povšimněme si dvou dílčích. Jedním z vedlejších motivů poukazujících na fyzický aspekt lásky je archetypální motiv koně, které měl výrazné zastoupení například u surrealistky Kateřiny Piňosové. Ve sbírce *Cesta za moře* se ovšem tento zvířecí motiv objevuje osamoceně, nikoli jako v případě Piňosové v rámci tematického celku orientovaného na zvířata. Kůň u Tominové není prezentován jen jako eroticky podbarvený symbol, vyskytuje se v několika poměrně odlišných kontextech, z nichž některé mohou být vnímány jako erotické: „žena která se zpovídá z lásky k velkému dřevěnému koni“ a některé nikoli: „hniující kopyta koní.“ Podobně výrazný zvířecí motiv bychom u Fischerové hledali marně; ačkoli svůj debut pojmenovala *Chvění závodních koní*, v básni, podle níž nese název celá sbírka, koně symbolizují především touhu ve spojení s volností, nikoli fyzickou láskou: „Někdy stačí jen zhasnout lampu/ a sedět/ v noci modré/ jak chvění závodních koní.“ (*Chvění závodních koní*)

1. Motivická linie milostného vztahu

Vedlejší motivickou linií představuje u Tominové úžeji pojaté téma milostného vztahu. Upomíná na Shakespearovské tragédie *Romeo a Julie* nebo *Hamlet* – láska ve spojení se smrtí překračuje běžné osobní hranice a dotýká se věčnosti, přičemž čtenář na vztah nahlíží z perspektivy ženské postavy Julie/Ofelie toužícím po svém osudovém milenci: „kdybych umřela tahle dýka je tvoje (chápeš že v tom je všechna moje láska) nedopusť aby ji otřeli je tvoje i s mou krví“ (*Sen z 20. na 21. dubna*), „znám železné hedvábí/ jímž tě ukřižuji na jezeře/ budu tě kolébat na bolestivých loktech/ neodejdeš/ abys nekřičel“, „odešel jsi ohraničen mnou.“ (*Píšu ti dopis...*) Tento prvek tragédie spolu s aspektem nadčasovosti odpovídají slovům Herberta Marcuse: „Je to spojenectví mezi časem a represivním řádem, co motivuje snahy zastavit plynutí času, a právě toto spojenectví je i tím, co z času dělá úhlavního nepřítele Erotu.“ (s. 9) Milostná touha, které je u Tominové dovoleno vzepnout se ve vášnivém, třeba i provokativním gestu: „Píšu ti dopis, abych neonanovala žiletkou“ (název básně), nenachází u Fischerové takovou volnost – po výrazové ani emotivní stránce. Jednoduchá popisnost charakteristická pro rané sbírky: „Takže láska je dnes už jen/ nevěra.“ (*Peklo, duše, prapory; V podsvětním městě*)²⁶³ se postupně mění ve složité pletivo plné jemných nuancí jazykových i referenčních, přičemž patrné je napětí pod povrchem i síla kontroly ze strany lyrického subjektu, jak o tom bylo pojednáno výše: „Nasvícená, přesvícená,/ celá přeepsaná/ jedem a láskou,/ a přece já,/ tady.“ (*Cos opravdu miloval; Mare*) Také fyzický aspekt vztahu je pouze nahlížen, komentován a zřídka metafory či obrazy nenesou takový emoční náboj jako v surrealisticky nespoutané poezii Tominové: „Putuješ mi ustavičně celým tělem/ Putuju ti ustavičně celým tělem“ (*bez názvu; Mare*) V tomto rozdílném zobrazení milostného vztahu, na jedné straně vášnivě expanzivním, na druhé střízlivě introspektivním, můžeme vidět jeden ze zásadních prvků signalizujících odlišný básnický rodokmen obou autorek.

2. Motiv krve

Dostáváme se nyní ke dvěma motivům, které ve sbírce *Cesta za moře* hrají důležitou roli a zároveň poskytují spojnici s tématem násilí: jsou to krev a červená barva. Motiv krve můžeme vztáhnout ke dříve zmiňované expresivitě, zároveň prohlubuje u čtenáře vjem jak vizuální, tak tělesný: „co je to proti dýce v srdci! krev mi polévá oči a petr je červený k uzoufání“ (*Sen z 20.*

²⁶³ Fischerová, Sylva. *V podsvětním městě*. Mladá fronta, Praha 1994.

na 21. dubna). Krev v básních Tominové nefiguruje pouze jako životodárná tekutina, ale je povýšena na nástroj tajemného propojení duší asociující pokrevní přísahu: „pochopení rovnou z krve do krve.“ (bez názvu) Krev může být jednak atributem dodávajícím scéně na dramatickosti: „krvavé údy“, „krvavým zákulisím“, jednak způsobem, jak vyjádřit osudové milostné propojení: „a nemám ani tolik růží/ abych jimi mohla oslavit tvou krev/ vytékající z několika dobrovolných ran/ tvé blízkosti“ (*Vzdálenost mezi městem a řekou*), „tahle dýka je tvoje (chápeš že v tom je všechna moje láska) nedopust' aby ji otřeli je tvoje i s mou krví.“ (*Sen...*) Tento osudový aspekt lásky je ve sbírce klíčový a motiv krve můžeme spolu s dalšími prvky chápat jako znamení „shakespearovské“ tragédie, jak o tom bylo pojednáno výše: „Zdalo se mi že jsi zemřel držím v ruce tvou posmrtnou masku/ Příkládám ji ke své tváři pohřbívajíc se za živa/ Tuto hrůzu ti nikdy nezapomenu.“ (*Hled' usínám*) Podíváme-li se nyní na básně Sylvie Fischerové, už z dříve uvedených interpretací je patrné, že podobně intenzivní prvek – ve své evokaci nejen emoce a představy, ale i fyzického pocitu – bychom hledali marně. Krev ovšem může fungovat jako symbol skutečného, lidského: „Abstraktní placenty, ty andělé rádi: hotové a dokonalé/ věci bez nářku, krve a úpění“ (*První skutečná myšlenka...*), přičemž v nejnějnějším vyznání ze sbírky *Sestra duše* nakonec tato tmavá fyziologická tekutina sublimuje nejdříve v slzy: „slzy věcí/ slzy nad věcmi/ [...] slzy slov/ slzy milý můj“, následně v duši: „slzy duše: duše slza“ a nakonec v abstraktní entity s člověkem propojené pouze intelektem, nikoli fyzicky: „– A přichází krása/ z jasné/ meze světla.“ (*Lacrimae rerum*)²⁶⁴

3. Motiv červeně

S motivem krve u Zdeny Tominové souvisí také motiv červeně; oba motivy se mohou vyskytnout v jediném obraze: „tryská oslnivě červená krev“ (*Z dopisů*), ale červená zvyšuje vizuální intenzitu a emoční působivost i dalších veršů. Objevuje se například parafráze tradičního rčení „vidět rudě“: „vidím červeně/ ještě několik okamžiků po vraždě“ (*Píšu ti dopis...*), nebo ambivalentní obraz: „slunce je červenější tím víc, čím hlubší je noc“ (bez názvu) Ve sbírce objevují i další barvy a v protipólu červené je to zejména chladivě modrá: „ticho modré a průsvitné ticho“ (*V potapěčském obleku*), „modrá krev/ zasedla k mému vystydlému

²⁶⁴ U Tominové hraje důležitou roli nejen krevní tekutina, ale různé podoby vody obecně: potoky, jezero, studna, řeka, dešťové kapky atd. A také moře, jež se objeví hned v názvu sbírky a i později, například jako mořská voda, podmořská krajina nebo záliv. Krev skrývající tajemství života člověka je vyvažována vodou jako tajemstvím života přírody.

čaji“ (bez názvu), „propůjčil totéž modré světlo mým náměsíčným tancům.“ (bez názvu) Barevné spektrum Tominová používá víceméně ve shodě s tradičním vnímáním barev a zásadním způsobem nekomplikuje čtenářova očekávání: „smutné postavy mužů hledajících ztracené poloviny/ svých srdcí/ Černé prudkým sluncem opožděného odpoledne v němž mládlí“ (bez názvu), „fialové šaty s nabíranými rukávy“ (bez názvu), „šedavě žluté přítmi“ (*Sen...*) Podíváme-li se na poezii Sylvie Fischerové, ani zde nedochází v kontextu barev k zásadním odchylkám; použití může být svěže původní: „věčná zlatá/ přítomnost“ nebo se pohybovat v rámci zažitého: „našedlá/ gumová/ obluda“ apod. Významotvorná je v tomto případě spíše absence barev, což dokládají například verše: „a svět je otevřený jak výkres,/ bílý čistý list./ Ten papír se mi vysmívá./ Je jako kachličky,/ stejně čistý/ a chirurgický.“ (*V nádražní hospodě; Anděl na okně*) Nepřítomnost barev zde můžeme chápat jako metaforu neschopnosti vytvořit si vztah ke světu prostřednictvím pojmenování, což je pro lyrický subjekt očividným zdrojem napětí. Paradoxně však nenachází úlevu ani v opačném případě: „Já, epigon, sázím slova/ jak vejce na pánev/ třeba otevřou/ včerejší den/ rozbitý kaleidoskop/ barev míst vět/ to smetiště/ po kterém chodím/ a zdvihám co upadlo.“ (*Epigoni času; Anděl na okně*) Opět se tedy ukazuje kontrast mezi důrazem na prožitek a obraz v poezii Zdeny Tominové oproti zápasu o pochopení a stanovení hodnot u Sylvie Fischerové, což můžeme chápat také jako kontrast mezi poetikou směřující ve shodě se surrealistickými principy do hloubky vlastní představivosti k „vnitřnímu modelu“ a poetikou s tendencí hledat své místo ve stávajícím uspořádání světa.²⁶⁵

VIII. Násilí

Nyní se dostáváme k dalšímu velkému tématu sbírky *Cesta za moře*, a to násilí. Toto téma je propojeno také s předchozím tématem erotiky a sexuality, ale i tématem šílenství, ke kterému se dostaneme později; zároveň jde o témata „surrealistická“, nabízející nový pohled na osobnost člověka a hledající nové formy, jak vyjádřit skryté touhy a pochody, včetně společensky tabuizovaných. Potřebu vědomé, kontinuální snahy o reflexi a sebereflexi v umění zachytil ve

²⁶⁵ V eseji amerického fenomenologa a neurologa německého původu Erwina Strause „Člověk jako tázající se bytost“ se hovoří o rozdílu mezi uměleckým dílem a symptomem duševní nemoci, který spočívá v tom, že umělecké dílo komunikuje a symptom je v podstatě „neúspěšným pokusem o sdělení významu“. Straus dále vysvětluje, že sekundární i primární procesy v lidské mysli tvoří „dialektickou houpačku“, přičemž sekundární procesy směřují k formálnosti a prázdnému analyzování a primární k bouřlivým projevům extáze a šílenství. I v tomto kontextu lze nahlížet tvorbu obou básnířek jako dvě ramena „dialektické houpačky“, z nichž každé má svou vlastní jedinečnou dynamiku, o níž se snaží podělit se svým čtenářem. Sama „houpačka“ pak může symbolizovat prostupnost hranic mezi normalitou a abnormalitou, autonomním vnitřním světem a empirickou zkušeností. (Straus, Erwin. „Člověk jako tázající se bytost“. In: Hrdlička, Josef a Vojvodík, Josef, eds. *Osoba a existence*. Host, Brno 2009, s. 263.

své studii například Vratislav Effenberger: „Separace potřeby a touhy, práce a iniciativy a jejich falešná disfunkční identita v konzumní společnosti se nejevidentněji projevuje v soudobé umělecké produkci. Princip objevu, který je vývojovým principem umění, je v narůstající civilizační krizi nahrazován principem reprodukce [...] a vede k zanikání tvůrčí individuality a rozmáhajícímu se epigonství. [...] Surrealismus vznikl, existoval a bude se rozvíjet jen ve stavu permanentního konfliktu se životními formalismy, které dusí autenticitu živého člověka a mezilidských komunikací.“²⁶⁶ (s. 87) V souvislosti s autenticitou projevu je významná také otázka rodu lyrického subjektu, jak o něm bylo pojednáno výše. Důsledkem radikálního odmítnutí společenských představ o vhodných atributech ženské sebeprezentace se mluvčí odhaluje jako žena silných emotivních prožitků, které často dosahují neočekávaně extrémních poloh. Objevují se nejen ve spojení s milostným vztahem: „vybuchuji v pravidelných intervalech podpalujíc tvůj sen“ (bez názvu), ale i nezávisle na něm určují do velké míry vnímání světa a zobrazení vnitřních dějů. Lexikum ve všech hlavních kategoriích substantiv, adjektiv a sloves obsahuje opakovaně přímé odkazy na násilí: „několik okamžiků po vraždě“, „rozčtvrcená lidská těla“, „s čelem proraženým a krvácejícím“, „vráží mi do zad dlouhou stříbrnou dýku“, „musíme zabít ministranta“, „zastřelili psa“ apod. Dané výchozí téma můžeme ve vztahu k subjektu sledovat dvěma směry: jednak s obrácením ven, jednak dovnitř. Násilí směřující ven může být zastoupeno veršem: „máš pravdu odstřel lháře“ (*Portrét lháře*), který ilustruje také lakoničnost postoje, o níž byla řeč dříve. Zcela odlišný tón se ale objevuje u směřování dovnitř, kde klíčovým pocitem deroucí se na povrch je strach, a to nejčastěji ve spojení s dalším silným motivem, motivem smrti: „ten strach z osamocené smrti je šílený.“ (*Sen...*) Smrt si subjekt spojuje především se samotou a vrací se tak v kruhu k motivu milostného vztahu, zejména jeho tragického aspektu, tedy zklamání touze a nemožnosti naplnění:

Zarostlá kapustová pole a pole kukuřice jsou za soumraku děsivá jako
hřbitovy
Brodím se jimi a křičím
Bojím se že zůstanu sama uprostřed pole s nějakou strašnou zprávou
V noci kdy z blízkého mrtvého lomu vycházejí mlčenliví venkované
Sklízet tuto pochybnou úrodu
A všichni jsou šílení v tomto nepochopitelném srdci Evropy
Miluji tě proto házím za hlavu všechny učebnice logiky a umírám
hrůzou
Kdykoliv najdu na polštáři zbytky tvých plavých vlasů

²⁶⁶ Effenberger, Vratislav. „Surrealistická civilizace.“ In: *Analogon* 2006/47, s. 86.

Hled' usínám a počínají se nová zemětřesení

(*Hled' usínám*)

Bezmoc, kterou subjekt pociťuje, je ve výrazovém plánu často signalizována negací, a to zejména sloves: „nemohu“, „nesmím“, „nechtěla“, „nesnesu“, „neprojdou“, „nezemřela“, „nedopust“, „nevěděla jsem“, „nehýbá se“, „neodejdeš“ apod., ale i adjektiv: „nesmělá“, „nepřítomný“, „nepochopitelném“ apod., substantiv: „nebezpečí“, „neštěstí“, „nedopatření“ apod. a jiných slovních druhů: „nejméně“, „nelze“ (3x), „nevhod“ apod. Vydeme-li ze slov surrealisty Brno Solařika: „[...] energie surrealismu *nesměřuje* k dobývání společenské a estetické konfigurace, nýbrž k vytváření autentického, živého výrazu [...]. [...] základní pravidlo surrealistického provozu: tvorba je pokusem o vyjádření vlastních, jedinečných obsesí.“²⁶⁷, můžeme k tvorbě Zdeny Tominové přistupovat jako k explicitnímu vyjadřování těchto obsesí, v kontrastu k poezii Sylvie Fischerové, v níž se čtenář učí z náznaků číst, co se děje pod povrchem. Lyrická mluvčí je u Fischerové především pozorovatelkou a komentátorkou – sebe sama i svého okolí. I hluboké emoce jako vztek nebo strach jsou tedy většinou externalizovány prostřednictvím básnických obrazů, nikoli vyjádřeny přímo: „mlčení nás prostupuje jako tok krve, přerušovaný usekáváný“, „vylízt z té pasti, té falešné vyschlé/ studně lapenosti“, „okradená krajina/ s lupiči a vrahy/ se ti vráží do srdce“. Proto nedochází k výraznějšímu zatížení sloves jako tomu bylo u Tominové, kde subjekt neztrácel čas hledáním vhodných slov, ale snažil se především zbavit přetlaku emocí a vnitřních obrazů. Zde si mluvčí snaží zachovat chladnou hlavu i ve vztahu ke smrti, kterou podobně jako své emoce nahlíží s neutralizujícím lakonickým odstupem: „Všichni umřeli a já to nejsem.“ (*Domů; Anděl na okně*), „Nebyl důvod, proč by se smrt nedala přemoci – rozpoznat/ a pochopit.“ (*Zpráva; Anděl na okně*)

IX. Absurdita

V kontextu zmíněného vyjadřování obsesí se nyní v další části kapitoly zaměříme na téma absurdity, a to zejména ve smyslu u odporování logickým zákonům, která má u obou básníků svou specifickou formu, s protnutím v oblastech snu a šílenství. Už v předcházejících kapitolách byl vyzdvížen důraz kladený surrealisty na propojení životní a tvůrčí praxe, jak to dokládají například slova Vratislava Effenbergera: „Surrealismus dokázal, že každá experimentace

²⁶⁷ Solařik, Bruno. „Gabrielovy bariéry s maličkými otvory“. *Analogon*, 46/2006, s. 93.

s imaginací je zároveň experimentací s podstatami života, neboť právě zde dochází k nejkratšímu spojení ve smyslu výbojů mezi principy slasti a reality. Je samozřejmé, že zde nejde o přesun lidského problému z reálného do imaginárního, nýbrž o funkční účast imaginace v tvorbě reálného života.²⁶⁸ (s. 89) Dostáváme se nyní k tématům, která byla pro laickou veřejnost v souvislosti se surrealismem vždy přitažlivá, tedy šílenství a sen. U Tominové byla v souvislosti s charakteristikou lyrické mluvčí zmiňována vysoká hladina emocí vyvolaná strachem ze ztráty kontroly – ať už nad svým okolím, nebo sama sebou. První typ, zobrazený buď ve formě ohrožení milostného vztahu nebo nejrůznějších násilných činů, byl interpretován výše, ovšem i v aktuálním kontextu může být doložena syrovost citového projevu, která subjekt posouvá za běžně uznávané hranice normality: „Bud' hluchý chromý šílený nedívej se na mne podpaluj mé šaty/ Ale postav se k mým dveřím a řekni miluji tě.“ (*Hled' usínám*) Ztráta kontroly nad sebou byla již zmíněna ve vztahu k motivu smrti a strachu z ní: „ten strach z osamocené smrti je šílený.“ (*Sen...*) Podobný emoční náboj mají obrazy, které jsou se šílenstvím nějak spojovány buď volnou asociací: „šílený šepot“, „na pokraji šíleného sebezapření“, „Není-li opilá, je šílená.“, „záchvat bláznivého smíchu“, „bláznivé učitelky“, „blázinec“, „smutná společnost bláznů“, nebo zásadním osobním prožitkem: „Až vykřiknu ponoř se budu tam stát s očima o poznání většíma dvěma/ šílenými roky“ (*Kupujeme si přízeň za drobné prošlo mince*), „A všichni jsou šílení v tomto nepochopitelném srdci Evropy“ (*Hled' usínám*), „Neúnavní šílenci počítají děšť občas nadšení vykřikují vysoká čísla/ Zdaleka přichází Dostojevskij stojíme spolu na dešti trochu omámeni/ plynem/ Dokazující jeden druhému léčitelnost některých duševních chorob/ Záhy se začíná třást a před mýma očima vraždí tucty svých příbuzných“ (bez názvu). V kontrastu k neúprosnému konstatování: „Neboť jsem šílená proti své vůli a proti vůli svých přátel“ (bez názvu) v jedné z básní, které jsou datovány a ukotveny v realitě buď psychiatrické léčebny v Bohnicích, kde se básnířka léčila, nebo v Dobřanech, kde pracovala jako terapeutka,²⁶⁹ se subjekt u Fischerové nenechává svými vnitřními stavy plně prostoupit, čímž ovšem přichází o imaginativní energii, kterou by bylo možné pro báseň využít. Obrana proti nekontrolovatelným obsahům vědomí může mít formu nezúčastněného popisu: „Hranice mezi šílenstvím a zdravím je velice tenká./ Vlastně to není hranice, mez ani membrána: je to,/ jako když sedíte na sedlové střeše domu s nohama/ rozkročenýma.“ (bez názvu; *Mare*) nebo verbalizovaného zápasu, jímž

²⁶⁸ Effenberger, Vratislav. „Surrealistická civilizace.“ In: *Analogon* 2006/47, s. 86.

²⁶⁹ Informace z ediční poznámky Petra Krále k připravovanému vydání sbírky *Cesta za moře*.

prosvítá zadržované napětí: „Tekutý svět/ plave v pajšlu těloduše/ a dušetělo/ je bezhlavý jezdec/ oblepený transparenty/ *Nemůžu ublížit Nemůžu/ ztratit/ Já zmrd.*“ (*Hydra z malých denních chobotnic*) V rámci tématu překračování běžných hranic reality se nabízí také motiv snu. Fischerová k němu přistupuje jako k námětu, který lze v rámci básně zpracovat, a tak ačkoli může jít o obsah, který se mluvčí niterně dotýká, čtenář je povzbuzen spíše k pochopení, nikoli souznění: „Spím./ Náhle však otevřu oči a velmi veliké množství lidí stojí/ kolem mě a říká:/ Probuď se, tvá matka je mrtvá.“ (*Sen: červené jablíčko*), „Třikrát za život jsem ve snu umřela. Třikrát mě zastřelili.“ (*Sen; Mare*), „Ve snu je sice sestra velmi zbědovaná, má obvázané nohy, ale už jsou hubené, splasklé, ne s těmi příšernými sloními otoky [...]“ (*Sestra: sen; Sestra duše*) U Tominové není sen tematizován až na jeden ze stěžejních textů sbírky *Sen z 20. na 21. dubna*, ale snová atmosféra na mnoha místech vyvažuje extremitu emocí a v podobě lehkého nonsensu odlehčuje tón celé sbírky: „V pavučinách uvízla stříbrná ostruha/ a teď slouží jako záložka do knihy nejméně čtené“ (*Cestopisy*), „Dveře se tiše odlupují od stěny a návštěvník přechází práh, hvízdaje pronikavě sladkou melodií.“ (*O podivném návštěvníkovi*)

X. Závěr

V této kapitole byly v centru naší pozornosti dvě autorky: surrealistka Zdena Tominová a básnířka Sylva Fischerová. Analýza jejich tvorby byla provedena především na základě vybraných společných témat erotiky, násilí a absurdity, jejichž zpracování prokázalo odlišné tendence: emoční naléhavost Tominové v kontrastu se střízlivou objektivizací Fischerové, a to na rovině jazyka i významu. Ačkoli by se tedy mohlo zdát, že komparace natolik odlišných stylů nemá opodstatnění, jejím výsledkem je několik důležitých zjištění. Nejdříve je třeba konstatovat, že Zdena Tominová i Sylva Fischerová dávají ve své poezii hlas výrazné ženské mluvčí, která se velmi otevřeně hlásí ke svým démonům – ať už se zdají existovat v srdci, nebo v hlavě. Tento zápas může mít odlišné atributy vycházející z odlišného básnického naturelu autorek, ovšem sdílenými rysy jsou otevřenost, smysl pro ironii a lakonický nadhled. V rámci básnické tvorby surrealistek má Zdena Tominová svým expresivním a emotivním projevem, při zachování smyslu pro hru a nadsázku, nejbližší k Evě Švankmajerové; je ovšem také třeba připomenout poezii Simonetty Buonaccini, v jejíž poezii je čtenář konfrontován nejen s podobnými tématy, ale také podobně živelným nasazením. Na otázku, zda bude vydání sbírky *Cesta za moře* přínosem literárnímu dění, je třeba rozhodně odpovědět kladně. Je také jistě chybou, že

Tominové básně dosud nebyly zařazeny v žádné ze surrealistických antologií a je dobře, že tento dluh bude vydáním sbírky alespoň částečně splacen.

9. Nedotknutelní

(pohled na *Surrealistickou skupinu* z hlediska sociologie sociálních skupin²⁷⁰)

Literatura, stejně jako všechny další obory lidské činnosti, je otevřena výzkumům a interpretacím. Při běžných literárněvědných rozborech si většinou vystačíme s kategoriemi literárních oborů, ovšem surrealismus, jako nynější předmět našeho zájmu, se tomuto přístupu ze své podstaty vzpírá. Pokud surrealisté sami považují surrealismus za hnutí napříč společenskými vědami, nabízí se možnost využít k jeho zkoumání nástroje oboru, který se zabývá samotným formováním společnosti, tedy sociologie. V následující kapitole je na surrealismus pohlíženo ze sociologické perspektivy, konkrétně na fungování surrealistů jako (sociální) skupiny. Toto hledisko se nabízí ze dvou důvodů: první už byl zmíněn, je jím neliterární/neumělecký charakter hnutí, což rozšiřuje jeho působnost na hnutí obecně společenské, a druhým je snaha o zaznamenání konkrétních vlastností hnutí, které z něj dělají – na rozdíl od jiných hnutí literárních/uměleckých – trvalý fenomén.

Pokud bychom přistoupili na premisu považovanou ortodoxními surrealisty za objektivní, totiž že „surrealismus není umění“²⁷¹, znemožnilo by nám to jeho zařazení jak do literárního, tak obecně uměleckého kontextu. Snad by se dalo uvažovat o kontextu obecně kulturním, ale zdá se, že z pohledu zevnitř je problematická už samotná snaha o zařazení. Jak tedy k tomuto fenoménu přistoupit? Především si můžeme povšimnout, že interní fungování skupiny nevyklučuje v rámci běžné surrealistické praxe klasifikaci a pojmosloví jako takové. Jako neadekvátní je vnímána pouze externí reflexe a její způsob uchopení surrealistických hledisek, interpretace surrealistických děl a popis činnosti členů surrealistické skupiny. Jedním z důvodů tohoto odmítavého postoje může být dlouhá historie tzv. „dvojitě izolace“²⁷². Členové, kteří se na činnosti skupiny začali podílet v době, kdy společenská situace nebyla k jejich požadavkům

²⁷⁰ Termín převzat z názvu knihy: Novotná, Eliška: *Sociologie sociálních skupin*. Grada, Praha 2010.

²⁷¹ Název přednášky Vratislava Effenbergera z roku 1947. In: Dryje, František: *Letenka do noci*. Petrov, Brno 2003. s. 8.

²⁷² Tato marginalizace byla u surrealistů v sedmdesátých a osmdesátých letech vědomým rozhodnutím, svobodnou volbou, ke které se vyslovili v manifestu *Dvacet let od Pražské platformy*: „Že jsme byli represivními silami totalitního režimu izolováni od jakékoli možnosti veřejného projevu, není třeba zdůrazňovat: je to obecně známo a ostatně nejsme v tomto směru žádnou výjimkou. Méně obecně je však známo, že se povahou svých názorů nutně distancujeme i od onoho konglomerátu sil považovaného, i považujícího se za představitele opozice proti zdejšímu totalitnímu režimu.“ In: Tippnerová, 2014, s. 82.

tvůrčí a lidské svobody příznivá, mohli snadno zaujmout psychologický postoj „my versus oni“, který se namísto okolnostmi podmíněného stal trvalým.²⁷³ Zkusme tedy pro tuto chvíli oddělit zdánlivě neoddělitelné, a to surrealismus a *Surrealistickou skupinu*, a podívejme se na fungování skupiny v rámci (nejen literární, protože sama sebe za literární nepovažuje) společnosti. Pro tuto potřebu se nám jako nejvhodnější jeví přístup a názvosloví společenské vědy, sociologie.²⁷⁴

Sociální skupiny rozlišujeme dle různých kritérií, z nichž řada z nich je relativních. Mezi nejrozšířenější patří (uváděna jsou v abecedním pořadí):

kritérium	typy skupin		
Času	trvalá	dočasná	situační
Činnosti	dle konkrétních činností: např. svépomocná, sportovní, spotřebitelská...		
Členství	dobrovolné	povinné	faktické
Interakce	otevřená	uzavřená	
Struktury	formální	neformální	
Velikosti	malá	velká	
Významu	primární	sekundární	referenční

Podívejme se na jednotlivá kritéria, podle nichž lze typ skupin zařadit. Z hlediska času se z pohledu zevnitř, tedy členů surrealistické skupiny, jasně jedná o skupinu trvalou. Jak ve své studii ukázala Anja Tippnerová, v tomto bodě dochází k jednomu ze zásadních rozporů mezi pojetím interním a externím. Teoretikové často chápou surrealismus pouze jako etapu v souslednosti uměleckých směrů, uvažují tedy diachronně směrem k dalším „ismům“. Naproti tomu pro surrealisty, logicky, vezmeme-li v úvahu jejich chápání surrealismu jako životního postoje, je kategorie vývoje zcela irelevantní. I v období, kdy se vnějšímu pozorovateli může zdát, že činnost skupiny ustrnula nebo ustala docela, se její členové stýkají a žijí tvůrčím způsobem, aniž by se o výsledky své práce podíleli s veřejností. Tippnerová z tohoto důvodu

²⁷³ Toto tvrzení může být považováno za problematické, protože nesouhlas je v případě surrealistů nejen politickým, ale především „životním postojem“ (Tippnerová 2014, s. 83). Na druhou stranu by takto od základů negující přístup bylo těžké uchopit prostřednictvím uměleckých kritérií, a vysvětluje se tak náš příklon k interpretaci ve světle sociologie.

²⁷⁴ Následující tabulka se nachází online v distanční pomůcce pro potřeby studentů předmětu sociologie autorky Elišky Novotné [online]. [cit. 9. 4. 2016]. Dostupné z: garuda.wz.cz/tfjcu/soc_skripta0.doc, s. 8.

navrhuje v souvislosti s avantgardou používat topologický, nikoli diachronní, model, protože lépe postihuje její specifika²⁷⁵.

Také kategorie **činnosti** může být pojata členy a nečleny různorodě. Pokud ve společenském kontextu prezentujeme surrealismus jako umělecké hnutí, nutně se dostáváme do konfliktu s vnitřním pojetím surrealismu jako postoje. Vnější pozorovatel, kterému jsou dostupné pouze některé výsledky určitého typu tvůrčí činnosti, může snadno přehlédnout, že uvnitř seskupení probíhají i jiné typy jiných činností, které jejich aktéři od tvůrčí činnosti – takzvané umělecké – striktně neoddělují. Jedním z rozdílů v přístupu může být otázka hodnoty. Společnost je zvyklá umělecká díla hodnotit, hierarchizovat a cenit jako zboží. Surrealisté nepovažují výsledek své tvůrčí činnosti za dílo, ale chápou ho jako jeden z projevů svého vnitřního života, tzv. „vnitřního modelu“. Proto se sami nepovažují za literáty, výtvarníky nebo třeba filmaře, ale vždy pouze za surrealisty. Na druhou stranu je z hlediska společnosti nezpochybnitelným faktem, že jakmile se umělecké dílo ocitne ve veřejném prostoru, tedy je publikováno, vystaveno, promítnuto a podobně, přestává být majetkem autora a začíná svůj život uvnitř kulturního prostoru. Málokterá skupina tvůrčích lidí ovšem lpí na sebe prezentaci tolik jako surrealisté. Není přehnané tvrdit, že tím paradoxně škodí nejen sobě, ale především surrealismu. Pokud ve své nedávno publikované knize *Surrealismus vžitný* (Dybbuk, Praha 2016) hodnotí člen *Surrealistické skupiny* František Dryje práci teoretiků například slovy „Tam kde [...] mělní si petrifikovaný akademik svůj už tak mělký francouzský esprit polykáním svých autosugestivních, ba fantasmatických žvástů.“ (s. 44), případně: „[...] autoři sborníku převážně akademických studií *Symboly obludnosti* pracují s pojmem surrealismus (postsurrealismus, neosurrealismus) značně konfuzně – důsledně ignorujíce Effenbergerovo revidující surrealistické pojmosloví [...].“ (s. 57) jen stěží to lze považovat za podnět k plodné diskuzi a krok vstříc snahám surrealismus pochopit a zpřístupnit veřejnosti. Tím se vracíme k sociologickým kategoriím „interakce“ a „struktury“ a můžeme konstatovat, že surrealisté tvoří skupinu spíše uzavřenou a spíše formální²⁷⁶. Jeden z klíčových teoretiků surrealismu Karel Teige formuloval požadavky na

²⁷⁵ „Surrealismus lze lépe popsat, pokud časovou metaforiku popisu nahradíme metaforikou prostorovou a pokud avantgardu chápeme spolu s Mannem jako „diskursivní prostor“. [...] Surrealistická zkušenost v Praze nepřímo potvrzuje pojetí dějin jako prostoru, v němž se nic neztrácí, a vše lze kdykoliv znovu vyvolat.“ Tipplerová 2014, s. 357-358.

²⁷⁶ „[...] formální struktura skupiny je dána sociálními pozicemi ve skupině (např. prezident, mluvčí, asistent, referent, řidič...) a od ní se odvíjejí formální vztahy (funkcionální pro činnost a existenci sociální skupiny). [...] v každé sociální skupině koexistují obě struktury a je otázkou, nakolik je ta či ona posilována či potírána.“, „[...]“

členy takto: „Surrealistická skupina, která se nechce pokládat za hermetickou sektu, není ovšem útvar, který by měl být otevřen všem, kdož mají více či méně vážný zájem o surrealismus, nýbrž jen těm, jejichž práce může přispět k rozvinu surrealistické myšlenky; je proto ochotna ke spolupráci s každým, kdo pracuje skutečně surrealisticky.“²⁷⁷ V tomto prohlášení je patrná jak tendence k uzavřenosti skupiny (splnění podmínky „pracuje skutečně surrealisticky“), tak její formální struktura (platná schvalovací kritéria, schvalovací proces, apod.). Logicky tak dochází také k vysokému stupni konformity, která je předpokladem pro integritu skupiny. Sociologie tento proces popisuje následujícím způsobem:

1. 3. 4. skupinová konformita, symboly a rituály²⁷⁸

Pokud přijímám skupinu „se vším všudy“, tzn. že přijímám jak skupinové cíle (evokující prvotně skupinové potřeby a následně skupinové zájmy), tak skupinové jednání (odvíjející se prvotně od skupinových hodnot a následně od skupinových norem a pravidel jednání a využívající skupinové zdroje), pak jsem jejím **konformním** členem. Pro jednotlivce je konformita příjemným stavem souladu se světem (neboť svoji každodennost žijeme ve světě prostřednictvím sociálních skupin).

Čím silnější je moje konformita, tím více se skupinou **identifikuji**, „jsem“ skupinou a skupina „jsem“ já. Pro jednotlivce přináší ovšem proces identifikace se skupinou nebezpečí oslabení vlastní individuální identity, „ztráty“ sama sebe ve skupině. Úleva ze vzdání se individuální odpovědnosti za své jednání je lákavým únikem z dospělé svobody do infantilní skupinové závislosti. Nárůst počtu členů paternalistických sociálních skupin sektářského typu (sekty, party, gangy aj. uzavřené komunity) vždy v obdobích výrazných sociálních změn, přinášejících rozvolnění stávajících sociálních struktur, chaos a nejistotu, svědčí o úskalích identifikace sebe sama tady a teď v tomto světě.

Čím více členů skupiny je konformních a čím více jich je velmi silně konformních, tím je skupina integrovanější – a naopak. Konformita je tedy nezbytností pro existenci sociální skupiny (alespoň konformita „členského jádra“ či většiny). Samozřejmě, že také konformita jednotlivých členů a skupiny se proměňuje v čase a bylo by naivní spoléhat na její spontánní neměnnost. Skupina má pro posilování konformity k dispozici určité nástroje, které může využívat (kromě vlastního posilování své podstaty v hodnotách, idejích, zdrojích ...).

Vezmeme-li v úvahu důraz, který je v programových prohlášeních surrealismu kladen na „osvobození lidského ducha a [...] osvobození člověka“, bylo by tvrzení o vysokém stupni konformity surrealisty samými patrně vnímáno jako absurdní. Je potřeba zdůraznit, že sociologické kategorie jsou pouze jedním z možných pohledů na fungování skupiny a v tomto kontextu jsou využívány jako neutrální nástroj bez hodnotícího zabarvení. Dále je také nutno poznamenat, že ačkoli členové (jakékoli) skupiny mohou považovat reflexe zvnějšku už z

uzavřená sociální skupina je [...] skupina s pevně stanovenými, zřetelnými a nepropustnými skupinovými hranicemi (vstup a výstup je obtížný až nemožný, např. po čekatelské době, doporučeních, prověření atp.).“

[online]. [cit. 10. 4. 2016]. Dostupné z: garuda.wz.cz/tfjcu/soc_skripta0.doc, s. 9.

²⁷⁷ Teige, Karel. „Surrealismus proti proudu“, In: *Analogon* 64/2011, s. 60.

²⁷⁸ [online]. [cit. 10. 4. 2016]. Dostupné z: garuda.wz.cz/tfjcu/soc_skripta0.doc, s. 5.

principu za neadekvátní, je stále možno rozlišovat, zda je v duchu surrealismu reakce na tuto reflexi provokací či revoltou, nebo zda se jedná o pouhé znevažování.

Jako poslední z řady rozlišujících kritérií je uváděna kategorie **významu**. Také tady bychom si měli povšimnout zásadního rozdílu, který pro umělce obecně představuje členství v různých sdruženích a spolcích („Nové sdružení pražských umělců“, „Sdružení výtvarných umělců moravských“, „Asociace užité grafiky“, „KRB: sdružení básníků Jižních Čech“, atd.), a přístupu surrealistů ke členství ve *Skupině českých a slovenských surrealistů*. Kdežto převážná většina uměleckých sdružení tvoří podle „typu skupiny“ jednoznačně skupinu „sekundární“, u *Skupiny surrealistů* by bylo namísto uvažovat o skupině „primární“:

- ⇒ primární sociální skupina je pro svého člena primárně důležitá, tzn. že je prostředím, ve kterém:
1. se socializujeme (osvojujeme hodnoty, normy a pravidla, tzn. že si vytváříme své vzorce chování)
 2. uspokojujeme většinu svých potřeb
 3. se účastníme sociální kontroly, a tudíž integračních procesů (jsme kontrolováni ostatními členy ve vztahu ke skupinovým hodnotám, normám a pravidlům a my stejně kontrolujeme ostatní členy)

pozn.: pojem primární sociální skupina použil již v roce 1909 Cooley, který uvedl její charakteristické znaky; skupina, která vykazuje všechny následující znaky, je skupinou primární:

1. nezprostředkované vztahy všech členů (face to face)
2. relativně malý počet členů
3. relativní neproměnlivost (stálost) v čase
4. intimita (důvěrnost) vztahů mezi členy
5. neinstrumentálnost skupiny (členství v ní není nástrojem, není účelové)²⁷⁹

Důvodů pro toto zařazení můžeme najít několik. Jedním z nich je charakter surrealistických prohlášení a jejich tematické zaměření, které se nese v duchu odklonu surrealismu od umění a příklonu k životní praxi. Teoretické úvahy surrealistů často zdůrazňují, že surrealismus nemůže být ve své podstatě doplňkovou aktivitou: „Surrealistická experimentace a teoretické zkoumání jejích resultátů je jen jednou, ovšemže důležitou, složkou celku surrealistické aktivity, která ke svému cíli, k osvobození lidského ducha k osvobození člověka, postupuje mnohotvárnými cestami básnické tvorby i naučných výzkumů, z nichž především studie psychologické, biologické, sociologické, filosofické a uměnovědné jsou v centru jejího zájmu [...]“²⁸⁰ Šíří svého záběru si tak surrealismus jasně nárokuje člověka v celistvosti jeho existence: „Surrealismus dokázal, že každá experimentace s imaginací je zároveň experimentací s podstatami života, neboť právě zde dochází k nejkratšímu spojení ve smyslu výbojů mezi

²⁷⁹ [online]. [cit. 10. 4. 2016]. Dostupné z: garuda.wz.cz/tfjcu/soc_skripta0.doc, s. 10.

²⁸⁰ Teige, Karel. „Surrealismus proti proudu“, In: *Analogon* 64/2011, s. 58.

principy slasti a reality. Je samozřejmé, že zde nejde o přesun lidského problému z reálného do imaginárního, nýbrž o funkční účast imaginace v tvorbě reálného života.²⁸¹

V souvislosti s fenoménem surrealismu se nabízí otázka, která by u jiných uměleckých směrů či hnutí neměla své opodstatnění. Můžeme se totiž ptát, ať to zní jakkoli absurdně, zda by nebylo přínosné uvažovat odděleně o surrealismu a surrealistech. Proč, když je těžké představit si umělecké hnutí, které by bylo více spjato se svými členy? Protože toto úzké sepětí s sebou přináší problém, který vystihuje rčení: „vylít s vaničkou i dítě“. Ochranitelská pozice, kterou členové skupiny vůči hnutí zaujímají, jej může činit nedostupným pro další zájemce.²⁸² Principy surrealistické tvorby mohou být (i nadále) pro mnohé inspirativní v případě, že jejich výklad a užití nepodmíníme znalostí celého surrealistického kánonu, od teorie ke konkrétním dílům, případně soustavnou účastí na skupinových aktivitách. Tato práce uvádí mimo jiné příklady básnířek jako je Simonetta Buonaccini, jejíž dílo i existence odpovídaly v mnohém právě podstatám surrealismu – věrnosti vnitřnímu modelu při plném nasazení v tvorbě i v životě. Zůstává otázkou, zda je fenomén surrealismu natolik otevřený, aby pojal i „spřízněné“ autory, nebo – alespoň v pojetí surrealistů samých – je potřeba jeho hranice přesně vymežit.

²⁸¹ Effenberger, Vratislav. „Surrealistická civilizace“, In: *Analogon* 47/2006, s. 89.

²⁸² V této souvislosti se nabízí výraz původně určený pro oblast náboženství: sekta. Rozsáhlé debaty mezi odborníky z různých vědních oborů, teologie, sociologie, psychologie apod., ukázaly, že ačkoli věda považuje slovo „sekta“ za neutrálně popisné, většinová společnost ji používá v pejorativním smyslu (a nejen pro skupiny náboženské): „slovo sekta není [...] pojmem deskriptivním, ale relačním. Nepopisuje vlastnosti, ale vyjadřuje vztah. Jak říká německý teolog a znalec současných náboženství Reinhart Hummel, sekta patří mezi pojmy, které definují vztah nynějšího většinového náboženství, popřípadě většinové kultury, k odštěpené organizované menšině.“ (Vojtíšek, Zdeněk. „Co se slovem ‚sekta‘?“ In: *Dingir* 4/2004, s. 114. Dostupné online: <http://www.dingir.cz/archiv/Dingir404.pdf>)

V tomto smyslu by se mohla v očích veřejnosti *Surrealistická skupina* vyznačovat (posledními) třemi ze čtyř konstitutivních znaků sekty, jak je religionista a teolog Ivan O. Štampach formuloval v návaznosti na psychiatra Prokopa Remeše:

- autoritativní řízení, podřizování členů skupiny moci vůdce
- fundamentalismus, tedy úzkoprse dogmatický vztah k vlastnímu učení či pramenům
- uzavřenost vůči světu, přinejmenším ideová, ale v mnoha případech fyzická
- selekce informací, ať směrem ze světa vůči členům skupiny, tak ze skupiny vůči světu.

[online]. [cit. 10. 4. 2016]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Sekta#cite_note-68

Závěr

Úvodem této práce jsme si položili několik otázek; nyní, v jejím závěru, se pokusíme o celkovou syntézu a formulaci odpovědí. Hlavními cíli bylo upozornit na nutnost revidovat dosavadní přístup k surrealistickému hnutí a prostřednictvím literární analýzy a interpretačních komparací vyzdvihnout literární kvality poezie, jejímiž autorkami jsou členky některého z jeho uskupení. Zároveň jsme zodpověděli v úvodu postulované otázky následujícím způsobem.

První otázka zněla: **do jaké míry je přínosné považovat surrealismus a surrealisty za jednotný celek?** Nelze odpovědět jinak, než že na základě posouzení několika různých hledisek se jeví jako funkční od sebe surrealismus a členy surrealistických skupin odlišovat. Na citátech z pramenů jsme ukázali, že surrealisté mnohdy trvají na stanoviscích, která mohou působit jako dogmatická a brání otevřené – nejen literární – komunikaci. V kapitole věnované sociologickému zkoumání skupin jsme měli možnost upřesnit, do jakého rámce by na základě definovatelných rysů spadala *Surrealistická skupina*. Potvrdil se náš úvodní předpoklad, že pro potřeby literárně-teoretické je vhodné považovat surrealismus za jedno z uměleckých hnutí i bez ohledu na očekávaný nesouhlas členů zapříčiněný určitou rigidností v otázkách tvorby a literární komunikace. V literární části práce bylo poukázáno na nedostatečnou reflexi básnické tvorby surrealistek ze strany jak samotných surrealistů²⁸³, tak běžných literárních médií; v druhém případě je to patrně jeden z důsledků dlouhotrvajícího omezení vzájemné spolupráce.

V druhé otázce jsme se ptali na působení surrealismu na básnířky, které jím byly ovlivněny jen nepřímo: **jak se projevuje vliv surrealismu u básnířek, které se s ním nikdy přímo**

²⁸³ “One myth perpetuated in many reviews is that the movement itself deliberately marginalised the work of these forgotten women, a point whose complexities were comprehensively addressed by Whitney Chadwick’s *Women Artists and the Surrealist Movement* in 1985, and the conclusion of Chadwick’s study remains the best answer to that particular platitude, with its acknowledgment that: ‘the creative work of the men and women associated with Surrealism sometimes reveals conflicts between the theoretical and the practical, between a revolutionary demand for a fully integrated creative consciousness and an outer world still polarized in its attitudes toward male and female [but this] is not a mark of ideological failure. It is rather a testament to Surrealism’s pioneering exploration of creative waters previously left largely uncharted’.”

[„Mýtus, který se stále udržuje, zní, že hnutí záměrně marginalizovalo dílo těchto zapomenutých žen; tuto představu zásadně vyvrátila ve své práci z roku 1985 *Women Artists and the Surrealist Movement* Whitney Chadwicková. Závěr její práce je nejlepší odpovědí na toto klišé: ‚kreativní práce mužů a žen spojených se surrealismem někdy odhaluje konflikt mezi teoretickým a praktickým, mezi revolučním požadavkem plně integrovaného tvůrčího vědomí a venkovním světem polarizovaným ve svém přístupu k mužskému a ženskému, [což ale] není známka ideového pochybení. Spíše to potvrzuje objevené hledání surrealismu ve tvůrčích vodách, jež byly do té doby spíše nedotčeny.‘“; vlastní překlad. [online]. [cit. 24. 5. 2016]. Dostupné z: <https://serendipityproject.wordpress.com/2011/05/21/may-21-2011-angels-of-anarchy-women-and-surrealism/>]

nesetkaly? Především na příkladu básničky Simonetty Buonaccini jsme prokázali platnost pulzační teorie slovenského literárního vědce Petera Zajace, která nabízí nový způsob uchopení literárních dějin: „Nelinearita, ‚pulzovanie‘ sa tak stáva legitímnym pojmom literárneho dejepisectva [...]. Je pritom zrejmé, že systém dialektických protikladov nahradzuje sa tu systémom vzájomného presiet'ovania, v ktorom sa jednotlivé subjekty (diela a pod.) dostávajú do ustavične nových súvislostí a mnohopočetných vzťahov, pričom si uchovávajú svoju ‚hybnú totožnosť‘.“²⁸⁴ (s. 419) Potvrzuje se tedy, že má smysl poukázat na projevy surrealistické imaginace u autorek časově a prostorově hnutí vzdálených, a potvrdit tak přitažlivost a životaschopnost surrealistických principů.

Naše poslední otázka se týkala přímo tvorby autorek, jejichž básně byly pro potřebu práce „uvolněny“ ze surrealistického rámce a bylo na ně pohlíženo jako na předměty literárně-kritického zájmu. **Obstála umělecká hodnota poezie surrealistek podle klasických literárněkritických měřítek a měla by se tedy jejich básnická tvorba stát vědomou součástí literárních dějin?** Provedená interpretační srovnání ukázala, že pokud aplikujeme na tvorbu členek surrealistických uskupení stejná hodnotící měřítka jako na tvorbu zavedených básnířek, projeví se její nesporné básnické kvality. Lze konstatovat, že každá z analyzovaných surrealistek má svůj jedinečný a nezaměnitelný styl, který není nivelizován příslušností ke stejnému hnutí. Také je třeba připomenout, že naopak skutečnost, že autorka náleží k některé surrealistické skupině nebo se s ní cítí být spřízněna, ji z literárního hlediska nečiní automaticky zajímavou (případ Evy Válkové). Pro čtenáře i odbornou literární obec by tento závěr mohl představovat výzvu ke znovuobjevování výrazných básnických osobností a originálních básnických děl, která mohou být obohacením jak jednotlivých čtenářů, tak veřejného literárního světa.

²⁸⁴ Zajac, Peter. „Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry?“. *Slovenská literatúra* 1993/40, s. 417.

Resumé

This thesis deals with the influence of Surrealism in the poetic works of Czech women poets. Surrealism is a phenomenon which continually escapes the approach of scholars for its large body of theoretic and creative texts and other works which are known only to the members of the surrealist circles. Also, the Surrealists are very skeptical of the academic approach to creativity and do not favour the surrealist school to be categorized as merely “artistic”. Surrealism is a “way of life”, according to their words, and cannot be practiced, but has to be lived. In the Surrealist approach, the affinity with the group is a major factor influencing the artist’s work and compliance with the rules is one of the requirements. The aspects and possible drawbacks of this attitude will be discussed in more detail in a chapter dealing with the social theory of groups, as can be applied to present the Surrealist phenomenon from a different point of view.

In the thesis, the theories of major Czech Surrealist thinkers Karel Teige and Vratislav Effenberger are discussed in relation to the poetry of some of the most original Czech women poets; some of them also happen to be present or past members of some of the Surrealist groups: Alena Nádvorníková, Kateřina Piňosová, Eva Švankmajerová, Zdena Tominová, Lenka Valerie Valachová and Kristýna Žáčková. Nevertheless, that a surrealist is not born only through the association with the group is shown on the example of Eva Válková. An opposite case is also brought to attention in the poet Simonetta Buonaccini who did not participate in the Surrealist movement (she died shortly before the Prague Surrealist Group was established), but in her poems, we can recognize some of the main Surrealist principles: loyalty to the “inner model”, spontaneity both in form and content, unorthodox themes such as erotica or aggression and frequent allusions to different states of mind such as dream or fever. This approach proves how tendencies and energies latently present in society and culture can manifest unexpectedly in the works of highly sensitive and original individuals far away from the epicenter of the changes. Also, the poetic affinity of the pairs of poets shows the continuity which is a feature of literary history and creates a context for understanding the works and their authors of different, even distant, literary epochs.

By using the methodology of poetic comparison this thesis is able to prove the poetic qualities of the Surrealist poets and its main goal is to show how crucial it is to reconsider their place in the Czech poetic canon. Ignoring the works of women poets has been a tendency common not only in Czech literature; the tendency to reread and rewrite the masculine literary history is a necessary step if the remarkable and unique poetry of women authors is not to be totally lost for future generations of readers.

Seznam použité literatury

I. Primární literatura

- Antošová, Svatava. ...*aniž tala hlavou*. Krásné nakladatelství, Praha 1994)
- Antošová, Svatava a Kuranda, Petr. *Dvojakost*. Nakl. Milan Hodek, Hradec Králové, 2014.
- Antošová, Svatava. *Ještě mě nezabíjej*. Protis, Praha 2005.
- Antošová, Svatava. *Říkají mi poezie*. Mladá fronta, Praha 1987.
- Antošová, Svatava. *Vlčí slina*. Protis, Praha 2008.
- Brožová, Zdena. *Žena v trojím skupenství*. Mladá fronta, Praha 1990.
- Buonaccini, Simonetta. *Browning a růže*. Jaroslav Podroužek, Praha 1946.
- Buonaccini, Simonetta. *Lampa v okně*. Fond Julia Zeyera při České akademii věd a umění, Praha 1928.
- Buonaccini, Simonetta. *Můj prsten leží pod mořem*. Jaroslav Podroužek, Praha 1942.
- Buonaccini, Simonetta. *Na chůdách snu*. dybbuk, 2016.
- Buonaccini, Simonetta. *Odi et amo*. Melantrich a. s., Praha 1934.
- Buonaccini, Simonetta. *Sirenin ocas*. Družstevní práce, Praha 1937.
- Černá, Eva. *Okamžik života*. Agentura KRIGL, Praha 2012.
- Fischerová, Sylva. *Anděl na okně*. dybbuk, Praha 2007.
- Fischerová, Sylva. *Chvění závodních koní*. Mladá fronta, Praha 1986.
- Fischerová, Sylva. *Krvavý koleno*. Petrov, Brno 2005.
- Fischerová, Sylva. *Mare*. Druhé město, Brno 2013.
- Fischerová, Sylva. *Sestra duše*. Druhé město, Brno 2015.
- Fischerová, Sylva. *Šance*. Petrov, Brno 1999.
- Fischerová, Sylva. *Tady za rohem to všechno je*. Pulchra, Praha 2011.
- Fischerová, Sylva. *V podsvětním městě*. Mladá fronta, Praha 1994.
- Fischerová, Sylva. *Velká zrcadla*. Československý spisovatel, Praha 1990.
- Hladečková, Bohuslava. ... *včetně toho chlapa*. Vlastním nákladem, Cheb 2003.
- Nádvorníková, Alena. *Děje*. Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram, 2001.
- Nádvorníková, Alena. *Kompoty noci, krystaly dne*. Dauphin, Praha 1999.
- Nádvorníková, Alena. *Osmadvacet lehkých prostoročasových básní*. Sdružení Analogonu, Praha 2003.
- Nádvorníková, Alena. *Ou bien non/ Anebo ne*. Fra, Praha 2004.
- Nádvorníková, Alena. *Praha, Pařížská*. Votobia, Olomouc 1994.
- Nádvorníková, Alena. *Poesie*. Arbor vitae, Řevnice 2012.
- Nádvorníková, Alena. *Sopky a tratě*. Arbor Vitae, Praha 2006.
- Nádvorníková, Alena. *Uvnitř hlasů*. Československý spisovatel, Praha 1995.
- Nádvorníková, Alena. *Vzpomínky na prázdniny*. Torst, Praha 1997.
- Piňosová, Kateřina. *Housenka smrtihlav*. Sdružení Analogonu, Praha 2000.
- Piňosová, Kateřina. *Vnitřní cestopis*. dybbuk, Praha 2014.
- Plíšková, Naděžda. *Hospodská romantika*. Petrov, Brno 1998.
- Plíšková, Naděžda. *Plíšková podle abecedy*. Dandy Club, Praha 1991.
- Plíšková, Naděžda. *Plíšková sobě*. Torst, Praha 2000.
- Správcová, Božena. *Strašnice*. Trigon, Praha 2013.
- Správcová, Božena. *Večeře*. Host, Brno 1998.
- Správcová, Božena. *Východ: Hrdinský epos*. Trigon, Praha 2011.
- Správcová, Božena. *Výmluva*. Český spisovatel, Praha 1995.
- Strá, Petra. *Volavka*. Host, Brno 2013.

- Šebek, Karel a Válková, Eva. *Ani hlt motýla*. Klub přátel Tvaru, Praha 1995.
- Švankmajerová, Eva. *Dosud nenamalované obrazy*. Torst, Praha 2003.
- Švankmajerová, Eva a Švankmajer, Jan. *Evašvankmajerjan: Animus, anima, animace*. Arbor vitae, Praha 1997.
- Tominová, Zdena. *Cesta za moře a jiné básně*. Rukopis.
- Valachová, Lenka Valerie. *Máš rád pražani, ti psi pohanskí, vid' že ne...*. Zvláštní vydání, Brno 2003.
- Valachová, Lenka Valerie. *Obyčejný večer: poezie a texty z divadla Rokoko: poezie a texty z divadla klauniky*. Academia, Praha 2000.
- Válková, Eva. *Hodina vlka*. NAVA, Plzeň 2015.
- Válková, Eva. *Na obojku z proutku růže*. Srdeční výdej MU, Brno 2007.
- Válková, Eva a Šebek, Karel. *Sanítka básně*. Sdružení Analogonu, Praha 2015.
- Žáčková, Kristýna. *Metamor*. Sdružení Analogonu, Praha 2012.

II. Sekundární literatura

- Bydžovská, Lenka. *Český surrealismus 1929-1953*. Argo, Praha 1996.
- Bydžovská, Lenka. *Krása bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933-1939*. Alšova jihočeská galerie; Arbor vitae, Řevnice 2016.
- Dryje, František. *Surrealismus vžitný*. dybbuk, Praha 2015.
- Dryje, František a Řezníček, Pavel. *Letenka do noci: Antologie současné surrealistické poezie*. Petrov, Brno 2003.
- Dryje, František a Souček, Martin. *Eva Švankmajerová*. Arbor Vitae, Praha 2006.
- Dvorský, Stanislav, Effenberger, Vratislav a Král, Petr, eds. *Surrealistické východisko 1938-1968*. Československý spisovatel, Praha 1969.
- Effenberger, Vratislav a kol. *Alena Nádvorníková*. Arbor vitae, Řevnice 2011.
- Effenberger, Vratislav. *Realita a poesie: k vývojové dialektice moderního umění*. Mladá fronta, 1969.
- Freud, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. Hynek, Praha 1998.
- Halas, František. *Imagena*. Československý spisovatel, Praha 1971.
- Hrdlička, Josef a Vojvodík, Josef, eds. *Osoba a existence*. Host, Brno 2009.
- Hrubín, František a Trnka, Jiří. *Pohádka o Květušce a její zahrádce*. Československý spisovatel, Praha 1956.
- Kopáč, Radim. *Pomalá slunce hlasů*. Concordia, Praha 2005.
- Langerová, Marie, Vojvodík, Josef, Tippnerová, Anja a Hrdlička, Josef. *Symboly obludností*. Malvern, Praha 2009.
- Nádvorníková, Alena. *Art brut v českých zemích: mediumici, solitéři, psychotici*. Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc, Praha 2008.
- Nádvorníková, Alena. *K surrealismu*. Torst, Praha 1998.
- Novotná, Eliška. *Sociologie sociálních skupin*. Grada, Praha 2010.
- Novotná, Eliška. *Základy sociologie*. Grada, Praha 2008.
- Novotná Eliška. *Sociologie sociálních skupin*. Grada, Praha 2010.
- Rosemont, Penelope. *Surrealist Women: An International Anthology*. University of Texas, 1998.
- Šalda, F.X. *Dopisy Simonettě Buonaccini*. Severočeské nakladatelství, Liberec 1967.
- Teige, Karel. *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964.
- Teige, Karel. *Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, Praha 1966.
- Teige, Karel. *Surrealismus proti proudu*. Surrealistická skupina v Praze, 1938.
- Vojvodík, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Argo, Praha 2008.
- Tippnerová, Anja. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*. Academia, Praha 2014.

Časopisy:

Analogon 4/1991: „Proměny erotismu“.

Analogon 5/1991: „Mezi trhem a svobodou ducha“.
Analogon 11/1994: „Humor a imaginace“.
Analogon 12/1994: „Žena v množném čísle“.
Analogon 26-27/1999: „Realita a iluze“.
Analogon 43/2005: „Násilí, agrese, agresivita“.
Analogon 46/2006: „Eva v množném čísle“.
Analogon 47/2006: „Konec civilizace?“.
Analogon 61/2010: „Muž v ženě, žena v muži“.
Analogon 64/2011: „Fantom autenticity“.
Analogon 65/2011: „Erós a Thanatos“.
Analogon 75/2015: „Krise objektů“.

Studie, eseje, články:

Adesová, Dawn. „Surrealismus mužský a ženský“. In: *Analogon* 61/2010, s. 32.
 Alexa, Michael. „Je tajuplná a hlasitě píská“. In: *iLiteratura.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: <http://iliteratura.cz/Clanek/33011/stra-petra-volavka>
 Breton, André. „Antologie černého humoru“. In: *Analogon* 11/1994, s. 2.
 Breton, André. *Arkán 17*. In: *Analogon* 1994/12, „Diskuse o díle André Bretona se zvláštním zřetelem ke knize *Arkán 17*“, s. 36.
 Dryje, František. „Existovat znamená být vnímavý, aneb Jako se leze na střechu (několik orientačních poznámek)“, s. 18. In: Dryje, František/Řezníček, Pavel: *Letenka do noci. Antologie současné surrealistické poezie*. Petrov, Brno 2003.
 Effenberger, Vratislav. „Autenticita tvorby a módní trendy“. In: *Analogon*, 2011/64, s. 11.
 Effenberger, Vratislav. „Negace negace není negativismus“ (1975), autorova předmluva ke knize pseudoscénářů. Citováno z: Dryje 2003, s. 15.
 Effenberger, Vratislav. „Sexualita, erotismus a láska“. In: *Analogon* 1991/4, s. 12.
 Effenberger, Vratislav. „Surrealistická civilizace“. In: *Analogon* 2006/47, s. 86.
 Gabriel, Jan. „Dvě křivky poezie“. In: *Surrealismus.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: http://www.surrealismus.cz/akce/images/Kristyna_Andy.pdf
 Gabriel, Jan. „Okouzlená i okouzující poezie Aleny Nádvorníkové“. In: *Tvar*, 1994/10.
 Gabriel, Jan. „Švy a fragmenty“. In: *Literární noviny*, 2000/29, s. 9.
 Gabriel, Jan. „Výsledný obraz bude zarámovaný“. In: *Tvar*, 2013/1, s. 23.
 Halas, František. „Vzpomínky na Simonettu Buonaccini“. In: Halas, František: *Imagena*. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 330-331.
 Havlíček, Zbyněk. „Poznání a tvorba.“ In: Dvorský, Stanislav, Effenberger, Vratislav a Král Petr. *Surrealistické východisko (1938-1968)*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 18.
 Hezcková, Libuše a Svatoňová, Kateřina. „Natrhám věty, připravím kytice“. In: *A2*, 2013/13 [online]. [cit. 14. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2013/13/natrham-vety-pripravim-kytice>
 Chrobák, Jakub. „Úryvky z paměti“. In: *Host* 4/2014, s. 100.
 Janda, Josef. „Monografie Aleny Nádvorníkové“. In: *UNI*, 2012/2 [online]. [cit. 28. 7. 2015]. Dostupné z: <http://magazinuni.cz/vytvarne-umeni/monografie-aleny-nadvornikove/>
 Kalivoda, Robert. „Tikal a český surrealismus“. In: *Analogon* 1991/5, s. 38.
 Kalivodová, Eva. „Rychlá úvaha o násilí a feminismu“. *Analogon* 43/2005, s. 37.
 Kohout, Jan. „Přízraky blednou, když rozněčují rotoped“. In: *Surrealismus.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: http://www.surrealismus.cz/akce/images/Kristyna_Andy.pdf
 Kopáč, Radim. „...s veškerenstvem přeruš styky“. In: *Psí víno*, 2003/26, s.32.

- Kopáč, Radim. „Zvlášť prudké potoky...“. In: *Psí víno*, 2006/37-38, s. 77.
- Král, Petr. „Kristýna Žáčková: METAMOR – Lektorský posudek“. In: *Surrealismus.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: http://www.surrealismus.cz/akce/images/Kristyna_Andy.pdf
- Langerová, Marie. „Mediumní poezie“. In: *Literární noviny*, 1996/11, s. 5.
- Langerová, Marie. „Pozdě k ránu se dějí věci“. In: *Literární noviny*, 2001/38, s. 8.
- Le Brun, Annie. „Černý humor“. *Analogon* 11/1994, s. 10 a s. 13.
- Legrand, Gérard. „André Breton ve své době“. In: *Analogon* 1994/11, s. IV.
- Marcus, Herbert. „Eros a Thanatos.“ *Analogon* 65/2011, s. 5.
- Marenčin, Albert. „Agresivita – zreteľná črta českej surrealistickej poézie“. In: *Analogon* 2005/43, s. 117.
- Marešová, Milena M. „Zneklidňující básnická sbírka Aleny Nádvorníkové“ [online]. [cit. 4. 7. 2015]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/literatura/_zprava/zneklidnujici-basnicka-sbirka-aleny-nadvornikove--1167795
- Marešová, Milena M. a Petáková, Helena: „Vychází básnická prvotina autorky píšící pod pseudonymem Petra Strá“ In: *Rozhlas.cz* [online]. [cit. 20.5.2015]. Dostupné z: http://m.rozhlas.cz/mozaika/literatura/_zprava/vychazi-basnicka-prvotina-autorky-pisici-podpseudonymempetra-stra--1327044
- Marešová, Milena M. „Zneklidňující básnická sbírka Aleny Nádvorníkové“ [online]. [cit. 5. 7. 2015]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/literatura/_zprava/zneklidnujici-basnicka-sbirka-aleny-nadvornikove--1167795
- Mlsová, Nella. „Přichází čas, kdy vlastní obraz tvůj tě zaškrtí“, s. 46-51. In: *Hostbrno.cz* [online]. [cit. 8. 6. 2015]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2012/01-2012/prichazi-cas-kdy-vlastni-obraz-tvuj-te-zaskrti>.
- Nápravník, Milan. „Co je surrealismus?“. In: *Tvar*, 27-28/1993, s. 1.
- Peňás, Jiří. „Knihovnička literárních novin.“ In: *Literární noviny*, 1996/5, s. 15.
- Rabb, Melinda Alliker. „The Age of Electronic Reproduction.“ In: Pacheco, Anita ed. *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Blackwell Publishing, UK 2002, s. 340.
- Rothman, Roger. „René Magritte and ‘The Shop-Window Quality of Things’“, s. 22. In: *Monmouth.edu* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: https://www.monmouth.edu/the_space_between/articles/RogerRothman2007.pdf
- Schmitt, Bertrand. „Perverzní a přitom nevinná“. In: *Analogon* 46/2006, s. 37.
- Schmitt, Bertrand. „Přijetí a odmítnutí automatického poselství“. In: *Analogon*, 2011/64, s. 25.
- Solařík, Bruno. „Gabrielovy bariéry s maličkými otvory“. In: *Analogon* 46/2006, s. 93.
- Straus, Erwin. „Člověk jako tážající se bytost“. In: Hrdlička, Josef a Vojvodík, Josef, eds. *Osoba a existence*. Host, Brno 2009, s. 263.
- Suk, Jan. „Nevinná monstra. Reflexe nad tvorbou Aleny Nádvorníkové“. In: *Intelektuál*, 2003/1, s. 9-13.
- Suk, Jan. „Retrospektiva surrealistky“. In: *Host*, 2013/7, s. 72.
- Suleimanová, Susan Rubin. „Surrealistický černý humor: mužský/ženský“. In: *Analogon* 61/2010, s. 57.
- Sus, Oleg. „Nad torzem“, s. 6. In: Šalda, F.X.: *Dopisy Simonettě Buonaccini*. Severočeské nakladatelství, Liberec 1967.
- Šidák, Pavel. „Zařikávání, erotika a jazyk ve stavu zrodu“. In: *Host* 4/2014, s. 92.
- Štolba, Jan. „Běh snožmo“. In: *Literární noviny*, 1996/11, s. 5.
- Štolba, Jan. „Mrak pronásledující oblak“. In: *Literární noviny*, 1997/47, s. 7.
- Šulc, Jan. „Kompoty noc, krystaly dne“. In: *Analogon*, 1999/26-27.
- Šváb, Ludvík. „Hic et nunc: surrealistická poezie II“. In: *Analogon*, 2011/64, s. 9.
- Švec, Štefan. „Květy surrealismu“. In: *Tvar*, 2001/19, s. 21.
- Teige, Karel. „Surrealismus proti proudu“, In: *Analogon* 64/2011, s. 60.
- Tomšů, Hana. „Barevný rytmus zvířat“. In: *Dobraadresa.cz* [online]. [cit. 20. 5. 2015]. Dostupné z: http://www.dobraadresa.cz/2014/DA03_14.pdf, s. 31.
- Vojtíšek, Zdeněk. „Co se ‚slovem sekta‘?“. In: *Dingir* 4/2004, s. 114. Zajac, Peter. „Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry?“. *Slovenská literatúra* 1993/40, s. 417.
- Žáčková, Kristýna. „Feminismus a násilí“. In: *Analogon* 2005/43, s. 45-51.

Rozhlasové pořady a videa:

1. Alena Nádvorníková. Pořad „Setkávání“, stanice Vltava Českého rozhlasu, duben 2003.
2. „Surrealismus je vyartikulování snu. Josef Hiršal o poezii II“ (Nesoustavné poznámky z přednášky. Videozáznam. Vybrala a připravila Soňa Pokorná. Ptal se Martin Pluháček. Natočeno 21. 2. 1991, 62 minut)
3. Eva Švankmajerová. Rozhovor s překladatelkou knihy *Jeskyně Baradla* Gwendolyn Albertovou [online]. [cit. 17. 5. 2016] Dostupné z: <http://radio.cz/en/section/books/remembering-eva-svankmajer-ova-through-a-weird-and-wonderful-surrealist-novella>).
4. Televizní záznamy po zadání hesla „Alena Nádvorníková“ obsahují reflexi jak literárních, tak výtvarných počinů [online]. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/hledani/?q=alena+n%C3%A1dvorn%C3%ADkov%C3%A1&submitSearch=Hledej+video&cx=000499866030418304096%3Afg4vt0wejv0&cof=FORID%3A9&ie=UTF-8>
Např. reportáž k příležitosti 70tých narozenin v pořadu Kulturama (17. 11. 2012) [online]. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10315082629-kulturama/212411058150046/titulky> (od 24:41)
5. Klímová, Lucie. „ARTPROFIL: Alena Nádvorníková“ [online]. [cit. 12. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/244127-alena-nadvornikova-umelecke-dilo-je-jako-ptaci-hnizdo/>.
„Aspoň jsem ve vzteku kreslila na zed“ [online]. [cit. 4. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/203437-aspon-jsem-ve-vzteku-kreslila-na-zed/>.
rozhovor s autorkou o knize *Kresbobásně* v pořadu Knižní svět (30. 10. 2011) [online]. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183270092-knizni-svet/21154215634> (od 13:01)
Reportáž o knize *Kresbobásně* v pořadu U zavěšené knihy (29. 4. 2015) [online]. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10619821880-u-zavesene-knihy/215411000170017/titulky> (od 9:20)
10. Recitaci Petry Stré lze shlédnout na videu: <https://www.youtube.com/watch?v=gmYqxdk9bss>

Antologie:

- Antologie české poezie II. díl (1986–2006)*. dybbuk, Praha 2007.
- Antologie modrého humoru*. Sdružení Analogon, Praha 2012.
- Antologie nové české literatury 1995-2004*. Fra, Praha 2004.
- Brukner, Josef a Filip, Jiří. *Poetický slovník*. Mladá fronta, Praha 1997.
- Janoušek, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989*, díl IV. 1969-1989. Academia, Praha 2008.