

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

2018

PhDr. Adriana Šmejkalová

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

DISERTAČNÍ PRÁCE
PhDr. Adriana Šmejkalová

ZRCADLO REALITY V OBRAZECH SNŮ 19. A 20. STOLETÍ

Tvůrčí individualita versus chaos doby

The Mirror of Reality in the Imagery of Dreams of the 19th and 20th Centuries

Creative Individuality versus the Chaos of the Time

Praha 2018

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Prof. PhDr. Lubomír Konečný

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

ABSTRAKT

Práce *Zrcadlo reality v obrazech snů 19. a 20. století – Tvůrčí individualita versus chaos doby*, se opírá o předpoklad, že sen je v lidském životě neoddělitelně spojený s pojmem existence (Michel Foucault). Studie se dotýká způsobů zobrazování snů ve vizuální kultuře, jenž se nekryje s chronologicky řazenými dějinnými událostmi, ale je výrazem svobodného spojení mezi umělci, ocitajícími se v evropském prostoru, a po staletí shodnou zkušeností. Tato díla jsou zpravidla společensky kritická, vystavena nepředstavitelnému tlaku veřejné cenzury. Umělec musí předstírat, že se jedná o nezávaznou hru, bláznivý nápad, rozmar. Přitom tyto obrazy nejsou výrazem bezbřehé imaginace, ale podřizují se pevným zákonitostem prostorové výstavby obrazu, dané tradičním vymezením temných hlubin, podsvětím Vergiliova saturnského mýtu předřímské kultury, jenž se střídá s vertikálně cítěnými otevřenými nebesy, jako variantami původního Platonova mýtu o Érovi, který v obrazech 20. století nahrazuje představa otevřené krajiny, s osvětlením na nízkém horizontu. Práce pojednává o díle Albrechta Dürera, jeho mědirytině *Melancholie I* (1514) a jeho tzv. Velkém snu. Uvádí tzv. boloňskou malířskou školu zprostředkovanou v díle Giuseppe Maria Mitelliho s jeho knihou předloh *Alfabeto in sogno* (1683). K bezbřehosti lidské imaginace a její krizi se vyjadřuje Giovanni Battista Tiepolo a jeho *Scherzi di Fantasia* (1750–1760), kritizující vulgární pověry a paranoidní masové reakce. Zde odezvu nachází u Francisco de Goyi v jeho *Los Proverbios* (1816–24) a malířských plátech na téma Čas, přičemž označení „Spánek rozumu plodí příšery“ a jeho protesty proti lidské krutosti, představují rozchod s tradicí a počátek nové éry umělce, jako subjektu, jenž je zrcadlem společnosti. Jsou zde uvedeny práce symbolistních umělců jako je Ferdinand Khnopff, Max Klinger nebo Alfred Kubin, pro něž sen byl stále zahalen závojem nepoznatelného, vytvářejících díla, do nichž bylo divákovi umožněno promítat své vlastní pocity a interpretace. Práce zdůrazňuje výtvarné dílo Victora Huga, který se soustředil na rozdíl mezi snem, denním sněním, halucinací či vykonstruovaným bludem, a poukázal na jistý mezní bod v lidské imaginaci, jenž je všem lidem společný, a od něhož se pak odvíjí veškerá lidská kreativita (*Mys snů, Promontorium somnii*). Závažný zlom v myšlení o hranicích snů a snění přináší Friedrich Nietzsche (1844–1900) a jeho spisy *Zrození tragédie, Antikrist*, ospravedlňující sen, opojení a dionýskou extatickou zkušenost. Významným mezníkem se stává dílo Sigmunda Freuda a jeho *Výkladu snů* (1900), jímž se autor utkává s temnými mýty Vergiliovy *Aeneidy*, se závěrečným poznáním, že „Výklad snů je *via regia* k poznání nevědomí v duševním životě.“ Jedná se o

závěr, který představuje porážkou všech dosavadních, původem římských saturnských mystérií, na jejichž adresu psychoanalytik zjednodušenými slovy říká, že toto všechno byl projev nevědomé části mysli a jejich případné nemoci. Další pozornost zde věnujeme zobrazování snů ve 20. století, především příkladu metafyzické malby Giorgio de Chirika. V kapitole *Sen a Bretonovy surrealistické experimenty* ve snaze nalézt originální pramen „nikdy neviděného“ jsou zrekapitulovány záměry surrealismu. Významnou roli v konceptu hraje dílo Salvadora Dalího a jeho téma narcisismus a embryonální paměť. Speciální pozornost je věnována tématu „modrý anděl“ v malířském díle Marca Chagalla.

KLÍČOVÁ SLOVA

Louis Aragon, André Breton, Salvador Dalí, Gala Dalí, Albrecht Dürer, Max Ernst, Sigmund Freud, Francisco de Goya, Gradiva, J. J. Grandville, Hannibal Barkas, Hervey de Saint-Denys, El Greco, Alfred Hitchcock, Victor Hugo, Marc Chagall, Girogio de Chirico, Alfred Maury, Giuseppe Maria Mitelli, Friedrich Nietzsche, Fernand Khnopff, Max Klinger, Alfred Kubin, Gustave Moreau, Arthur Schopenhauer, Giovanni Battista Tiepolo, Luca Signorelli, Vergilius, Anděl, Antikrist, archetyp, Ariadna, automatismus, embryonální paměť, Hypnos, Chyméra, Imitatio Christi, levitace, melancholie, Kronos, Morfeus, Narcis, narcisismus, nevědomí, Oidipus, Saturn, Sfinx, sen, snění, symbolismus, surrealismus, Styx, Tartaros, vejce, Vilém Tell

ANNOTATION

The work *The Mirror of Reality in the Imagery of Dreams of the 19th and 20th Centuries – Creative Individuality versus the Chaos of the Time* is based on the assumption that dreams are inseparably linked to the concept of existence in human life (Michel Foucault). The study touches on the ways in which dreams are depicted in visual culture that does not coincide with chronologically organized historical events, but is an expression of a free alliance between artists in the European space and centuries of common experience. These works are generally socially critical, exposed to unimaginable pressure from public censorship. The artist must pretend it is only an innocent game, a crazy idea, a whim. At the same time, these paintings are not an expression of boundless imagination, but they are subject to the firm rules of spatial construction of the painting. This is due to the traditional delimitation of dark depths – the underworld of Virgil's Saturn myth of pre-Roman culture, alternating with the vertically felt open heavens as variants of the original Plato's *The Myth of Er*, which in the 20th century paintings is replaced by the idea of an open landscape with illumination on the low horizon. The work deals with the work of Albrecht Dürer, his copperplate *Melancholia I* (1514) and his so-called Great Dream. It introduces the so-called Bologna painting school in the work of Giuseppe Maria Mitelli and his book *Alfabeto in sogno* (1683). Giovanni Battista Tiepolo and his *Scherzi di Fantasia* (1750–1760) are addressing the boundlessness of human imagination and its crisis, criticizing vulgar superstitions and paranoid mass reactions. Here response can be found in Francisco de Goya and his *Los Proverbios* (1816–1824), and painting canvases on the theme of Time. The term *The Sleep of Reason Produces Monsters* and his protests against human cruelty represent parting with the tradition and the beginning of a new era of the artist being the mirror of the society. There are works here by symbolist artists, such as Fernand Khnopff, Max Klinger or Alfred Kubin, for whom dreams were still shrouded by the veil of the unknowable, creating works into which the viewer was allowed to project his/her own feelings and interpretations. The work emphasizes Victor Hugo's artwork, which focused on the difference between dream, daytime dreaming, hallucination, or a fabricated delusion, pointing to a certain limit point in human imagination, which is common to all people, and from which all human creativity unfolds (*The Headland of Dreams, Promontorium Somnii*). A significant turn in thinking about the boundaries of dreams and dreaming is brought by Friedrich Nietzsche and his writings *The Birth of Tragedy, The Anti-Christ*, justifying dreams, intoxication, and the Dionysian ecstatic experience. Sigmund Freud's work becomes a

significant milestone, and his *The Interpretation of Dreams* (1900), through which the author fights the dark myths of *Aeneid* by Virgil, with the final recognition that: "The interpretation of dreams is the *via regia* to a knowledge of the unconscious in psychic life". This conclusion represents the defeat of all the existing, Roman origin Saturn mysteries, to which the psychoanalyst, in simplified words, says that all this was a manifestation of the unconscious part of the mind and its possible illness. We also pay attention here to the depiction of dreams in the 20th century, especially to the example of metaphysical painting by Giorgio de Chirico. In the chapter *Dream and Breton's Surrealistic Experiments* trying to find the original source of "never seen", the intentions of surrealism are recapitulated. The work of Salvador Dalí and his theme of narcissism and the embryonic memory play an important role in the concept. Special attention is paid to the theme of the "Blue Angel" in paintings by Marc Chagall.

KEY WORDS

Louis Aragon, André Breton, Salvador Dalí, Gala Dalí, Albrecht Dürer, Max Ernst, Sigmund Freud, Francisco de Goya, Gradiva, J. J. Grandville, Hannibal Barkas, Hervey de Saint-Denys, El Greco, Alfred Hitchcock, Victor Hugo, Marc Chagall, Girogio de Chirico, Alfred Maury, Giuseppe Maria Mitelli, Friedrich Nietzsche, Fernand Khnopff, Max Klinger, Alfred Kubin, Gustave Moreau, Arthur Schopenhauer, Giovanni Battista Tiepolo, Luca Signorelli, Virgil, Angel, Antichrist, Ariadne, Archetype, automatism, egg, Hypnos, Chimera, Chronos, Imitatio Christi, levitation, melancholy, Morpheus, Narcissus, narcissism, embryonic memory, unconscious, Oedipus, Saturn, Sphinx, dream, dreaming, Styx, Symbolism, Surrealism, Tartarus, Wilhelm Tell

OBSAH

Úvod	1
I. Albrecht Dürer a tzv. Velký sen na hranici dvou světů	5
II. Grafické předlohy určující charakter a prostorové řešení obrazů na téma sen	13
III. Francisco de Goya, sny a personifikovaná postava Času (Krona – Saturna)	20
IV. Poznámka k teoretickým výzkumům snů 19. století	26
V. Metamorfózy snu J. J. Grandvillla	35
VI. Victor Hugo a jeho snové kresby jako podklad k literárnímu dílu	41
VII. Snění a sen v umění ke konci 19. století	54
VIII. Friedrich Nietzsche, kritika křesťanství a Antikrist	70
IX. Sigmund Freud, sny o Římě a cesta do Itálie	75
X. Jensenova Gradiva, Sigmund Freud a surrealisté	99
XI. Metafyzická malba Giorgio de Chirika	125
XII. Sen a Bretonovy surrealistické experimenty	143
XIII. Dalšího narcisismus a embryonální paměť	157
XIV. Modrý anděl Marca Chagalla	182
Závěr	197
Seznam literatury	

ÚVODEM

Téma snů vyjádřených ve výtvarném umění v posledních dvou staletí je stigmatizováno jistým temným aspektem, který v případě, že by byl pojmenován, by jistě přinesl prospěch nám všem. Prozatím se musíme spoléhat na ty autory, o nichž se domníváme, že dokázali dané téma obsáhnout. Jestliže máme v tak širokém záběru jakým je "Zrcadlo reality v obrazech snů 19. a 20. století – Tvůrčí individualita versus chaos doby“ poukázat k nějakému pevnému bodu, musíme zmínit Michela Foucaulta, jeho koncepci kultury, sumarizovanou v knize *Archeologie vědění* (L'archéologie du savoir, 1969), kterou definitivně stanovil, že chceme-li se při posuzování věcí dopátrat alespoň nějaké pravdy, musíme respektovat, že naše poznání se odehrává v diskursu ideí obsažených v dané kultuře.¹ Tedy, že je podstatné, jaká je kultura, ze které při posuzování kulturního jevu vycházíme. Mluvíme-li o snech, ocitáme se pak v mnohem svízelnější situaci, protože bychom měli nejen dobře rozumět kultuře, která snícího obklopuje – ta je vnějším obalem snu. Měli bychom též znát podrobnosti z osobního života umělce, se kterým souvisí latentní důvod snu. Další předpoklad, se opírá o Foucaultovo dílo *Sen a obraznost* (1995), jímž autor přesvědčivě doložil, že sen je v lidském životě neoddělitelně spojený s pojmem „existence“.²

Je zjevné, že vizuální kultura co do mapování individuálních snů a jejich zobrazování, představuje samostatný fenomén, dnes historiky umění zkoumaný především v souvislostech celku díla dané osobnosti, s ohledem k výše naznačeným podmínkám. Nacházíme zde jednak díla, kterými se umělec pokouší slovem či obrazem důsledně přeložit původní myšlenku snu do konkrétního výtvarného média, může se však také jednat pouze o pokus stanovit obecná pravidla pro zobrazování snů, o strukturu díla, kterou umělec označil pojmem „Sen“, aniž by měl na mysli konkrétní sen. Na neposledním místě je zde nepřeborné množství obrazů, které na nás působí atmosférou snu a představují naše subjektivní přemýšlení o obraze jako o snovém. Co se týká tzv. denního snění, ve výtvarném umění nelze stanovit žádné hranice, spíše se jeví, že většina umělců zabývajících se imaginací a snem, v něm spočívá permanentně.

¹ Michel FOUCAULT: *Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Harper Colophon Books, New York 1972.

² Michel FOUCAULT: *Sen a obraznost*. Dauphin, Liberec 1995. Vyšlo jako úvod k práci Ludwig BINSWANGER: *Le rêve et l'existence*. Desclée de Brouwer, Paris 1954, Editions Gallimard 1994.

Mnohočetné vrstvení snů, s důrazem na vlastní kulturní východisko, dnes respektuje většina současných badatelů, pokoušejících se o sumarizaci vědomostí o snech. Ve spojení s anglosazskou kulturou se k tomu například přiznala antropoložka a psychologka Susan Parman ve své knize *Sen a kultura, Antropologická studie západní intelektuální tradice* (The Dream and culture, An Anthropological Study of the Western Intellectual Tradition) z roku 1991, která se pokusila shrnout poznatky o snech z průběhu staletí, aby nakonec problém rozetnula kuchyňským nožem s jednoznačnou metaforu: "Sen je definitivním kulturním Rorschachem, který je univerzální, vyskytující se jak mezi lidmi tak i jinými savci, pocházející z nesymbolického, z mozkového kmene stoupajícího vzrušení, spalujícího mozek ohňostrojem. V případě člověka jsou tyto náhodné ohňostroje interpretovány neokortexem a dostávají symbolický tvar, jak v idiosynkretických, tak i v kulturně sdílených vzorech. Sen je jako cibule, neustále odlupována, ale s nekonečnými vrstvami."³ Nalézajíc oporu v psychoanalýze pak uvedla: "Sen je návštěvníkem v čase spánku, alegorickým přetlumočením nepoznatelného božství, iluzí, která nás odvádí od funkce čistého rozumu nebo je zdrojem poetické inspirace. V psychoanalýze se sen stal 'královskou cestou k nevědmému', odhalující nevyřešené individuální a kulturní rozpory."⁴

Susan Parman, která se pokusila vytvořit přehled o přístupech ke snům v západní kultuře (s historickými odkazy ke kultuře řecké, římské či středověké) potvrdila, že se cítí být spojena s postmoderní dobou, a že z této pozice již není schopna pochopit symboly druhých. Potvrzuje, že je ovlivněna existencí osobnosti Sigmunda Freuda, oceňuje jeho fascinující pozorování, ale též vyslovuje zklamání nad jeho viktoriánským sexismem a morálkou či jeho malichernými teritoriálními souboji.⁵ Za revoluci v myšlení považuje Robertsona Smithe, podle něhož kategorie porozumění nejsou dány smyslovými vjemy nebo apriorními pravdami, ale kategoriemi, které jsou nám dány naší kulturou.⁶

Jiným rozsáhlým kompendiem k teoriím vztahujícím se ke snům je kniha *Sny a historie* (Dreams and History: The Interpretation of Dreams from Ancient Greece to Modern Psychoanalysis) z roku 2004, v níž si všímáme především studie psychiatřky Susan Budd nazvané *Žralok oslepuje pohovku: Nedávný vývoj v teorii snů* (The shark blind the sofa:

³ Susan PARMAN: The Dream and culture, An Anthropological Study of the Western Intellectual Tradition. London 1991, Preface.

⁴ Ibidem

⁵ Ibid. 111.

⁶ Ibid.112.

Recent developments in the theory of dreams).⁷ Autorka zde připomíná známý obraz Henriho Füssliho nazvaný *Noční můra* (1782), zobrazující spící ženu na jejíchž prsou sedí démon, jehož kopii měl Sigmund Freud umístěnou ve své pracovně. Paralelně uvádí psychoanalytikův výrok, že člověk má sen, aby mohl pokračovat ve spánku. Následně pak vyslovuje směrem ke Freudovi jedinou námitku a ptá se na noční můry a úzkostné sny, které člověka budí tak násilně, že již nemůže déle spát. Neboť autorka onu existenci parazitujících bytostí ve snech, které jsou dnes známé z četných hororových filmů, naopak považuje za spáčův velký úspěch. Na základě své psychiatrické praxe totiž zjistila, že nejhorší noční můrou dnešních nemocných je pocit teroru, který je již bez obrazu, jenž pacient prožívá, aniž by ho mohl vizuálně symbolizovat. Psychiatricka pak uvádí příklady moderního výzkumu traumatických snů, které ukazují, že jestliže snící začne hororové sny ovládat, souvisí to s počátkem procesu symbolizace obrazů. Od symbolické interpretace snu vede psychický proces ke konkrétnímu obrazovému symbolu, s nímž se člověk začne zotavovat. „Mohli bychom říci, že sen skutečně reprezentuje přání; ale je to přání spát, předvést náš psychický život v obrazech a vyprávění“, napsala o současné situaci Susan Budd.⁸ Podle autorky novodobé studie o spánku doporučují těm, kteří přežili hororové situace, potlačit je tak hluboce, aby se do jejich snů jako obraz už nikdy nedostaly. Tento pocit můžeme mít, stojíme-li před některými významnými díly vizuální kultury 19. a 20. století, kdy poznáváme, že se jejich autoři naučili o skutečné podobě a okolnostech snu zarytě mlčet.

Prostřednictvím mé dřívější diplomové práce nazvané *Obecné principy zobrazování snů ve vizuální kultuře* se ukázalo, že sny, které lidé pociťovaly jako vhodné k zobrazování, byly ještě v době renesance většinou v zasetí dobových schémat či alegorických výkladů. Současně se potvrdilo, že se tyto obrazy stávají kritériem stavu lidského vědomí v daném historickém okamžiku a jako nit' se proplétají změnami náboženských systémů, filosofie či probouzejícího se vědeckého myšlení. Nyní se dostáváme do okamžiku zlomu, v němž se sny stávají intimní věcí jedince, tvůrčím potenciálem v každém člověku, avšak kdy se současně svobodný ponor do vlastní představivosti a hledání smyslu v třísti snových obrazů, vyrovnávání se s příkazy nevědomých impulzů, stává pro tvůrce psychicky velmi náročným. Zjišťujeme, že co se týká tématu zobrazování snů ve vizuální kultuře, kdybychom chtěli tato díla seřadit chronologicky, nekryjí se s dějinnými obdobími. Musíme si uvědomit, že

⁷ Suzan BUDD: The shark blind the sofa: Recent developments in the theory of dreams. In: Dreams and History: The Interpretation of Dreams from Ancient Greece to Modern Psychoanalysis. Daniel PICK / Lyndal ROPER (ed.). Londýn 2004.

⁸ Ibid. 259.

individuální sen nebo i tzv. Velký sen, patří mezi ty lidské projevy, které ve vztahu k veřejnému, nějakým způsobem již hierarchizovanému prostoru, mohou představovat problém, právě pro tuto svobodu v reakci na realitu. Ernst Aeppli popsal tzv. „Velký sen“ jako sled několika snů po sobě, který transformuje dosavadní kulturu v nový právě žitý obsah: „V několika velkých snech, se kterými se snící musí potkat, je konfrontován s duševním obsahem velkého významu, který se vyvíjí ve velmi nápadném tvaru. Po krátkém úvodu, který je stále spojen s událostmi dne, se světem aktuality, vše, co souvisí s osobní zkušeností snícího, se stává sporné. Problémy, které okupují přítomnost, nacházejí místo ve světě elementárních sil přírody a naděje, kde jsou popsány grandiózním obrazem. ... velký sen nehovoří pouze symbolickým jazykem vztahujícím se ke zhuštěné lidské zkušenosti; používá výrazný pohyb charakteristický pro obrazy předků. Je jako divák hry, která připomíná mýty a legendy, s níž kromě své přítomnosti má malé spojení. To, co vidí, je neuvěřitelně krásné, srovnatelné s velkou poezií, ale někdy je to strašlivě temné a chaotické.“⁹ (1967)

Tato díla pak mohou být tedy permanentně vystavována nepředstavitelnému tlaku veřejné cenzury a obecným předpisům. Stane-li se individuální sen (tzv. Velký sen) základem směřování autorova následného díla, vznikají pod jeho tlakem obrazy se složitým ikonografickým programem, který pak umělečtí historici mohou provázet mnohostránkovými studii s nepřeborným množstvím pro danou dobu charakteristických vrstev. Jak se ukazuje, tato díla bývají do značné míry jasnozřivá. Takovýto obraz se může stát tzv. super-vědomím, jak tento myšlenkový stav označil Erwin Panofsky ve své knize věnované životu a dílu Albrechta Dürera, z jehož dílny pochází první výtvarný záznam individuálního snu v novodobých dějinách, o němž víme, a kterým naši studii zahajujeme. Dürerův grafický list *Melancholie I* z roku 1514 a jeho otevřený prostor se stal trvalý příkladem pro zobrazování krajín snů a melancholického snění v následujících staletích.

⁹ „Dans les quelques grands rêves dont le rêveur est amené à faire la connaissance, il sera mis en face de contenus psychiques d'une grande importance qui prennent forme d'une manière fort saisissante. Après une courte introduction qui se rattache encore aux événements du jour, au monde de l'actualité, tout ce qui se rapporte à l'expérience personnelle du rêveur disparaît. Les problèmes qui occupent le présent font place à un monde de forces élémentaires de la nature et de l'esprit qui sont décrits dans une tableaux grandiose. ... le grand rêve ne parle pas qu'un langage symbolique se rapportant à une condensé d'expérience humaine; il se sert du mouvement saisissant propre aux images ancestrales. Il est alors comme la spectateur d'une pièce qui rappelle les mythes et les légendes et avec laquelle, hormis sa présence, il n'a quère de contacts. Ce qu'il voit est d'une étonnante beauté, comparable à la tres grande poésie, mais parfois aussi terriblement ténébreux et chaotique.“ Ernst AEPPLI: Les grands rêves. In: Les rêves, Paris 1967, 64–65.

I. ALBRECHT DÜRER A TZV. VELKÝ SEN NA HRANICI DVOU SVĚTŮ

Dříve než se budeme zabývat samotným tzv. Velkým snem Albrechta Dürera (1471–1528) z roku 1525, bude důležité zmínit některé okolnosti umělcovy předcházející tvorby, kterých je sen vyústěním. V situaci, kdy v Norimberku dochází k závažné transformaci středověkého myšlení v nově se nabízející humanitní ideály italské renesance, třiačtyřicetiletý Dürer se roku 1493 vydává pěšky do Benátek, aby poznal Itálii, a na cestě vytváří řadu nádherných akvarelů krajin, které se následně v dějinách řadí k prvním svého druhu. Krajina v období renesance přestávala být určena pouze pro ztvárnění pozadí obrazu, a Dürer se jako jeden z prvních umělců začal zabývat krajinomalbou jako samostatným výtvarným žánrem. Akvarel se pak pro tohoto umělce stal natolik osobní technikou, že pomocí ní zaznamenal jeden ze svých nejpozoruhodnějších snů, jak uvedeme.

Domníváme se, že Dürer se již od počátku své tvorby zajímal o podmínky umělecké tvorby, o „hloubku umělecké kontemplace“, o samotný pramen tvoření, možná že i o sny. To by mohl napovídat grafický list *Doktorův sen* (1498),¹⁰ který se inspiroje satirou Sebastiana Branta nazvanou *Lod' bláznů* (*Das Nerrenschiff*), jež vyšla o čtyři roky dříve roku 1494, k jejímuž prvnímu basilejskému vydání mladý Dürer též zhotovil několik ilustrací. Brantova kniha odkazuje ke středověkým moralistním příslovím, podle kterých pak Erwin PanoFsky výše zmíněnou rytinu nazval *Pokoušení lenocha*. Dürerův grafický list představuje malou uzavřenou místnost s kachlovými kamny, u nichž spí muž pohodlně se opírající o polštář, zatímco okřídlený démon, sám ďábel, mu něco našeptává do ucha. Možná mu přináší erotický sen o Venuši, která se ocitá v prvním plánu obrazu. Podle středověkého názoru zahálka povzbuzuje pokušení a Dürer zde provedl doslovnou ilustrací starého rčení „Lenost je polštářem ďábla.“¹¹ Sebastian Brant ve své satirě ve shodě s Dürerovou grafikou ironizuje lidské pošetilosti a zlovyky a vytváří zde verše o lenochovi spícím za pecí, jehož si Satan bezpochyby brzy všimne, aby zasel své ďábelské semeno. Alegorii doplňuje Kupid, zcela zabraný do svých marných pokusů chodit na chůdách, naznačující nepravděpodobnost naplnění spáčova snu. K zahálčivé nemoci v souvislosti s lákavými svody taktéž odkazuje jablko pokušení, zapomenuté na rozpálené peci. Podlehnutí svůdnosti Venuši je i Brantovo

¹⁰ Albrecht Dürer: *Doktorův sen – Pokoušení lenocha*, 1498, mědirytina, papír, 18,8 x 11,9 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

¹¹ Erwin PANOFSKY: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princenton 1943, 71.

téma, které doprovází verši: „Je bloud, jenž zvyk si na Venuši: ta spoutala mu tělo, duši, šalbou, klamem zle ho kruší.“¹²

Co se našeho výzkumu snů týká, musíme si zde všimnout, že Albrecht Dürer se pro nás stává prvním výtvarným umělcem, jenž se vyjádřil k tématu archetypální představy ženy, zpřítomňující se ve snu, avšak zde chápaného jako naprosto odsouzeníhodná postava. Výtvarná scéna 20. století toto téma zná v rehabilitované podobě pod označením Gradiva, iniciované Jensenovým románem, teoreticky zpracovaném Sigmundem Freudem, a v podobě výtvarných děl dokumentované v obrazech surrealistů. V Dürerově době je příčina obdobných snů označena po středověkém způsobu jako „*Acedia*“, tedy nikoliv jako sexualita, ale jako nedostatečné smyslové poznání.

Brantova *Lod' bláznů* je důležitým pramenem při hledání souvislostí Dürerova díla. Jak již uvedl Philip Sohm, jedná se kompilaci středověké morálky a skepticismu, o v církvi dobře zakotvenou anti-racionalistickou tradici, kterou původně definoval Sextus Empiricus. Tento skepticismus se týká již uvedeného smyslového poznání *acedia*, které je zpochybňováno a je dáována přednost jeho proměně v božský kreativní impulz a inspiraci zvanou *afflatus*. Historie tohoto učení je skutečně starobylá, jde skrze středověk, charterskou školu k Tomáši Akvinskému, Mikuláši Kusánskému,¹³ aby mohlo být v Dürerově době znovu přeformulováno samotným Martinem Lutherem: "Ti, kteří jsou moudří ve viditelných věcech ... nerozumějí ničemu a jsou moudří v ničem, to znamená, že nejsou ani inteligentní ani moudří, ale hloupí a slepí. A i kdyby si mysleli, že jsou moudří, jsou to blázni, neboť jsou moudří, ne v moudrosti tajných skrytých věcí, ale které lze nalézt lidským způsobem."¹⁴ Philip Sohm objasnil, že Lutherovy pochyby stejně jako Mikuláše Kusánského, se týkaly především církevní role, skepticismu vztahu rozumu k teologii. Tento skepticismus však byl paralelní ke všeobecnému intelektuálnímu neklidu v sekulárním proudu myšlení, presentovaného osobnostmi jakými byli Giovanni Francesco Pico della Mirandola, Agrippa

¹² BRANT 1973 — Sebastian BRANT: *Lod' bláznů*. Odeon, Praha 1973, 15.

¹³ SOHM 1980 — Philip L. SOHM: Dürer's "Melencolia I", *The Limits of Knowledge*. In: *Studies in the History of Art*, Vol. 9, 1980, 13–32.

¹⁴ „Those therefore who are wise in and concerning visible things . . . understand nothing and are wise in nothing, that is, they are neither intelligent nor wise, but foolish and blind. And though they may think themselves wise men, yet they have become fools, for they are wise, not in the wisdom of secret, hidden things, but which can be found in a human way." SOHM 1980, 28.

von Nettesheim a další. Mluvíme o tzv. neo-pyrrhónismu, který se objevuje i v jiných oblastech vědění, a jenž se dotazuje po platnosti lidského poznání založeného na klamných smyslech.¹⁵ Směřování těchto Dürerových snah není jen hrou. Podle Panovského, aby asimiloval regresivní idee Saturna, obrátil se k německému filosofovi Corneliovi Agrippovi z Nettesheimu a k jeho dílu *De Occulta Philosophia*, které podle předpokladu znal před knižním vydáním roku 1531. Spis je založený na transformaci středověkého pojetí melancholie „*despondant acedia*“ v neoplatonský „*affaltus*“.¹⁶ Dürer se svojí Melancholií zjevně nezažil podmínky obdobné Agrippově melancholickému stavu *afflatus*. Tento stav odpovídá hloubce zkušenosti svatého Jeronýma, která je identická s Agrippovým popisem, avšak tato zkušenost není obsažena v ponurosti Dürerovy rytiny *Melencoli I*.¹⁷

Výše uvedené transformace energií se též týkaly mezigeneračních vztahů mezi muži, což je mnohem zásadnější téma, se kterým se Dürer rovněž musel vyrovnávat. Jedná se o velmi složitý přepis řeckého mýtu o Kronovi (Času) v nový římský o Saturnovi. Významnou roli v transformaci těchto symbolů hrála zřejmě permanentní přítomnost předřímské (etruské) tradice, a přibližně od 9. století i arabské spisy, ve 14. století již doložené v podobě arabského rukopisu *Kitab al-Bulhan* (1399).¹⁸ Tento spis prozrazuje, že se jedná o zcela specifickou hierarchizaci společnosti, která s biblickým dědictvím vůbec nesouvisí. Vzhledem k tomu, že se týká vztahů mezi generacemi mužů, s regresivními účinky na psychiku, vyplývá odtud jistý druh energie, který je podle jejich názorů důležitý.

Jan Bouček ve vztahu k Dürerově Melancholii již stručně shrnul běh těchto komplikovaných transformací, který může být pro náš úvod dostačující: „Humanistická oslava melancholie v sobě obsahovala ještě další podstatný prvek rehabilitaci planety-božstva Saturn. Florentští novoplatonici oživilo staré představy Plotinovy a jeho následovníků, které v rámci Plotinovy teorie o hierarchizaci idejí vyzdvihují Saturna nad Jupitera na základě úvahy: „To co plodí, musí být blíže zdroji všech věcí než to co je zplozeno“. Proto Saturn, nikoliv jeho syn Jupiter, symbolizuje „Mysl“ světa, zatímco jeho syn je „Duší“ světa. Saturn tedy představuje hlubokou kontemplaci v protikladu k praktické činnosti reálně vládnoucího Jupitera. Pokud je tedy Saturn vládcem všech melancholiků, které obdařuje svými dary, pak

¹⁵ SOHM 1980, 26.

¹⁶ SOHM 1980, 16.

¹⁷ Ibid. 16–17.

¹⁸ *Kitab al-Bulhan*, 1399, Bodleian Library, Oxford.

melancholici společně se svým patronem sdílí nadání (nebo potřebu) k odhalování vyšších tajemství. Tato „nová filosofie“ ovšem nemohla eliminovat i starší negativní chápání Saturna. Proto je na Dürerově rytině, na stěně za Melancholií, vyrytý magický čtverec-ochranný Jupiterův talisman, který má zabraňovat oněm zhoubným stránkám Saturnova vlivu.¹⁹ Dürer se nechce dostat s dědictvím otců do sporu, a na druhé straně touží po „*affatia*“, po přímé inspiraci shůry, chce být ve své umělecké tvorbě i v životě mocným.

Dürerova mědirytina *Melancholie I* (1514) je tedy personifikací abstraktního pojmu Melancholie, je kontemplací a i když není snem, nacházíme zde otevřenou krajinu s nízkým horizontem, se vzdálenou mořskou hladinou na obzoru, zde budovanou ze tří plánů (postupem času střední plán mizí), která se v následujících století stala zvykem pro zobrazování snů či snění. V popředí obrazu zprava se ocitá okřídlená postava personifikované Melancholie, sedící na kameni, rukou si podpírající hlavu a v hlubokém zamyšlení, hledící do dálky. Dürer zde zobrazil v jeho době již známé schéma hlavy opřené o dlaň, emblematické znázornění, jímž se v následujících staletích budou nechávat zobrazovat nejen melancholici, ale všichni ti, kdo naznačují, že přemýšlejí nebo sní či dokonce spí a mají sen. Někdy tyto postavy mají zavřené oči. Můžeme vyjmenovávat celou řadu umělců i z dvacátého století jakými byli Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, André Breton, včetně Salvadora Dalího, který dané schéma vyhrotil tak, že si dlaní zakrývá tvář ve znamení studu.

Různé předměty, které jsou kolem Dürerovy Melancholie rozházeny, nejsou pro nás tak důležité, jako je vysoká budova, ocitající se v druhém plánu za Melancholií. O budovu je opřený, zřejmě až do nebe sahající žebřík, podle po staletí známé křesťanské ikonografie nesporně evokující starozákonní žebřík Jákobův, který zde má akcentovat vertikální koncepci obrazu. Na stěně budovy je vyrytý Jupiterův talisman v podobě magického čtverce a stejnou ochrannou funkci má i věnec na hlavě Melancholie, jenž je symbolem lásky, ochranným znakem proti zhoubným stránkám Saturnova vlivu. Vedle budovy vzniká dostatečný prostor k tomu, abychom měli výhled do třetího plánu výjevu, kde spatřujeme nad mořskou hladinou, zaklenutou mohutným obloukem duhy bytost, připomínající netopýra, který má však dlouhý ocas a na jehož roztažených křídlech se nachází nápis *Melencolia I*. Do hry se dostávají symboly, se kterými se budeme v naší práci setkávat i nadále, při interpretaci snů jednotlivých výtvarných umělců.

¹⁹ Jan BOUČEK: Motiv melancholie v 16. a na počátku 17. století. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Katolická teologická fakulta Ústav dějin křesťanského umění, 2009, 27.

Badatelé se obecně shodují v tom, že netopýr pro svůj noční život, může poukazovat k melancholickému temperamentu.²⁰ Tento postřeh je v souladu s tím, o čem mluví Philippe Sohm, když píše, že Dürerova *Melancholie I* byla běžně chápána jako nadčasový emblém, naplněný statickými symboly, přičemž samotným aktem, že Melancholie měří nebeské sféry, může být minulost i přítomnost definována shodně. To, co je zapovězeno, je nedokončená stavba a především kompas s měřidlem sfér, Agrippou identifikovaný s „*furor melancholicus*“. Zatímco let komety, netopýr a objevení se duhy představují přírodní elementy spíše, než nadčasové symboly, representují omezený časový interval a konkrétní přítomný čas. Dürerův netopýr má však v sobě něco znepokojivého – je opatřen ocasem, je tedy spíše drakem či hadem, což by mohlo naznačovat přítomnost urobora, náznak uroborického principu v čase – ztuhnutí a nehybnost.

Philippe Sohm vypracoval symbolický význam netopýra velice důsledně a vzhledem k tomu, že Dürerova rytina *Melancholie I* se rozšířila po Evropě a stala se inspirativní pro zobrazování snů obecně, pokusíme se zde souhrn poznatků tohoto autora podrobněji komentovat. Netopýr v rámci rytiny *Melancholie* může být nahlížen jako saturnovský démon, „který sestupuje a poskytuje inspiraci“.²¹ S ohledem k tomu, že je opatřený nápisem *Melencolia I*, je okřídlenou inspirací, což vystihuje povahu melancholie. Takto může být netopýr chápán i jako ztělesnění d'ábla, jak z pohledu démonické morfologie tak i z hlediska emblematických pramenů. Na konci 15. století byl netopýr s nápisem *Frau Welt* identifikován s hříchem pychy, což by podle autora mohlo být dobře aplikovatelné na Dürerovu koncepci *Melancholie* jako geometra, protože v ruce drží kružítko, což odpovídá názoru četných autorit, že geometrovo zoufalství pramení z pyšných předpokladů, že by mohl uchopit kosmos matematicky. Dürer byl také dobře obeznámen se symbolickým významem netopýra z první edice Horapollo, kterou pomáhal Pirckheimerovi ilustrovat (1514), jako nezdravý morální a mentální stav způsobující inkontinenci. Pozdější literatura podle autora souvisela se slepým netopýrem a jeho let nocí specifikovala jako jistý způsob morbidity. Je zde jistě i obecné povědomí o interpretaci netopýra jako symbol pošetilosti, a ve vztahu k filosofii jako symbolu slepoty, která zkoumá universum nevhodnými prostředky. Camerius uvádí netopýra jako symbol marného zkoumání a marných aspirací. Stejný odkaz k neplodnému zkoumání a intelektuálnímu *myopia*, k bezbožnému chování, odkazuje Brant. Sohm neopomenul poznamenat, že výše naznačené odkazy nevylučují, že při alternativní interpretaci netopýra jako hybného motoru saturnovské inspirace, by všechny výše uvedené charakteristiky mohly

²⁰ SOHM 1980, 16.

²¹ Ibidem 31.

být chybné nebo neplatné. Stejně jako duha nebo žebřík i netopýr podle autora v sobě obsahuje smysluplnou ikonografickou dualitu „*coincidentia oppositorum*“. Na určité úrovni mohou nástroje a prostředky být chápány jako zvláštní dar Melancholie, zatímco v další rovině tytéž objekty mají religiózní význam.²²

Zobrazení žebříku, tedy připomenutí starozákonního příběhu o Jákobovu snu, vedle Jupiterova talismanu a temného symbolu netopýra, musel Albrecht Dürer nakonec pociťovat jako patovou situaci, protože se odvolává na symboly, které se už navzájem nemohou podpořit.²³ V případě Jákobova snu se jedná o velmi starobylé vyprávění z doby patriarchální společnosti, kladené nejméně do roku 1200 př. n. l., v němž je zachována paměť na skutečný sen praotce, popisovaný v *Pentateuchu*, jímž zápasí sám se sebou. Ve snu sestupovali a vystupovali andělé, a Jákob tak zažil zpřítomnění *Shekinah*, boží podstaty světa, která se ocitá mimo lidské tělo. Nikoliv boží podstatu člověka, o kterou se Dürer bičováním těla a touhou po *afflatus* pokoušel. Zatímco v křesťanském přepisu je zobrazován žebřík sahající k nebesům, v knize Genesis,²⁴ žádný žebřík obsažený není. V žádném případě se ve starozákonním pojetí nejedná o to, že by byl Bůh mohl být obsažen v Jákobově těle, jak je tomu v příběhu Ježíšově nebo Jeronýmově.

Jean Marie Husser uvádí, že Hebrejci, stejně jako různé aramejské a ugaritské dialekty, k označení různých druhů snů používali jeden kořen *hlm*, který co do obsahu komunikuje s okolním světem. Antitéze zde byla vytvořena již na počátku dějin, jak je patrné z arabského *hulm* (kořen *hlm*), představující základ slova, které údajně pochází od Satana, což je společné pro muslimskou tradici obecně. K arabskému *hulm* se vztahují běžné sny, noční můry a neobvyklé snové zkušenosti. Pro boží zjevení ve snech je v arabské kultuře zavedeno slovo *ru'ya* (nebo *manam*). V jazykových souvislostech vzniká již na počátku dějin velké napětí, protože Satan v *Pentateuchu* neexistuje.²⁵

²² SOHM 1980, 31.

²³ Pokud Dürer neměl na mysli antisemitský mýtus spojený s věkem, se zastaralým a umírajícím děním a mýtickým nahrazením jednoho boha druhým, který v dané době poskytoval analogii vztahu mezi křesťany a judaismem. Byl to judaismus, který podle dominantního středověkého konceptu chtěl zničit svého syna Krista, ale ten byl zázračně Vzkříšen, zrodila se tedy nová éra. V této redakci představují Saturn a Judaismus nevlastní otce, kteří budou odmítnuti a poraženi a nahrazeni svými syny, jenž vytvoří nové pořádky ve znamení Křesťanství a vlády Olympských bohů. Odmítnutí otcové nepřijmou tento nový řád a zůstanou izolovanými misantropy. ZAFRAN 1979, 24.

²⁴ Gen 28: 10–22

²⁵ HUSSER 1996, 88–91.

Philip Sohm, pokoušející se stanovit limity Dürerova poznání, již v úvodu své studie charakterizuje malířův problém jako „kontrast transcendentního klidu posvátného učení s bezbožnými frustracemi světského poznání“.²⁶ Zdůraznil fakt, že Dürer při své cestě Nizozemím předal nejméně osmi osobám svůj grafický list *Melencolia I* (1514) společně s listem *Sv. Jeroným ve své studovně* (1514) a že to bylo jeho dilema.²⁷ Konflikt, který chceme uchopit, mohou ukázat některá díla, která vznikala v době nizozemské cesty, jako je Dürerův autoportrét v podobě Krista, nazvaný *Autoportrét jako muž utrpení* (1522),²⁸ který nikterak nepotvrzuje umělcovo nadšení pro možnou novou roli humanistického vzdělance a místo toto setrvává v *Imitatio Christi*, jehož utrpení již nedokáže opustit. I další kresba z této doby nazvaná *Studie muže 93 let starého*,²⁹ jež byla přípravnou kresbou pro konečný obraz *Svatý Jeroným* (1521),³⁰ napovídá, že Dürer v sobě řešil téma generačního vztahu k otcům, jak to určuje mýtus Kronos (Saturn). Avšak, navzdory své tíživé melancholii, Dürer zjevně duchovního stavu, pramene božské inspirace *afflatus*, který pro něho představovala postava svatého Jeronýma, nedosáhl.

Roku 1525 se proti Dürerovu sebeumrtvujícím postupu mocným úderem vzbouřila sama příroda v podobě snu v noci ze 7. na 8. června.³¹ To dokládá malý akvarel, opatřený textem popisujícím sen, v němž malíř rychlými tahy štětce zaznamenává krajinu, stále však cítěné ve velice přirozených kontrastech okrových, pískových tónů země a tmavomodrých odstínů přízraku. Tento Dürerův sen byl barevný, víme o něm též, že byl doprovázený sluchovými vjemy – šuměním a hukotem – za doprovodu větru. V této zvukové kulise, uprostřed otevřeného prostoru s nízkým horizontem, se Dürerovi zjevil temný přízrak provazců vod, padajících z nebe. Zatímco jeden silný proud zaplavoval zemi, jiné začaly teprve padat, připomínaje krápníkové útvary. Vyobrazení snu nám též prozrazuje, že její malíř měl značné zkušenosti, co se týká zobrazování krajiny, i co do jejího empirického pozorování.

²⁶ SOHM 1980, 13.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Albrecht Dürer: Autoportrét jako muž utrpení, 1522, kresba perem, tužkou, na modrozeleném zpevněném papíru, 40,8 x 29 cm. Původně Kunstahalle Bremen (zničeno během války).

²⁹ Albrecht Dürer: Studie muže 93 let starého, 1521, kresba štětcem na šedofialovém zpevněném papíru, 41,5 x 28,2 cm. Nad obrazem nápis: „Muž byl 93 let starý a stále zdravý“. Graphische Sammlung Albertina, Vídeň.

³⁰ Albrecht Dürer: Svatý Jeroným, 1521, olej na desce, 60 x 48 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisabon.

³¹ Albrecht Dürer: Sen, 8. června 1525, akvarel, 30,5 x 42,5 cm, značeno vpravo uprostřed: 1522 AD. Kunsthistorisches Museum, Vídeň. ROSENTHAL 1936, 82.

Malíř se zde přízraku zcela nepoddává, přívaly vody vnímá zcela věcně, dokonce až s vědeckým zájmem určuje vzdálenost, sílu a rychlost této přírodní síly. Pod obrazem se nachází následující text: „Roku 1525 po Svatém Duchu jsem měl v noci ze středy na čtvrtek vidění, že z nebe spadlo mnoho velkých vod. První dosáhly země asi 4 míle ode mne s neobyčejnou silou, prudkostí a šuměním a zatopily celý kraj. Tu jsem se tak ulekl, že jsem se probudil dřív, než spadly další vody. Ty byly bezmála tak velké. Některé dopadly blíže, některé dále a přicházely z takové výše, že se zdálo, jakoby padaly jen zvolna. Protože však ty první vody, jež dopadly na zem, přišly znenadání, takovou rychlostí a s takovým větrem a hlukem, probudil jsem se polekán, třásl jsem se na celém těle a dlouho jsem se nemohl vzpamatovat. Když jsem ráno vstal, namaloval jsem, co jsem předtím viděl. Bůh obrať všechno k dobrému.“³²

Dürerův akvarel je prvním záznamem individuálního snu pocházejícího od výtvarného umělce, který dosud známe, jenž je doložen jak obrazem, tak i paralelně textem. Je však zřejmé, že zjevný obsah snu je ovlivněn dobovou kolektivní imaginací, která byla apokalyptická, jitřena bouřlivými společenskými poměry i mimořádnými přírodními pohromami, vztahovanými k biblickému modelu potopy, jako periodickému trestu zkaženého lidstva a obnovy světa. Tématem apokalypsy se Dürer zabýval již v devadesátých letech 15. století, kdy se jevilo být velmi aktuálním. Tehdy byla rovněž zveřejněna kontroverzní předpověď o velké ničivé povodni apokalyptických rozměrů, která se měla projevit v únoru roku 1524, jež ve společnosti způsobila mohutnou vlnu diskuzí. Umělcův sen tedy úzce souvisí s celkovou dobovou atmosférou, i jinak již otřesenou náboženskou nejistotou a prosazující se reformací (1517). Lze rozpoznat, že i po šťastném překročení obávaného roku 1424, měl archetypální symbol vody nad malířovou imaginací trvalou moc.

Dürerova melancholie, jeho touha po prameni božské inspirace *afflatus*, hledání odpovědi v biblických apokalyptických tématech, je novým obrazem toho, co následně čekalo celou evropskou kulturu zasaženou vzpourou reformace. I navzdory veškerému tvůrčímu úsilí, Dürer žil v době, jejíž duch klesal dolů, byl strháván mohutnými provazci vodních proudů k temnému zrcadlu dole, které představovala voda v malířových snech.

³² CHADRABA 1963, 153–154.

II. GRAFICKÉ PŘEDLOHY URČUJÍCÍ CHARAKTER A PROSTOROVÉ ŘEŠENÍ OBRAZŮ NA TÉMA SEN

Giuseppe Maria Mitelli a jeho „Abeceda ve snu“

Nesporně důležitou stopu týkající se zobrazování snů ve výtvarném umění představuje cesta, která vede od Giuseppe Maria Mitelliho (1634–1718), který nám zanechal zajímavý doklad o tom, že se zabýval výzkumem vlastních snů a možnostmi jejich zobrazování, v podobě grafických předloh v *Alfabeto in sogno* (1683). Nejdříve se ale musíme vrátit zpět k jeho otci Agostinu Mitellimu (1609–1660), protože se bude zřejmě jednat o rodinnou tradici, neboť jeho otec byl součástí významné boloňské malířské školy, působící po celé Evropě. Podle několika dochovaných nástropních maleb se zabýval konstrukcí velkých snových prostorů v tzv. kvadratuře.³³ Agostino Mitelli pracoval v dílně Girolamo Curtiho (zvaného il Dentone) a spolupracoval s Anjelem Colónnou (1604–1687) například na přízemí Palazzo Pitti ve Florencii roku 1640,³⁴ nebo na kvadratuře stropu v Museo del Prado v Madridu. Je spoluautorem konceptu pro iluzivní nástropní malby, které skrze iluzi architektonické konstrukce ústí do přirozeného, modravého prostoru oblohy. Jedná se zde o zcela specifické výtvarné cítění, kdy se na jedné straně umělcova imaginace otevírá do dálek, přičemž na straně druhé jsou tyto iluzivní malby zasazeny do pevného rámeč perspektivně cítěné architektury. Tím je vytvořen dojem určitého druhu rovnováhy, vyhýbajícího se jakékoliv expresivitě či přílišnému sublimnímu stravování představy. Dualitu tohoto druhu nepocítujeme jako nedostatek v prostorové představivosti umělce, ale jako ostrahu ve věci překročení jisté hranice imaginace, narušující harmonii a klid v duši umělce. Odtud je pak již jen krok ke knize grafických předloh, které vytvořil Giuseppe Maria Mitelli (1634–1718) nazvané *Abeceda ve snu* (1683).³⁵

³³ Giuseppina RAGGI: *Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale ante litteram?*. In: *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Fusia FARNETI / Deanna LENZI (eds.). Alinea Editrice, Firenze 2006, 43–50.

³⁴ Angelo Michele Colona, Agostino Mitelli, Sala terena, Palazzo Pitti, Florencie 1640. RAGGI 2006, 49.

³⁵ *Alfabeto in sogno/ Esemplare per disgnare/ di / Giuseppe Maria Mitelli/ Pitore Bolognese / MDCLXXXIII.*

Dílo obsahuje 23 listů grafických předloh ve formě tzv. „snové abecedy“ a je určeno mladým výtvarným umělcům. Každé písmeno abecedy je na listu vyobrazené v dostatečné velikosti a je sestavené z různých námětů (lidské figury, zvířecí postavy), které si pokud možno zachovávají svojí reálnou podobu, avšak naznačují jemný pohyb proměny. Části, jejichž jméno souvisí s tím kterým písmenem, jsou proti sobě postaveny jako doplňující se obrazy, a kolem nich jsou rozmístěny drobné studie částí lidského těla, amorů či ornamentů. Dole pod návrhem je pravidlem třířádkový nápis, uvádějící význam, který daná kresba má mít pro svého žáka. Obraz však text neilustruje, vytváří katalog nejrůznějších teoretických otázek a hádanek, které mají jítřit imaginaci začínajícího umělce a vést k jeho budoucímu úspěchu.

Na titulní straně série nacházíme uprostřed obrazu velké tiskací písmeno A, v podobě dřevěných malířských štaflí.³⁶ Na nich je umístěna deska (plátno) s názvem díla: „*Alfabeto in sogno/ Esempiare per disgnare/ di / Giuseppe Maria Mitelli/ Pitore Bolognese / MDCLXXXIII*“. Jako výchozí princip obrazu uvedeného jako frontispis, musíme uvést symetrii, osu obrazu, která prochází vrcholem písmene A. Jakmile si tuto osu představíme jako pevnou, začnou se před našima očima odehrávat pozoruhodné prostorové vztahy, vyjádřené velice jednoduchými výtvarnými prostředky. Deska s nápisem je sice symetricky nesena dvěma puty, jejich formální provedení však shodné není. Celkově je znejistěn náš urychlený předpoklad, že se díváme na plošný grafický list. Perspektivní pojetí obrazu o třech plánech je zde znejistěno. S druhým plánem je zde naznačen dotyk, ale ten druhý plán tu není. Dřevěné štafle, ve tvaru velkého A, se svojí pravou hranou se ocitají v prvním plánu obrazu, zatímco jeho levá hrana je umístěna až ve třetím. V prvním plánu, zleva hodně nízko dole, sedí mladý umělec, ke štaflím otočený zády. Oběma rukama a hlavou se opírá o desku stolu, který může být stejně jako oltářem tak podstavcem sochy, a spí. Před mladým umělcem na zemi leží malířská paleta, s pečlivě rozloženými barvami, a busta muže s vousy, představující nejpravděpodobněji hlavu filosofa, torzo původně obdivované plastiky. Tajemství celého obrazu spočívá v opomenutí středního plánu výjevu, a manipulaci s levým břevnem štafle, které přechází z prvního plánu rovnou do třetího.

Kolem štaflí jsou rozloženy malé studie různých částí obličejů, jejichž jen zdánlivě symetrické rozložení, tendence diváka si z nich díky vlastní imaginaci sestavit lidskou tvář, je narušeno dalším důmyslným prvkem znejistění, z něhož pro žáka vyplývá další poučení. Obraz začíná náčrtem úst, symetricky posazených nad vrchol písmene A, přičemž symetrie

³⁶ Giuseppe Maria Mitelli: *Alfabeto in sogno*, 1683, lept, papír, 27,3 x 19,7 cm, značeno zleva: „G M Mitellus I e F“. The British Museum, London, N^o 1857, 0613.38.

úst je znovu zdůrazněna dvěma malými terčíky. Zprava i zleva jejich náčrtu úst je umístěna další skica, a to z profilu vyobrazeného oka. Postupujeme-li po ose dolů, pod štítkem s názvem Mitelliho díla, je vyobrazen nos, kterému z pravé strany odpovídá ucho, avšak z levé ruka, ukazující směrem k titulu díla. I navzdory naznačené asymetrii (volbou dvou rozdílných motivů), má naše představivost schopnost v tomto asymetrickém rozvrhu pořad spatřovat obličej. Mitelli však s pohybem naší imaginace už předem počítal a pod štafle do spodní části obrazu umístil motiv oka, čímž nás odkazuje obloukem směrem vzhůru. A i když obočí tohoto spodního oka nám konečně dovoluje zahlédnout rýsující se lidskou tvář, uvidíme grimasu. Pod takto komponovaným obrazem je krátký nápis, vztahující se k mladému člověku, který právě dospívá, aniž by opomenul přidat morální poučení: „Pokud charakterizujeme tenor / Toužíš vědět a udržet ústa otevřená / Cnost je křik, který miluješ.“³⁷

Na druhém listu cyklu „*Alfabeto in sogno*“ je dlouhý nápis, vysvětlující smysl díla: „I když oči spí, ó mí žáci, duše vždycky bdí a zvláště s ohledem k věcem, na kterých častěji zkouší svou moc. Proto jsem byl před nějakým časem, kdy jsem byl v úzkém spánku, obklopen tvary a vizemi svého vznešeného služebníka Morfea, který patří k nejvznešenějšímu umění kreslení, vaší jedinečné radosti a mé jedinečné profesi. Představil mi popisy abecedy, které byly tvořeny nepravidelnými fantasmaty a zmatenými obrazy, a řekl mi, že v poměrných číslech tato embrya, která, sotva se narodila, měla projít, musím zakreslit, načež jsem se náhle probudil, zde jsem je uspořádal symetricky a věnoval je vašemu úsilí. ... Vkládám pouze prvky kresby, aby vás mohly doprovázet při získávání tohoto namáhavého umění. Mezi tím vás žádám, abyste jednali tak, aby se mé sny uskutečnily a aby naše kresby uspěly; a budu si tím jist, když uvidím, že můj užitek vám prospívá, aby vás mohl potěšit Bůh.“³⁸

³⁷ „Se del primo carattere il tenore/ Brami sapere, ei stafi à bocca aperta/ Gridando á la virtu si prenda amore“.

³⁸ „Auch wenn die Augen schlafen, oh meine Schüler, wacht doch immer die Seele und besonders in Hinsicht auf die Dinge, an denen sie häufiger ihre Macht erprobt. Daher wurde ich vor einiger Zeit, als ich ganz in der Gewalt des Schlafes war, von seinem edlen Diener Morpheus mit Formen und Visionen umgeben, die der allerredelsten Kunst der Zeichnung angehören, eurem einzigartigen Vergnügen und meinem einzigartigen Berufe. Er stellte mir dar die Buchstaben des Alphabets, geformt von ungeordneten Phantasmen und von verwirrten Bildern, und trug mir auf, dass ich in proportionierten Figuren diese Embryonen, die, kaum geboren, schon dahinscheiden, zeichnen müsste, worauf ich, plötzlich erwacht, sie hier mit Symmetrie angeordnet habe und eurer gleichsinnigen Bemühung gewidmet habe. Ich stelle euch nicht dar die Weintrauben von Zeuxis noch den Rock von Parrhasios, da es zwischen euch keinen anderen Wettstreit gibt als den der Tugend. Ich stelle euch nur die Elemente der Zeichnung vor, damit sie euch bei der Erwerbung einer so mühseligen Kunst begleiten mögen. Ich bitte euch indessen, so zu handeln, dass meine Träume wahr werden und dass die Zeichnungen mir

Giuseppe Maria Mitelli pracuje s řeckým mýtem a k mladým lidem se obrací z pozice Morfea, který je podle Ovidiových *Metamorfóz* spolu se svými bratry Fobétorem a Fantasmem, synem Hypna, boha Spánku. Morfeus má schopnost napodobovat lidské postavy: „... umělcem jest a dovede napodobovat postavy. Žádný sen se s Morfeem nemže měřit v zručnosti předvádět chůzi a tvář i v hovoru zvuky; přidávat k tomu i šat a slova, která kdo mívá ve zvyku; předvádí však jen lidské podoby.“³⁹ Zatímco v mnohem temnější vlastnosti mají Morfeovi mytologičtí bratři. Zatímco Fobétór (Ikelus) se umí proměnit do zvířecí podoby, Fantasos umí dokonce napodobovat neživé věci: „Jiný v zvíře se mění či v ptáka či v plaza dlouhého těla. Ikelem zvou jej bozi, však u lidí smrtelných sluje Fobétór. Třetí bratr jest jiného umění znalcem, Fantasos: ve skálu, v zem i v kládu a ve vodu, ve vše, v čemkoli není duše, se dovede měnit klamně. Tito zjevují v noci své tváře králům a vůdcům; po širších národa vrstvách a po lidu těkají jiní.“⁴⁰ Domnívám se, že to svědčí o značném stupni kulturnosti, když se Giuseppe Maria Mitelli ke svým žákům neobrací z pozice mytologických postav, jakými byli Fobétór a Fantasos, protože proměna imaginace podle jejich přání skutečně představuje tíživé noční můry. Plně realizované je nacházíme v jiném Mitelliho grafickém cyklu nazvaném *Figurativní přísloví* (*Proverbi figurati*, 1678), který se týká symbolického zobrazování postav, jakými jsou Moudrost, Pravda, Čas, a který ve velké míře ovlivňoval ikonografii evropského malířství nejméně po dobu dalšího století.⁴¹

gelingen; und ich werde dessen dann sicher sein, wenn ich sehen werde, dass aus meinen Mühen euer Nutzen entsteht, und Gott möge euch trösten.“ Hanna HOHL: Giuseppe Maria Mitellis „Alfabeto in sogno“ und Francisco de Goyas „Sueño de la razón“. In: Museum und Kuns Beiträge für Alfred Heutzen, Hamburg 1970, 110.

³⁹ OVIDIUS: *Proměny*, přel. F. Stiebitz, Praha 1942, 356.

⁴⁰ *Ibid.* 356.

⁴¹ Giuseppe Maria Mitelli: *Figurální přísloví zasvěcené vznešenému princovi Francescu Mariovi z Toskánska* (*Proverbi figurati consecrati al Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana*), lept, papír 27,3 x 19,8 cm, frontispis, 1678; *Kdo nakládá s ďáblem bud jím také provázen* (*Chi è imbarcato col diavolo ha da passare in sua compagnia*), lept, papír 27,3 x 19,8 cm, (*Proverbi figurati consecrati al Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana*, list. 32, 1678, N° 455. značeno: 'GM. Mitelli I. e F'; dole italská báseň: (a 'terzina'): 'Raro è (...) l'onda' The British Museum, London N° 1872.1012.3860. Achille BETARELLI: *Le Incisioni di Giuseppe Maria Mitelli, catalogo critico*. Milan 1940.

Giovanni Battisto Tiepolo, orientální stařec a krize filosofie

Máme-li pochopit, jak se tvořila schémata pro zobrazování snů, a především však z čeho vycházel Francisco de Goya, musíme uvést příklad Giovanni Battisty Tiepola (1696–1770), původem Benátčana, který v letech 1762–1766 pracoval na monumentálních freskách nazvaných *Sláva Španělska* v Královském paláci v Madridu. Podíváme-li se na kterýkoliv dokumentární záběr z jeho nástropních maleb, udeří nás taková záplava modrého jasu a pocitu harmonie, že začne nabývat jistoty, že se teď s lidmi a uměním už nemůže nic temného stát. Dotýkáme se zde italského světla jako záštity, okamžiku Tiepolova dětství, které si jako jedinečnou paměť následně nesl po celý svůj život. Zdůrazňujeme zde pramen malířovy osobní harmonie. Avšak i pro Tiepola, jak zjišťujeme, je realita obklopujícího života temná. Badatelé se obecně shodují na tom, že co se týká Giovanni Battista Tiepola, máme zde co dočinění s dvojí osobností. Na jedné straně je obecně uznávaným umělcem s rozsáhlými zakázkami v Itálii, Španělsku či Německu, prozrazujících zájmem o zavedená náboženská, mytologická a historická témata. Na druhé se setkáváme s autorem, který vytváří grafické cykly na téma *Vtipy fantazie* (*Scherzi di Fantasia*, 1750–1760) či *Rozmary* (*Capricci*), které jsou plné obrazů rozpadu, jimiž nesporně vypovídá o odvrácené tváři společnosti.

Liliana Cargnelutti ve snaze vysvětlit Tiepolovu situaci, připomíná velice tíživou veřejnou debatu, která se vynořila v polovině osmnáctého století v Benátkách, jenž se týkala nechvalných lidových rituálů, démonologie a čarodějnictví, na které Tiepolo svým grafickým cyklem *Scherzi* nesporně reagoval. Tomu by mohly odpovídat Tiepolovy podivné výjevy, jako jsou hořící hadí a lidské hlavy, umístěné na zvýšených oltářích nebo postavy s upřenými paranoidními pohledy.⁴² Není pochyb o tom, že malíř zde kritizuje lidovou "jednoduchost", tak jak se k tomuto tématu později vrátil i Francisco Goya ve svých *Los Caprichos*. Autorka dále uvádí, že k popírání čarodějnictví docházelo hlavně zásluhou osvícenectví a jmenuje zde Gianrinalda Carliho (1720–1795), který v rámci tohoto nového myšlení popřel existenci čarodějnictví a magie, a popsal je jako projevy "vulgárních a obyčejných lidí, vždy toužících po nádherném a připravených věřit tomu, co chtějí nebo nechápou."⁴³

⁴² Lilian CARGNELUTTI: *The Eighteen Century Polemica Diabolica*, Giambattista Tiepolo: Tra Scherzo e Capriccio. Udine 2010, 95–96. Marguerite BROWN: Giovanni Battista Tiepolo – elusive visions. In: *Visual Pursuits*, September 22, The British Museum, London 2014. Michael LEVY: *Giambattista Tiepolo: His Life and Art*. Yale University Press, New Haven and London 1986.

⁴³ *Ibidem*.

Zajímavé je zde Tiepolovo zobrazení satyrů. Nejprve je to žena nebo dokonce celá rodina satyrů, v níž ženy satyrů se zde přirozeně ocitají vedle svých mužů a společně si hrají i se svými dětmi. Což malíř zjevně pociťoval jako rozpadající se vzpomínku na původní harmonii starodávné civilizace, jinak by se o satyrech zřejmě vůbec nezmiňoval.⁴⁴ Jedná se o výjevy, které by jistě vzbudily pozornost samotného Friedricha Nietzscheho, v době jeho zájmu o dionýský pól lidské podstaty (satyrové v řeckém mýtu náleželi do Dionýsova průvodu).

Nejdůležitější postavou Tiepolova cyklu bude bezpochyby stařec – mág, oděný do orientálního obleku, který na několika listech ukazuje lidem nejpodivnější věci spojené s přírodou a obřady.⁴⁵ Pro naše celkové směřování je zde důležité, že vždy spolu se skupinou postav na těchto rytinách je zobrazen buď nějaký posvátný obelisk, kamenný oltář nebo je zde mohutný blok kamene, který snad kdysi mohl sloužit jako podstavec již neexistující sochy (v jednom případě je na něm dokonce umístěna rakev). Záměr vyzvednout motiv monumentálního kamene potvrzuje samotný titulní list *Scherzi*.⁴⁶ Prostorovou kompozici tohoto obrazu umocňují dvě výrazné diagonály (padlý kmen stromu v prvním plánu a hrana mohutného kamenného bloku v plánu druhém). Na první dojem je zřejmé, že vyobrazený prostor zabydlují Goyovy sovy, jak postupně vysvětlíme. Prozatím jsou ještě zcela malátné, avšak v prvním plánu již jedna ze sov hledí na zbytky těla hada, zatímco sova sedící na kameni, už vyvolává pocit úzkosti svými rozepjatými křídly.

Tiepolo měl jasné vědomí o problémech kultury, a proto umístil celé svoje vyprávění raději do neurčitěho Orientu, kde spojuje postavy mágů, satyrů a zvířat do rozkládajících se celků. Nakonec bychom se mohli zmínit o lidovém oblíbeném hrdinovi Puncinellovi, nespolehlivém, neuchopitelném, neorientujícím se. Je zde zdůrazněn na listech nazvaných *Policinelle mluví ke dvěma mágům* a na *Objevení Puncinellova náhrobku*.⁴⁷

⁴⁴ Giovanni Battista Tiepolo: *Scherzi di Fantasia*, list 8: Klečící žena, která drží velkou misku, sledovaná četnými postavami; list 3: Sedící žena oslovující stojící postavu; list 21: Matka se dvěma dětmi sedící před oslem, list 11: Sedící satyr se svou rodinou, 1750–1760, lept, papír, 22,4 x 17,7 cm. The British Museum, Londýn.

⁴⁵ Giovanni Battista Tiepolo: *Scherzi di Fantasia*, List 2: Had hořící na oltáři; list 4: Lidská hlava v ohništi, se shromážděnými diváky; list 7: Lidská lebka a kosti obětovaná na podstavci; list 5: Sedící mág se dívá na hromadu lebek. 1750–1760, lept, papír, 22,4 x 17,7 cm. The British Museum, Londýn.

⁴⁶ Giovanni Battista Tiepolo: *Scherzi di Fantasia*, Sovy na kamenné desce, frontispis, 1750–1760, lept, papír, 22,3 x 17,7 cm. The British Museum, Londýn.

⁴⁷ Giovanni Battista Tiepolo: *Scherzi di Fantasia*, list 9: *Policinelle mluví ke dvěma mágům*, list 17: *Objevení Policinellova hrobu*, 1750–1760, lept, papír, 23,5 x 18,5 cm. The British Museum, Londýn.

Ze všech těchto obrazů je však pro nás nejdůležitější postava sedícího filosofa, který se nesporně týká námětu hypotetického setkání řeckého lékaře Hippokrata s filosofem Démokritem. Toho kdysi lékař zastihl v jeho zahradě, po níž byly rozházeny mrtvoly zvířat a lidí, které filosof podrobil anatomickému zkoumání, aby v jejich těle našel podstatu duševních jevů. A kterého takto zastihl ve stavu tichého šílenství, obklopeného ruinami, pootevřeným sarkofágem a povalenými starými modlami.⁴⁸ Tuto postavu nacházíme na Tiepolově grafickém cyklu *Scherzi* na listu s názvem *Sedící filosof*,⁴⁹ který svojí kompozicí navazuje na již výše uvedené grafiky. Autor se zde soustředí na první plán výjevu, v němž se ocitá postava filosofa, sedícího na kameni a nahlížejícího do knihy, která je spolu s plátnem nějakého obrazu opřena o velkou kouli (Zemi). To vše se odehrává před skaliskem z levé strany, na němž je diagonálně položen padlý kmen stromu, avšak jehož vrcholek již není ničím definovaný a rozplývá se do neurčita. Obdobné prázdné místo se pak nachází i v některých dílech Francisca de Goy. Do předního plánu je umístěna hořící pochodeň ovinutá hadem, zřejmě evokující přítomnost lékaře Hippokrata. Máme zde též možnost srovnání s rytinou téhož námětu od Giuseppe Marii Mitelliho, v jeho případě nazvané *Vanitas*, kde nacházíme tutéž postavu filosofa, sedícího u usychajícího stromu a u vysoké kamenné zdi, s pozůstatkem někdejší plastiky muže bez hlavy, kolem něhož rovněž na zemi leží rozpadající se lidské a zvířecí pozůstatky těl. Tiepolova rytina neodkazuje k pohřebním záležitostem člověka, ale spíše k nedefinovanému prostoru, který filosofa obklopuje, soustředěného do místa neurčitého vyznění na vrcholu skály. Víme, že Tiepolo skutečně svoji imaginaci směřoval vertikálně, k snovým výšinám, k harmonickým modravým freskám barokního slohu, jako zjevného úniku z tíživé reality.

⁴⁸ Robert BURTON: Anatomie melancholie. Praha 2006, 66.

⁴⁹ Giovanni Battista Tiepolo: Scherzi di Fantasia, list 20: Sedící filosof, 1750–1760, lept, papír, 22,8 x 17,2 cm. The British Museum, Londýn.

III. FRANCISCO GOYA, SNY A PERSONIFIKOVANÁ POSTAVA ČASU (KRONA – SATURNA)

Francisco de Goya (1746–1828) byl královským malířem, posléze prvním dvorním malířem a ředitelem sekce malby na Akademii výtvarných umění San Fernando v Madridu (1799). Goya publikoval ve dvou španělských listech *El Censor* (Cenzor) a *Diario de Madrid* (Madridský deník) a je jisté, že ho zajímalo obecné společenské dění a že kladl důraz na otázky dobové cenzury. Můžeme si být od počátku jisti, že malíř dokázal díky své rozjitřené imaginaci přesně určit co je v lidské představivosti psychickým produktem, pověrou či smyšleným démonem, nemajícím s realitou nic společného. Porozumění nočním můrám není v dané době samozřejmostí, malíř mohl po hrozných snových zážitcích k umění postupovat i jako inkvizitor, kterým Goya skutečně nebyl. Francisco Goya o sobě prozrazuje, že má tak nebývalý přehled o tom, co se společností děje. Je též pravda, že Goya, aby ospravedlnil svoje osobité snové vize, spojené s kritikou společnosti, musel stejně jako i jiní umělci jeho doby je začlenit do rámce satyry či grotesky a vědomě vše maskovat jako pouhé rozmary *Los Caprichos* – sny horečnatém mozku.

Roku 1793 onemocněl vážnou, blíže neurčenou nemocí, v důsledku které přišel o sluch. Na podkladě temných obrazů, které v době nemoci vytvořil, dnes víme, že poznal krajnosti své obraznosti, která svojí negací, běsem či noční můrou překonávají všechno, co například barokní malíři před ním mohli jen tušit. Jsou to obrazy, které srovnáme-li je s harmonickými, otevřenými prostory Tiepolových fresek v Královském paláci v Madridu (1762–1766), mohou přinášet značné poučení odborníkům, veřejnosti se však pro svůj temný charakter často nepředvádějí.⁵⁰

Výše zmíněná Goyova imaginativní zkušenost, potvrzená obrazy, obsahovala nejspíše hrozné sny, byla zjevně komplexní. Pravda o snech v Goyově díle se netýká jen několika poznámek na okraji jednoho z grafických listů cyklu jeho *Los Caprichos* nebo *Los Desparados*, i když i tyto detaily jsou důležité pro pochopení přeměny snění ve smysluplné výtvarné dílo.

Dříve než přistoupíme ke Goyovu grafickému cyklus nazvaný *Los Caprichos* (Rozmary, 1797–1799) všimněme si obrazu *Svatý František Borgia u lože umírajícího zatvrzelce* (San Francisco de Borja y el moribundo impenitente) z roku 1788, který představuje

⁵⁰ Francisco Goya: Požár v noci, Způsob jak se cítím, když jsem rozzlobený, 1793–1794, olej na cínové desce, 50 x 32 cm, Panco Inversio-Agepasa, Madrid; Dvorek s blázny, cca. 1794, olej na cínové desce, 32,7 x 43,8 cm. Meadows Museum, Dalas, Texas.

jeden z časných Goyových zobrazení noční můry – Satana, tedy před rokem 1793, kdy Goya onemocněl.⁵¹ Výjev je komponovaný ze dvou plánů. Odehrává se v prostoru uzavřeném zdí, který vzniká prolínáním se dvou prostorových částí, přičemž každý z prostorů odpovídá charakteru jedné ze dvou postav, které se v prvním plánu diagonálně překrývají. Jedná se o kněze se svatozáří kolem hlavy, ocitajícího se v prvním plánu zprava, k němuž se vztahuje monumentální kruhové okno umístěné vysoko na zdi v pozadí, osvětleného matným světlem. Z kříže, který kněz drží v ruce, pak proudí prameny krve, dopadající na odhalenou hrud' na loži ležící postavy proti němu, jež je zdůrazněna světlem. Prostor kolem ležící postavy je však temný, definovaný monumentálním závěsem nazelenalé barvy za jeho hlavou, ve kterém se v rudém oparu zjevují hlavy fantastických bytostí, satanů či netopýrů.

Obraz představuje svatého Františka Borgiu, jezuitu pocházejícího z rodové linie spojované s vraždami a zhýralostí, který byl roku 1671 kanonizovaný a stává se zde symbolem cnosti. František na obraze praktikuje tzv. "ignaciánské exercicie", kdy pomocí kříže duši umírajícího hříšníka očišťuje tak, že krev, která z kříže tryská a je zde naturalisticky zobrazena, dopadá na hrud' umírajícího a vyhání demony z jeho těla. Zajímavá je pro nás kompozice obrazu. Místnost s velkým, jednoduše zaskleným oknem, svými monumentálními závěsy pokrývajícími velkou plochu stěny, v nichž se ukrývají zlověstné hlavy včetně netopýra či Satana, připomíná Füsseliho koncepci obrazů na téma Noční můry. Na možné souvislosti s Füsseliho snovým dílem uzornil již Frederic Antal.⁵² Zajímavá je na tomto obraze skutečnost, že Goya má zde zobrazovat postavy z pekla a přitom odkazuje ke zobrazování snů. Všechny tyto podrobnosti uvádíme proto, abychom si již od počátku uvědomili, že Goyův způsob vyobrazení snových monster zajímá již na počátku jeho tvorby, před rokem 1793.

Goyův grafický cyklus nazvaný *Los Caprichos* (Rozmary), jehož první vydání původně zahajovala rytina označená *Spánek rozumu plodí příšery* (1797, *El sueño de la razon produce monstruos*) způsobil v dané době velký rozruch.⁵³ Uvádí se, že cyklus *Los Caprichos* v několika kopiích ještě před začátkem oficiálního prodeje koupila vévodkyně z Osuny a že je

⁵¹ Francisco Goya: Svatý František Borgia u lože umírajícího zatvrzelce (San Francisco de Borja y el moribudo impenitente), přípravný návrh, 1788, olej na plátně, 29 x 3 8cm, Colección Marquesa de Santa Cruz, Madrid; Realizováno v kapli San Francisco de Borja, 350 x 300 cm, olej na plátně, katedrála Valencia, Španělsko.

⁵² Frederic ANTAL: Füsseli Studies. Routledge and Kegan Paul. London 1956, 92.

⁵³ Francisco Goya: Spánek rozumu vyvolává příšery (El sueño de la razon produce monstruos), 1796–1797 *Los Caprichos* 1799, N^o 43 lept a akvatinta, 21,8 x 15,2 cm, Museo del Prado, Madrid, N^o D04162, Biblioteca Nacional de España, Madrid, N^o G02131. Grafika byla v 1^a ed., Madrid, 1799. Francisco de GOYA: *Caprichos*. Praha 1956

následně Goya ze strachu z Inkvizice stáhl z prodeje. Desky z roku 1803 vyměnil za penzi pro svého syna a věnoval je králi s nadějí, že budou takto zachovány.

K úvodnímu listu tohoto grafického cyklu existují dvě přípravné sépiové kresby, z nichž první (sépie 1) neobsahuje žádné nápisy a zmíníme se o ní tedy na závěr naší komparace. Druhá sépiová přípravná kresba (sépie 2) z roku 1797 nahoře obsahuje nápis *Sen I. (Sueño 1)* a pod obrazem čteme: "Autor sní. Jeho jediným záměrem je vymýtiti škodlivou vulgaritu a uchovat pomocí tohoto rozmarného díla pevné svědectví pravdy."⁵⁴

Prostor obrazu je komponovaný na základě tradiční duality světla a tma, pomocí diagonály, vedené zleva nahoru. I když vzniká dojem značné prostorovosti, je sestavený pouze ze dvou plánů. Nahoře na levé straně obrazu je vyznačen segmentový ničím nevyplněný prostor, evokující světelný zdroj, podtrhující vertikálnost celého výjevu a navozující dojem stoupání. Zde vidíme prostorovou paralelu k obrazům vzniklým v době Goyovy nemoci, tehdy zobrazující mohutný proud světla vedený shora, stvrzující autenticitu této kresby. Výraznému tlaku shora dolů je pak vystavena spodní, tmavá část obrazu. V něm se ocitá spící muž, sedící u stolu s hlavou opřenou o jeho desku. U jehož nohou leží kočka, a nad jeho hlavu se vznáší netopýr s mohutnými, rozprostřenými křídly, komponovanými s ohledem ke světelnému zdroji diagonálně. Mohlo by se jednat o citaci k Dürerově *Melancholii*, nebýt doprovodu hejna dalších zlověstných ptáků, sov či sýčků, kteří svojí agresivitou značně předčí malátnost sov, které známe například z Tiepolova titulního grafického listu jeho *Sherzi di fantasia* (1743).⁵⁵ Badatelé se shodují v tom, že noční tvorové v čele s netopýrem jsou symbolem zaslepenosti a příčinou nejasného chápání, a to v souladu s dobovou emblematickou. Sova je jinak jednoznačným symbolem moudrosti, vztahujícího se k Athéně či Minervě, avšak zde se sní děje něco nezvyklého a spolu s vířením netopýrů je jasným odkazem k nočním běsům. Na postranní desce zobrazeného stolu, o který se snící muž opírá, se ocitá nápis: „Univerzální jazyk. Kreslil a vyryl Fco. De Goya, roku 1797“. Srovnáme-li

⁵⁴ Francisco Goya: *Sen I. Sueño 1., Univerzální jazyk, Autor sní (Ydioma universal. El Autor soñando)*, 1797, přípravný návrh pro *Spánek rozumu vytváří příšery (El sueño de la razón produce monstruos)*, 1797, inkoust, pero, papír, 23 x 15,5 cm. Značeno nahoře: «Sueno 1º». Dole: "Univerzální jazyk. Kreslil a vyryl Fco. De Goya, roku 1797. (Ydioma universal. Dibujado y Grabado por Fco. de Goya, año 1797.)" Při patě obrazu: "Autor sní. Jeho jediným záměrem je vymýtiti škodlivou vulgaritu a uchovat pomocí tohoto rozmarného díla pevné svědectví pravdy. (El autor soñando. Su yntento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad.)"

⁵⁵ Marguerite BROWN: Giovanni Battista Tiepolo – elusive visions. In: *Visual pursuits*, September 22, British Museum London 2014. Michael LEVY: *Giambattista Tiepolo: His Life and Art*. Yale University Press, New Haven and London, 1986, 217.

tento výchozí náčrt s konečnou úvodní grafikou, kterou bylo první vydání cyklu *Los Caprichos* zahájeno, zjišťujeme některé podstatné změny. Předně je zde zrušena původní vertikálita obrazu, přičemž její segmentový světlý prostor vlevo nahoře zaplavuje monotónní šero. Chybí zde i původní vysvětlující text a místo něho je na boční desku vyobrazeného stolu umístěno jednoznačné označení: „Spánek rozumu plodí příšery“ (*El sueño de la razon produce monstruos.*).

Zbývá, abychom zmínili ještě další, méně známý kresebný sépiový návrh, ke Goyovým *Los Caprichos*, který s velkou pravděpodobností představuje tu nejprvotnější ideu k úvodnímu listu (sépie 1). Kresbu dnes známe pod stejným názvem *El sueño de la razon produce monstruos* a číslem 43 a nachází se v Biblioteca Nacional de España v Madridu. Kresba opakuje nám již známé kompoziční schéma dělící obraz podle diagonály (vedené z dolního levého rohu) na hmotnější spodní část a horní sféru, náležející obloze. Nalézáme zde stejného spícího muže, tentokrát se opírajícího spíše o malířský stůl, konstruovaný z jednoduchých prken, při kterém na zemi leží otevřený kufřík barev. Za hlavou malíře se ocitá nám již známý netopýr s roztaženými křídly, v doprovodu dalších ptáků. V původně prázdném rohu nad hlavou spícího, nyní spatřujeme příjemný obličej, pravděpodobně ženy, který má však tendenci podléhat proměně, vytvářet řadu dalších tváří, s grimasami končícími ve šklebu. Na obraze nahoře, ve spleti čar, můžeme ke všemu rozlišit hlavu koně s kopyty, což je známý symbol díla J. H. Füsseliho, a tudíž odkaz k němu. Podle hlubinné psychologie může být kůň jednak symbolem smrti a též výrazem instinktivní a animální podstaty člověka. Může též znamenat, že některý z instinktů snícího byl z jeho života vyloučen, tedy přímo odkazovat ke Goyově ztrátě sluchu.

Celý cyklus obsahující 80 grafických listů, jejichž smyslu se již věnovala celá řada badatelů. Velmi dobře vše shrnula Edith Helman: „... některé *Caprichos* zesměšňují obecné neřesti jako opilství, obžerství, zahálku či chtíč, také marnivost nebo pokrytectví, a to ve scénách reálných či možných v současnosti; jiné pojednávají o obvyklých dobových motivech, o pochybném vzdělávání dětí nebo důsledcích nevzdělanosti a pověrčivosti, všechny jsou ale viděny ze stejného úhlu pohledu osvícenců – z pohledu deníku *El Censor* a *Meléndezových* či *Jovellanosových* satirických básní, letáků a článků mnoha současníků –

tedy jako vady nebo nemoci lidského rozumu, které mohou a mají být napraveny nebo vymýceny.“⁵⁶.

Obrazy obsažené v *Los Caprichos* jsou smyšlené, ale jejich autor předkládá situace, které v lidské mysli existují, vztahují se k rozumu obecně, zvláště k rozumu člověka, který je bez vzdělání a jitržený vášněmi. Je zde prezentována sama podstata přírody a umělec, který její principy pochopí, se stává tvůrcem, nikoliv pouhým kopistou ostatních řemeslníků.

Ani takto dobře uchopený smysl díla neprošel dobovou cenzurou. Problémem se stal nejen obsah grafických listů, ale i ona úvodní grafika cyklu. První lept *Spánek rozumu plodí příšery* obdržel pořadí 43, ocitnul se uprostřed celého cyklu, a byl vyměněn za Goyův autoportrét. Z pohledu dobové cenzury, byla dle mého soudu problémem vertikálnost úvodní kresby *Los Caprichos* s nápisem „Spánek rozumu plodí příšery“. Kontrast mezi temnými věcmi pozemskými a nebeskými, mohl být pochopen i tak, že grafik napadá veškerou dosavadní produkci otevřených nebes v křesťanské ikonografii. Goya tímto obrazem překročil tolerovaný rámec dobových fantasmagorií, groteskních tisků a potřeby satyry.

Malíř se však velkolepého obrazového schématu s velkým otvorem nahoře, které zřejmě zažil v podobě nějaké vize nebo snu, nezřiká a rozvádí ho dále, jak to dokazuje další přípravná kresba k obrazu nazvaném *Pravda, čas a historie* (1797–1799 nebo 1804).⁵⁷ Obraz převádí původní prostorové schéma prvního listu *Los Caprichos* v suverénní obrazovou koncepci. Dvě protínající se diagonály, jako základní kompoziční prvek obrazu, zde představuje jediná postava. Jsou dány nakloněným tělem personifikovaného Času, starce v ruce držícího přesýpací hodiny, přičemž druhou prostorovou diagonálu představuje jeho světelné křídlo, směřující vzhůru do levého rohu obrazu, kde se proměňuje v monumentální světelný zdroj. Co do prostorového pojetí je zde důraz kladen na první plán obrazu, do kterého jsou posazeny dvě dívčí postavy. Uprostřed stojí v podobě mladičké dívky personifikovaná Pravda, se kterou se naklánějící Čas drží za ruku a směřuje k ní pohledem.

⁵⁶ „Algunos Caprichos satirizan vicios universales como la borrachera o la gula, la ociosidad o la lujuria, la vanidad o la hipocrecía, por medio de escenas o acciones reales o posibles en la actualidad; otros versan sobre tópicos del momento, la defectuosa educación de los niños o los perjuicios que resultan de la ignorancia y la superstición, pero todos ellos están concebidos desde el mismo punto de vista ilustrado – el de el Censor y las poesías satíricas de Meléndez y Jovellanos, y de los folletos y artículos de numerosos contemporáneos – es decir como aberraciones o enfermedades de la razón humana que se pueden y se deben corregir o desterrar“. Edith HELMAN: *Trasmundo de Goya*, Madrid 1993, 104. Přeložila Lucie MOUČKOVÁ: *Los Caprichos* (Rozmary), Bakalářská práce. Karlova Univerzita v Praze, Filosofická fakulta, Ústav dějiny umění, Praha 2011.

⁵⁷ Francisco Goya: *Pravda, čas a historie*, přípravný návrh 1797–1799 nebo 1804, olej na plátně, 41,6 x 32,7 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Zatímco personifikovaná Historie, v podobě další mladé dívky, sedí v popředí a zapisuje událost do knihy. Nad hlavou Času (Krona, Saturna) se vznáší hejno nám již dobře známých sov s netopýrem, které se nikterak nevykají temnotě původní Goyovy noční múry. Zdá se, jakoby to byl právě sám Čas, který pod výhruzným nápoem letu zlověstných ptáků klesá dolů. Francisco Goya tak vytvořil osobité prostorové schéma pro vyjádření atmosféry snu, který budeme moci v průběhu této práce konfrontovat s dalšími příspěvky, jakými jsou kresby Victora Huga či plátna Giorgio de Chirica, Salvadora Dalího a mnohých dalších. Na základě tohoto přípravného návrhu pak vzniká konečný oficiální obraz, z něhož se původní souvislost s Goyovým skutečným snem do značné míry vytrácí a kdy pouze název obrazu komentuje to, co o konceptu již dobře víme: „Pravda zachráněná Časem, svědčí o Historii“.⁵⁸

Na podkladě důsledného studia dobových grafických listů v British Museum v Londýně E. H. Gombrich poukazuje na fakt, že autoři v průběhu 16. a 17. století vytvářeli alegorické příběhy, které záměrně popisovali jako sen nebo vizi, a že tato tendence spojená se satyrou či jako „fantasmagorie“ v grafice na konci 18. století narůstala, a stávala se racionálním rámcem pro tehdejší iracionální představy. Autor poukázal na pozoruhodnou skutečnost, že romantismus v Anglii přijal fantazijní dědictví Henryho Füseliho a Williama Blakea, avšak zatímco Blake věřil v existenci vyšší reality, romantická fantasmagorie byla založena na nevěře v tyto jevy. Potom Francisco de Goya byl v těchto souvislostech zcela mimořádnou osobností.⁵⁹ Označení *Spánek rozumu plodí příšery* nebylo pro něho žádným rozmarem, hrou na to, zda v dané jevy věří či ne, ale osobním postojem k problémům jeho doby, které pro něho byly skutečnými depresivními nočními můrami spícího rozumu. Gombrich dále uvedl, že Goyovy „srdcervoucí protesty“ proti lidské krutosti, jeho antinapoleonský postoj, ukazoval historickou roli umělce zcela nově. Goyův dokumentární realismus představoval rozchod s tradicí a byl skutečným začátkem nové epochy 19. století, v němž se malíř stává svědkem dění a zpracovává už jen vlastní zkušenosti.⁶⁰

⁵⁸ Francisco Goya: Pravda zachráněná Časem, svědčí o Historii (Verdad rescatado por hora, fue tetigo de la Historia), 1812–1814, olej na plátně 294–244cm, Nationalmuseum, Stockholm, N° NM 5593. Folke NORDSTRÖM: Goya, Saturn and Melancholy. Almqvist and Wiksel, Stockholm 1962, 126.

⁵⁹ Ernst Hans GOMBRICH: Imagery in Art of Romantic Period. In: The Burlington Magazine, Vol. 91, No. 555, Jun., 1949, 157.

⁶⁰ Ibid. 158.

IV. POZNÁMKA K TEORETICKÝM VÝZKUMŮM SNŮ 19. STOLETÍ

Teprve v 19. století se začal zkoumat fenomén snu z pohledu psychologických hledisek, antická tradice na sen pohlížela skrze teorii poznání, křesťanský svět prostřednictvím náboženských kritérií. Od první poloviny 19. století dochází k vědeckým výzkumům snů. Myšlenky 19. století však nebyly úplně nové, navazovaly na filosofii 18. století, která sny vnímala z perspektivy objektivní reality. V Diderotově encyklopedii pod heslem *Sen (Songe)*, najdeme zkrácený text Samuela Formeyho *Esej o snech (Essei sur les songes, 1746)*. Jako ostatní doboví filosofové sny přičítal vnitřním a vnějším tělesným podnětům, mluví o cestě zkušenosti, „route de l'expérience“.⁶¹ Kritériem, které odlišuje sen od reality je výskyt zvláštních fenoménů, které protirečí zákonům přírody. Zatím se neuzívá přímo pojem „automatismus“, komplexy snových obrazů postrádající rozum vnímá ve smyslu anarchie.⁶² Formey sny spojoval s celým universem, které se zjevuje ve formě řady nepřetržitých obrazů.⁶³

V období osvícenectví 18. století náboženství začalo být nahrazováno vírou v rozum a vědu. Na tento posun lidstvo připravil Galileo Galilei, Johannes Kepler, René Descartes nebo Isaac Newton. Základním kamenem racionalismu se stal Descartesův výrok „Myslím, tedy jsem.“. A protože ilogičnost snů se vzpírá rozumu, ustoupily během osvícenectví do pozadí zájmu, aby se ve velké síle připomněly v období romantismu, jež věnovalo nočním vizím mimořádnou pozornost. Osvícenští učenci sny spojily se vzpomínkami, stejně jako později psychoanalýza, s tématem, kterého se chápali také romantici. V osvícenectví došlo k zásadnímu obratu ve vnímání snů, od snu jako brány k božskému, zjevující budoucnost, k minulosti, paměti a vzpomínkám. Velký myslitel 18. století Voltaire (1684–1778) měl za to,

⁶¹ Stefanie HERAUEUS: Artist and the Dream in Nineteenth-Century Paris. In: History Workshop Journal, č.48, Autumn 1999, Oxford University Press, 151–168.

⁶² „L'imagination de la veille est une République policée, où la voix du Magistrat remet tou ten ordre; l'imagination des songes est la même République dans l'état d'Anarchie.“ Samuel FORMEY: Mélanges philosophiques. Leiden 1754, 203. Daniel PICK / Lyndal ROPER (ed.): Dreams and History: The Interpretation of Dreams from Ancient Greece to Modern Psychoanalysis. Londýn 2004, 142.

⁶³ PICK/ROPER 2004, 142. FORMEY 1754, 183–184.

že paměť uchovává ty sny, jež se nakonec uskutečnily, zatímco ostatním dá zapomenout.⁶⁴ Prostými mezerami v paměti si vysvětloval to, že lidé spojili sny s božskými vnuknutími. Do popředí se dostal člověk jako jednotlivec. Sen již nebyl prostředkem ke sdělení univerzálních pravd a pomalu docházelo k opuštění biblického konceptu snu jako formy prorocství. Na mušku si Voltaire vzal legendy svatých, zvláště francouzské světce, na začátku jejichž náboženského zanícení stály sny a vize (Johanka z Arcu, Terezie z Lisieux, Bernard z Clairveaux) nebo Konstantinův sen, stojící za christianizací světa.⁶⁵

Ačkoliv se často opakují myšlenky 18. století, dostávají se v následujícím století do nového kontextu – sny se vedle objektivní reality otevírají intimní skutečnosti snícího. Sny, kde vládou odlišné zákonitosti od každodenního života, inspirovaly umělce jako byl J. J. Grandville, Odilon Redon nebo Victor Hugo, aby se ponořili do výzkumu snů, každý svým osobitým odlišným způsobem. Zároveň lékař Antoni Macario, autor knihy *Spánek, sny a somnambulismus* (Du Sommeil, des rêves et du somnambulisme, 1857), sny nepovažoval pouze za osobní zkušenost snícího, ale za obecné ideje vystihující dané století.⁶⁶

Zatímco v předchozích obdobích se snům věnovala filosofie a náboženská pojednání, od čtyřicátých let 19. století narůstá zájem o vědecký výzkum snů. Roku 1843 byl založen časopis *Annales médico-psychologiques*, který publikoval mimo jiné i články zabývající se sny, mezi nimiž byly i rané práce Alfreda Mauryho. Počátek vědeckých výzkumů snů je však datován až od šedesátých let 19. století, kdy vycházejí stěžejní práce Alfreda Maury a markýze d'Hervey de Saint-Deného. Zkoumali snové asociace, automatismus, snové kombinace – koláže motivů – jež měly přímý vliv na umělecké strategie tohoto období. Po staletí byl sen zobrazován skrze spící osobu, jež sní, nyní se výtvarníci začali nořit do psychologické hloubky snových obrazů. Největším přínosem těchto dvou autorů byl postup výzkumu snů vycházející z vlastních snových zápisů, čímž předznamenal práci Sigmunda

⁶⁴ Sharon PACKER: Reason and Romance. In: *Dreams in Myth, Medicine, and Movies*. Praeger, Westport, Connecticut, London 2002, 130. VOLTAIRE: *Filosofický slovník čili rozum podle abecedy*. Přel. Emma Horká, Votobia, Praha 1997, 227–229.

⁶⁵ PACKER 2002, 130.

⁶⁶ „Les formes des rêves reflètent générales qui dominant dans chase siècle...” Antoni MACARIO: *Des rêves considérés sous le rapport physiologique et pathologique*. In: *Annales médico-psychologiques* 8, 1846, 172–179.

Freuda, který na ně také odkazuje ve *Výkladu snů* hned v úvodní kapitole nazvané *Vědecká literatura o problémech snu*, v níž se zabývá historickým vývojem zkoumání snů od antického pojetí až po soudobé studie.

Jednou z nevlivnějších raných studií o snech byla práce historika Alfreda Mauryho (1817–1892) *Spánek a sny* (Le sommeil et les rêves, 1861), zkoumající vnitřní a vnější podněty snění. Výzkum se orientoval na studium vnímání, paměti a svobodné vůle. Jeho postřehy, které potvrdily pozdější výzkumy včetně Freudova, reflektují sny jako ohlas zážitků a vzpomínek, jež připomněly snícím události předešlého dne. „Zdá se nám o tom, co jsme viděli, říkali, dělali nebo si přáli.“⁶⁷ Maury si všímá, že na první pohled zvláštní kombinace ve snech jsou složeny z podnětů, jež zažíval snící v bdělém stavu, i když vzpomínky na ně již mohly být dávno zapomenuty. Sigmund Freud cituje Mauryho v kapitole věnované paměti ve snu ve *Výkladu snů*, kde Maury dokládá, že sny mohou také být ohlasem vzpomínek z dětství, ačkoliv ve vědomém stavu byly již zapomenuty.⁶⁸ Vystupuje tu důležitá úloha paměti, i když v dobových salonech vykladači snů stále ještě považují sen za předznamenání budoucnosti. Sny ovládá psychologický automatismus, který Maury staví do antagonismu k psychické činnosti, což později kritizuje Freud.⁶⁹ Maury jako první z vědců vycházel z vlastního pozorování snů, jež podrobil mnohými experimenty, o nichž si vedl podrobné záznamy. Sny vykládal z perspektivy externích i vnitřních fyziologických podnětů působících na nervový systém snícího, kterých se chápe snová představivost. Všiml si zejména vlivu stravy a okolního prostředí. Zvláštní pozornost věnoval „hypnagogickým“ obrazům, jež se objevují těsně před usnutím, kdy bdělá pozornost upadá a objevují se halucinace přecházející do snu. Sny chápal jako náhodné jevy vyskytující se epizodicky při usnutí nebo před probuzením. Maury zkoumal, jak se ve snech promění pojetí času a prostoru včetně sociálních konvencí. Freud oceňoval Mauryho postřehy ohledně potlačení etických a společenských pravidel ve snu. „Ve snu se především projevuje člověk pudový... Člověk když sní, se jaksi vrací do přírodního stavu;“, cituje Freud Mauryho.⁷⁰

⁶⁷ Sigmund FREUD: *Výklad snů*. Přel. Ota Friedman 1937, Pelhřimov 2003, 10. Alfred MAURY: *Le sommeil et les rêves*. Paříž 1878, 56. PICK/ROPER 2004, 140.

⁶⁸ FREUD 2003, 15. MAURY 1878, 92.

⁶⁹ FREUD 2003, 47–48.

⁷⁰ FREUD 2003, 47–48. MAURY 1878, 462.

Alfred Maury ve své knize *Le sommeil a les rêves* zaznamenal sen o gilotině, který také připomenul Sigmund Freud ve *Výkladu snů*,⁷¹ jenž později inspiroval Salvadora Dalího a jeho obraz *Sen způsobený letem včely sekundu před procitnutím* (1944).⁷² Tento sen podpořil myšlenku, že i dlouhý sen se může zdát ve zlomku sekundy. Maury se ve snu ocitl v době teroru před revolučním tribunálem, jež jej odsoudil k smrti, dokonce cítil, jak se mu při exekuci hlava odděluje od těla, než se probudil a zjistil, že to byla část pelestě postele, která bolestivě dopadla na jeho krční páteř. Maury se proto domníval, že celý příběh snu se realizuje během několika chvil před probuzením. Jeho sen zaznamenal i André Breton, který v této souvislosti připomíná Foucaultovy závěry: „Foucault naproti tomu dokazoval, že logické spoje, které náš duch domněle znovu nalézá ve snu, přičiní ex post probuzené vědomí.“⁷³ Vraťme se ale zpátky do 19. století.

Jeden z nejbystřejších badatelů v oblasti snů před Freudem byl orientalista Marie-Jean-Leon d'Hervey de Saint-Denys (1822–1892), který zaznamenával své sny od svých čtrnácti let, kdy na něj sen udělal takový dojem, že se jej pokusil zachytit v kresbě. Brzy vzniklo celé album snových záznamů s doprovodným textem.⁷⁴ Ve svém díle *Sny a cesty k jejich ovládnutí, Praktická pozorování* (*Les Rêves et les moyens de les digger, Observations pratiques*, 1867), které vyšlo anonymně a nebylo ve své době příliš známé, zaznamenává mnoho let zkušeností s lucidním sněním včetně své zkušenosti se sny–halucinacemi po požití drogy (*Un rêve après avoir pris du hatchich*), která byla některými pozdějšími nakladateli vynechána. Autor přiznává, že kvůli nemoci užíval velké dávky opia a líčí svůj temný hašišový sen. Hervey poprvé použil termín „rêve lucide“, lucidní snění, který později v

⁷¹ FREUD 2003, 21. MAURY 1878, 161. Alfred MAURY: *Le Sommeil et les rêves*. Paris 1865, 139–140. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k770990/f8.image>, vyhledáno 3. 11. 2017.

⁷² Salvador Dalí: *Sen vyvolaný letem včely kolem granátového jablka vteřinu před procitnutím*, 1944, olej na plátně, 51 x 41 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Znepokojivá Dalího vize ilustruje Galin sen, jenž byl podnícen bzúčením včely, asociující bodnutí. Místo žihadla však pocit ohrožení navozuje bajonet vyvolávající proud podivných obrazů, jenž se mění v noční múru, jež Galu probudí. Dokumentuje Mauryho názor, že sen může být lehce vyvolán externím podnětem a následující sled snových obrazů se může zdát běh velmi krátké chvíle těsně před procitnutím.

⁷³ André BRETON: *Spojité nádoby*. Přel. Jarmila Fialová, Praha 1996, 23–25.

⁷⁴ Tony JAMES: *Dream, Creativity and Madness in Nineteenth-century France*. Clarendon Press, Oxford 1995, 169. Průkopníkům v oblasti spánku a snů Alfredovi Maurymu a Herveymu de Saint-Denys se podrobněji věnuje Tony James v kapitole *Observes of Sleep* ve výše zmíněné publikaci.

dnešním slova smyslu upřesňuje nizozemský psychiatr Frederik van Eeden (1912) ve významu snu, při němž jsme si vědomi, že sníme.

Na konkrétních snech ukázal schopnost mysli ve snu vytvářet a kombinovat obrazy.

Charakter snů Hervey vizuálně znázornil na frontispisu *Snů a cesty k jejich ovládnutí*, pocházející z jeho snových zápisníků. Využil zaběhlého akademického stylu a obrazový list rozdělil jako schéma do několika polí na způsob ilustrací Diderotovy Encyklopedie, v horní třetině byl ilustrován celkový výjev, v nižších polích detaily. Zatímco vrchní část ovládá snová představa muže, vcházejícího do společnosti v doprovodu s nahou ženou, níže pole šesti kolorovaných diagramů se otevírá abstraktním výjevům, krystalickým a buněčným strukturám, magnetickým křivkám. Předznamenává tak téma abstraktního zobrazení pojmů a vjemů, jemuž se vizuální kultura bude schopna otevřít až o několik desetiletí později. Hervey mluví o hypnagogických halucinacích ve snu. Byl přesvědčen, že začátky snu jsou skoro vždy halucinace zraku. Když zavřeme oči ke spánku, jsme svědky rojení se rozmanitých forem podobných „arabeskám zdobícím pozadí byzantských obrazů“, které dle Herveye dávají formu budoucímu snu.⁷⁵ Hervey ve své knize připomíná výše zmíněný sen, jehož výjev se odehrává v jídelně jeho přátel, kam vchází malíř v doprovodu mladé modelky v rouše Evině. Oba příchozí autor poznává, byl to jeho mistr a dívka, s kterou se již setkal v malířském ateliéru a jejíž nahota nezbudila ve snícím žádné překvapení, jak už to ve snech bývá.⁷⁶

Hervey usuzoval, že běžné sny vyvěrají ze dvou pramenů, ze spontánního řetězce vzpomínek a často náhodných fyzických příčin ať již externích či vnitřních podnětů, jejichž intervence vyvolá ve snu řetěz obrazů. Uvědomoval si, že bizarní charakter snu, jednotlivé vzájemně na první pohled mnohdy nesouvisející výjevy, podléhá racionálnímu vysvětlení a není ničím nadpřirozeným.⁷⁷ Je zajímavé, že Hervey viděl sny jako zdroj inspirace daleko vhodnější pro výtvarné umělce než pro literáty, spisovatele a básníky. Odkazující na

⁷⁵ HERVEY de Saint-Denys: *Les Rêves et les moyens de les digger*, Observations pratiques. Paříž 1867, 421.

<https://archive.org/stream/lesrvesetlesmoye00herv/lesrvesetlesmoye00herv#page/n12/mode/1up>, vyhledáno 3. 11. 2017.

⁷⁶ HERVEY 1867, 381.

⁷⁷ „Je ne vis là rien de surnaturel; mais je dus admirer pourtant la puissance d'induction dont mon imagination avait fait preuve, grâce au recueillement du sommeil.“ HERVEY 1867, 270 ; JAMES 1995, 180.

Voltaireovu *Henriadu* (La Henriade), kterou nebyl autor dle snu schopen zrekonstruovat nebo sen jednoho jeho z přátel, z jehož mistrovské snové básně zbyl ve vědomém stavu jen konec verše „Vzduch voněl po zářivě barevném písku“.⁷⁸ Verš, jenž by vzbudil nadšení u surrealistů o celá desetiletí později, ale nenaplnil nároky kladené na poezii 19. století. Do skupiny, pro něž sny mohou hrát zásadní tvůrčí roli vedle výtvarníků zahrnoval i hudební skladatele⁷⁹ nebo vědce, matematiky. Sny uznával za přínosné pro obrazové a hudební kompozice či k podnícení vědecké intuice.

Byl to Alfred Maury, kdo v poznámce čtvrtého vydání své knihy *Spánek a sny* v roce 1878 identifikoval Herveye jako autora textu *Sny a cesty k jejich ovládnutí*. Maury s myšlenkami Herveye nesouhlasil, ačkoliv si také všiml, že nad ránem se zdají sny, jež si člověk uvědomuje.⁸⁰ Maury měl za to, že hluboký spánek je bezesný, zatímco Hervey se domníval, že neexistuje spánek beze snu a myšlení není nikdy zcela utlumeno. Maury o pojetí markýze d'Hervey: „... podle něho spánek nespočívá v ničem jiném, než v uzavření smyslů, v jejich uzamčení od vnějšího světa ... celý rozdíl mezi myšlením obyčejným a myšlením spáče tkví tedy v tom, že u spáče myšlenka nabývá tvaru viditelného, objektivního a k nerozeznání se podobá vjemu, vyvolanému vnějšími objekty; vzpomínka se zahaluje do zdání nynějšího jednání.“⁸¹

Oba autoři si všimají role paměti v procesu snění. Hervey mluví o *clichés-souvenir* a obrací se k metafoře nového média fotografie, která je schopna zaznamenávat na fotografické desce místa a události, jež v mysli samotného fotografa po čase vyblednou a pomalu vymizí z paměti. Ve snu jsou tyto vzpomínky mnohdy přístupnější než v bdělém stavu. Maury se obrací k tradičnějšímu termínu *idées-images*.⁸²

⁷⁸ “L'air était parfumé de sable aux couleurs vives.“ HERVEY 1867, 285.

⁷⁹ Jako příklad uvádí známou houslovou sonátu *Il trillo del diavolo* Giuseppeho Tartiniho, kterou skladatel zkomponoval v roce 1713 na základě snu, v němž mu ji zahrál sám ďábel, s nímž uzavřel pakt.

⁸⁰ “Nous avons parfois des rêves très lucides, le matin, peu avant le réveil.“ MAURY 1878, 49.

⁸¹ MAURY 1878, 19. FREUD 2003, 40.

⁸² JAMES 1995, 174-175.

Mluvíme-li o snu, pojem může zahrnovat vedle nočních snů, denního snění, nočních můr, lucidních snů také halucinace, v 19. století zvláště opiové nebo hašišové sny. V tomto období se opium a hašiš stali oblíbenými drogami uměleckých kruhů, jež přinášeli uvolnění imaginace, schopnost navodit snové představy a zpřístupnit již zapomenuté vzpomínky.⁸³ Situaci snů, somnambulismu a halucinacemi vyvolanými drogovou zkušeností se již dostatečně věnoval Tony James v knize *Dream, Creativity and Madness in Nineteenth-century France* (1995), který zkoumal hranici těchto vizí a šílenství, zaměřující se hlavně na francouzský literární svět 19. století, Victora Huga, Honoré Balzaca, Artura Rimbauda a Charlese Baudelaira či Gérarda de Nervalu. Tvůrčí osobnosti věřily slovy Charlese Baudelaira, že „pozemské věci neznamují mnoho a že skutečná realita existuje pouze ve snech.“⁸⁴ Francouzský psychiatr Jacques-Joseph Moreau, (1804–1884), známý jako Moreau de Tours, zkoumal účinky hašišu, který byl nedávno importovaný z Indie. Ve studii *Du hachisch et de l'aliénation mentale* (Etudes psychologique, Paris 1845) dokonce vybízí každého k vlastnímu experimentování vnitřních stavů. Zjistil, že delirium jím vyvolané je identické snům, a mluví o tzv. snech beze spánku. Sny popisoval jako svět, kde není jiné reality než „bytí stvořené našimi vzpomínkami a imaginací“.⁸⁵

Doktora Moreau de Tours navštěvoval Charles Baudelaire, který o stavech pod vlivem hašišu napsal *O vínu a hašiši* a později ještě prózy *Báseň o hašiši* a *Poživač opia*, publikované pod společným názvem *Umělé ráje* (Les paradis artificiels, 1860). Baudelaire rozlišoval dva druhy snů, sny přirozené, založené na každodenních vzpomínkách, a hieroglyfické, jimž přiznal

⁸³ Konopí a opium, jehož smícháním se vyráběl hašiš, se do Evropy dováželo z kolonií, Indie, Indočíny a Severní Ameriky a okolo poloviny století mělo již stamilióny uživatelů. Z opia byl izolován morfin, který dostal název podle řeckého boha snů Morfea. Hojně bylo užíváno Paracelseovo laudanum, směs opia, alkoholu a koření. Nebezpečí následků užívání drog, ačkoliv známé, nebylo zatím důkladně vědecky prozkoumáno a tyto látky byly velmi levné a všeobecně dostupné. Protidrogové zákony byly ustanoveny až v prvních desetiletích dvacátého století.

⁸⁴ Charles BAUDELAIRE: *Umělé ráje*. přel. Petr Himmel, Jan Hart, Praha 2001, 5. Podrobněji se snům a problematice opiátů věnoval Tony James v kapitole Green Jam, *Writing and Madness: Moreau de Tours, Gautier and Baudelaire*. JAMES 1995, 98–129.

⁸⁵ „... un monde où il n'y a de réel que les êtres créés par nos souvenirs et notre imagination.“ MOREAU de Tours: *Du hachisch et de l'aliénation mentale*. In: *Etudes psychologique*. Paris 1845, 147. PICK/ROPER 2004, 143. „Et là, tout est nouveau, étrange, en dehors de nos conceptions habituelles: c'est le rêve avec toutes ses bizarreries, ses caprices, ses monstruosités, ses impossibilités de toute espèce.“ MOREAU de Tours 1845, 226.

prognostické kvality. „Ve spánku, v této dobrodružné cestě, kterou konáme večer co večer, je skutečně něco zázračného; je to zázrak, jehož tajuplnost zeslábla tím, že se dostavuje přesně den co den. Člověk má dva druhy snů. Některé jsou vyplněny jeho všedním životem, jeho předsudky, tužbami, neřestmi a způsobem více méně pitvorným se spojují s předměty, které ve dne zahlédl a které dotěrně ulpěly na širokém plátně jeho paměti. To je sen přirozený; ten sen je člověk sám. Ale co říci o druhém druhu snů! O snu absurdním, nepředvídaném, který nemá vztah ani spojitost s povahou, životem a vášněmi spícího! Takový sen, který nazvu hieroglyfický, představuje zřejmě nadpřirozenou stránku života a právě proto, že je absurdní, považovali jej naši předci za božský. Protože ho nelze vysvětlit přirozeným způsobem, přikládali mu příčinu, která je mimo člověka; a ještě dnes – nezmiňujeme-li se ani o vykládačích snů – existuje filosofický směr, který vidí ve snech tohoto druhu buď výčitku nebo radu, zkrátka symbolický mravní obraz, který je třeba studovat, řeč, ke které může moudrý člověk získat klíč.“⁸⁶ Tyto sny nočního spánku staví do protikladu k hašišovým snům, jež přirovnává ke zvětšovacímu zrcadlu, které pouze v opojení zesílí přirozenou povahu člověka a není ničím zázračným, ačkoliv také otevírá brány obraznosti.

Rovněž Jean Martin Charcot, jemuž nechybělo výtvarné nadání, experimentoval s hašišem, čehož je pozoruhodným dokladem jeho *Kresba vytvořená pod vlivem hašiše* (1853), stvořená při jeho raných studentských experimentech.⁸⁷ Henri Meige k Charcotově záznamu hašišového snu-halucinace: „Jakmile se dostal pod vliv narkotika, shluk fantasmagorických vizí se mihl jeho myslí. Celá stránka byla pokrytá kresbami: ohromní draci, šklebící se monstra, nesouvislé postavy překrývající jedna druhou a proplétající se a krotící se ve skvostném víru připomínající mysl apokalyptické vize Boschovy a Jacquese Callota.“⁸⁸ Vznikaly fascinující záznamy Charcotových neklidných představ, ačkoliv je známo, že Charcotův umělecký vkus byl jinak velmi konzervativní.⁸⁹

⁸⁶ Charles BAUDELAIRE: Báseň o hašiši. In: Umělé ráje. Přel. Petr Himmel, Garamond 2001, 18. Charles BAUDELAIRE: Oeuvres complets. Claude PICHOS (ed.), vol. 1, Pléiade, Paris, 1975, 408.

⁸⁷ Jean Martin Charcot: *Kresba vytvořená pod vlivem hašiše*, 1853, pero, inkoust, papír. Bibliothèque Charcot, Salpêtrière Hospital Paris.

⁸⁸ Henri MEIGE: Charcot artiste. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Paříž 1898, 489–516.

⁸⁹ Julien BOGOUSLAVSKY: Jean-Martin Charcot and art: relationship of the „founder of neurology“ with variol aspects of art. In: Progress in Brain Research, 2013, č. 203, 185–199.

Kultura v druhé polovině 19. století zaznamenala obdobný obrat jako v 60. a 70. letech následujícího století, známými svými drogovými experimenty, kdy umělci začali inklinovat více ke stavům změněného vědomí, ke snům a symbolickým významům. Joris-Karl Huysmans v souvislosti s Whistlerovými obrazy odkazuje na opiové sny Thomase De Quincey, autora *Confessions of an English Opium-Eater*.⁹⁰ Doboví kritici díla Gustava Moreau, přirovnávaly jeho obrazy k opiovým snům, Paul de Saint-Victor na základě jeho díla označil Moreaua za kuřáka opia.⁹¹ Naším cílem ale není analyzovat vliv halucinogenních látek na umění, to ponechme jiným studiím. Své pojednání *O vínu a hašiši* (1851) Baudelaire končí odkazem na slova Barbereaua, teoretika hudby, který měl pramálo porozumění pro ty, kteří si k otevření obrazotvornosti pomáhali umělými stavy navozenými drogami, vždyť: „Velcí básníci, filozofové a proroci jsou bytosti, které prostým cvičením vůle dosáhnou stavu, kdy jsou současně příčinou i následkem, subjektem i objektem, hypnotizérem i náměsíčníkem.“⁹²

⁹⁰ Joris-Karl HUYSMANS: Whistler. In: *L'Art Moderne*, č. 26, June 29, 1884, 213.

⁹¹ Peter COOKE: Symbolism, Decadence and Gustave Moreau. In: *The Burlington Magazine*, Vol.151, č. 1274, French Art in the Nineteenth Century, May, 2009, 314.

⁹² BAUDELAIRE 2001, 186.

V. METAMORFÓZY SNU J. J. GRANDVILLA

Francouzský karikaturista a ilustrátor Jean Ignace Isidore Gérard známý pod pseudonymem Jean-Jacques Grandville (1803–1847) se v Paříži prosadil satirickou sérií litografií *Metamorfózy dne* (Les Métamorphoses du jour, 1828–1829), kde v postavách kombinoval lidské a zvířecí rysy a trefně tak pojednal lidskou společnost, jež nezapře inspiraci jiného znalce lidské povahy Francesca Goyi. Talent prokázal především ve společenské a politické satíře pro časopis *La Caricature*, avšak po znovuoobnovení cenzury roku 1835 byl nucen se věnovat knižním ilustracím (La Fontainovy bajky, *Gulliverovy cesty*, *Don Quijot*). Ve svých grafických cyklech vytvořil originální svět se svými vlastními zákonitostmi blízkým představám nevědomí a snu.

U Grandvilla nacházíme výtvarnou paralelu k dobovým vědeckým pozorováním v oblasti spánku a snů, publikovaných zatím pouze v odborných časopisech. Stejně jako Alfred Maury tak Grandville sen vnímal jako seskupení fragmentů minulosti a vyzdvihoval úlohu paměti: “Podle mého názoru, nikdy nesníme o nějakém objektu, který bychom neviděli nebo na něj nepomysleli, zatímco jsme byli vzhůru, a je to sloučení těchto rozdílných předmětů zahlédnutých nebo myšlených, často ve značné časové vzdálenosti, která tvoří tak zvláštní, tak různorodý celek ve snu.”⁹³ přibližuje svůj postup Grandville. Všiml si zejména asociativních propojení snových představ na základě externí podobnosti. V grafickém listě nazvaném *Metamorfózy spánku* (Les Métamorphoses du sommeil) z cyklu *Jiný svět* (Un Autre Monde, 1844) Grandville vizualizuje proces snové práce.⁹⁴ Na principu asociativní logiky rozdílné objekty jsou spojeny skrze podobnost formy v bizarním sledu proměn. V několika stádiích se váza s květinou proměňuje v ženskou postavu, jež mizí v mlze, toulec

⁹³ „A mon avis, on ne rêve aucun objet dont l'on n'ait eu la vue ou la pensée lorsque l'on était éveillé, et c'est l'amalgame de ces objets divers entevus ou pensés, à des distances de temps souvent considérables, qui forme ces ensembles si étranges, si hétéroclites des songes.“ Jean-Jacques GRANDVILLE: Deux rêves. In: Le Magasin Pittoresque, 15: 27, 1847, 211.

⁹⁴ Jean-Jacques Grandville: Étude sur les métamorphoses du Sommeil, uhel, tuš, 20 x 23 cm. Collection Ronny Van de Velde, Anvers. Jean-Jacques GRANDVILLE: Un Autre Monde. H. Fournier, Paris 1844. Patricia MAINARDI: Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture. Yale University Press, New Haven, London 2017.

na šípy v ptáka, atd. až poslední předmět nemá již nic společného s původním podnětem těchto hravých mutací, stává se autonomní. Stále je tu však zachována určitá poslušnost, podle níž můžeme sledovat myšlenkový spád onirických fantazií. Album Grandville označil výstižně podtitulem: „Přeměny, vidiny, převtělení, nanebevstoupení, pohyby, výzkumy, putování, vycházky, zastávky, kosmogonie, fantasmagorie, snění, bláznění. Kratochvíle, vrtochy, metamorfózy, zoomorfózy, lithomorfózy, metempsychózy, a jiné ózy.“⁹⁵

D'Hervey de Saint-Denys ve studii *Sny a cesty k jejich ovládnutí* (Les Rêves et les moyens de les digger, Observations pratiques, 1867) pro lepší ilustraci poukázal na Grandvillovy nevyočitatelné snové proměny z této série, konkrétně na list *Apokalypsa baletu* (Apocalypse du ballet) zobrazující uprostřed jeviště tanečnici na špičkách v piruetě, jejíž spirála se proměňuje v cívku na nitě a potlesk rukou v první řadě divadla ve sklenici šampaňského konče siluetou přesýpacích hodin. Hervey poznamenal: „... postupné vyvolávání vzpomínek je spojeno jedině podobnostmi zjevných forem, což je ostatně jakási schopná abstrakce, která může vytvořit nejpodivnější kompozice. Bez jejího použití na sny, Grandville (sic) měl cit pro tyto rozmarné mutace, když nám jeho tužka ukázala odstupňovanou sérii siluet, která začínala tanečnicí a končila cívkou v zuřivém pohybu.“⁹⁶ Grandville nabídl diváku obrazy paměti, Herveyovy *cliché-souvenirs*, v rozmanitých tvarových evokacích, jež jsou bizarním předivem snů.⁹⁷

Walter Benjamin v eseji *Paříž, hlavní město devatenáctého století* (Paris, Hauptstadt des XIX Jahrhunderts, 1935) k cyklu *Jiný svět* píše o Grandvillově schopnosti vdechnout objektům život a dát jim podobu fetišů, jež jsou diváku předkládány obdobně jako výrobky v lákavých

⁹⁵ „Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsychoses, apothéoses et autres choses.“ Grandville 1844. Paul ELUARD: *Stezky a cesty poezie*. Praha 1961, 189.

⁹⁶ „Parfois enfin, l'évocation successive des réminiscences s'enchaîne uniquement par des similitudes de formes sensibles, ce qui est d'ailleurs une sorte d'abstraction capable d'enfanter/vytvořit les composés les plus étranges. Sans l'appliquer aux songes, Grandville (sic) avait eu le sentiment de ces mutations capricieuses, quand son crayon nous montrait une série graduée de silhouettes commençant par celle d'une danseuse et finissant par celle d'une bobine aux mouvements furieux“ D'HERVEY de Saint-Denys: *Les rêves et les moyens de les digger*. Paris 1867, 43.

⁹⁷ Daniel PICK / Lyndal ROPER (ed.): *Dreams and History: The Interpretation of Dreams from Ancient Greece to Modern Psychoanalysis*. Londýn 2004, 143.

poutačích nově se prosazujících reklam. „Tajným námětem Grandvillova umění je intronizace zboží a rozptylující lesk, jímž je obklopeno. Patří k námětu tohoto umění, že ono samo oplývá podvojností utopických a cynických prvků.“⁹⁸ Grandville reflektuje absurdnost moderního světa, přírodu i kosmos pojímá jako svět komodit, kde převládá fetišismus zboží. Jeho fantasmagorické grafické utopie jsou symptomem odcizeného materialistického světa 19. století. Nejedná se o alegorie plné významů, naopak objekty jsou nahé, pouhé fragmenty reality. Benjamin našel ironická pojítka mezi alegorií a zbožím, mezi zbožím a jeho cenou. Odhaloval povahu kapitalistické kultury, odcizení přírody a buržoazní touhu po komoditách, jež naplňují Grandvillovy fantazie. Zboží v rovině fetiše se stalo předmětem uctívání, do něhož společnost promítla svá přání. Grandville nechává předměty ožít a „Živé tělo zaprodává anorganickému světu. Na živém vyznává práva mrtvoly. Jejím životním nervem je fetišismus, který se podrobuje sexapealu anorganického. Kult zboží přejímá tento sexapeal do svých služeb.“, uvádí dále Benjamin.⁹⁹ Grandville personalizuje objekty a osoby materializuje, zboží klade mechanicky na roveň člověku, který je fragmentarizován na fetišistické části – rotující balerína v závratném víru a sled jejích nohou jako erotická fantazie jejích diváků, „bez očí, bez ducha a bez vkusu“, ¹⁰⁰ z nichž jsou přítomny pouze tleskající ruce, proměňující se v krabí klepeta. Balerína je orámována záplavou zlatých prstenů a mincí, zdůrazňující komerční cenu jejího úspěchu, obdiv publika jí patří v rovině fetišistického artiklu, jež je karikaturou banálních hodnot buržoazní společnosti adorující zboží. V cyklu onirických obrazů *Jiný svět* Grandville vytvořil zcela nové snové univerzum reflektující odcizení člověka a krizi soudobé kultury.¹⁰¹ (sen jako kritika společnosti!)

V roce Grandvillovy smrti spolu s jeho nekrologem byly v *Le Magasin Pittoresque* otištěny dva sny. *První sen: Zločin a trest* a *Druhý sen: Projížďka po obloze* (1847).¹⁰² Není známo, zda se jedná o Grandvillovy skutečné sny, jež jsou temnou předtuchou jeho smrti, nebo pouze

⁹⁸ Walter BENJAMIN: Grandville aneb světové výstavy. In: Dílo a jeho zdroj. Přel. Věra Saudková, Odeon, Praha 1979, 71. Walter BENJAMIN: Das Passagen Werk. In: Gesammelte Schriften, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982.

⁹⁹ BENJAMIN 1979, 72.

¹⁰⁰ „sans yeux, sans esprit et sans goût“ GRANDVILLE 1844, 54.

¹⁰¹ Michele HANOOSH: The allegorical artist and the crises of history: Benjamin, Grandville, Baudelaire. In: Word and Image, vol.10, No.1, leden-březen, 1994.

¹⁰² Jean-Jacques Grandville: Premier rêve: Crime et expiation, Une Promenade dans le ciel, 1847, 23,5 x 14,5 cm, dřevorezba Paula Soyera. In: Le Magasin Pittoresque, juillet 1847, 212–213. Bibliothèque Nationale de France.

ilustrace snového práce. Sen o zločinu a trestu, je jedním z posledních jeho děl. Víme jen, že před smrtí se Grandville potýkal se šílenstvím, děsivými sny a halucinacemi. Grandville líčí sen vraha přemoženého výčitkami svědomí, který se vraždy dopustil v opuštěném lese v blízkosti kříže, jenž napovídá, že zločin již zde byl spáchán. Oběť se stává napůl stromem, kříž se mění ve fontánu stříkající ne vodu ale krev, jež se proměňuje v zástup prosících rukou, z vázy ukončující fontánu se stává soudcovská pokrývka hlavy, z kříže náhle meč a posléze váhy spravedlnosti, z misek vah se rodí velké oko, před kterým nelze uniknout ani cvalem na koňském hřbetu. Spravedlnost zde není slepá. Když při pokusu vyšplhat na vysoký sloup, jenž se náhle bortí, padá do vody, oko se mění v oko hrozná ryby, snaží se dosáhnout záchranu u velkého kříže, k němuž ne a ne se dostat, ryba jej svírá mezi svými ostrými zuby. Agónie se stupňuje a hříšník se probouzí. Transformace probíhá na vícero úrovních, v asociacích viny a potrestání. Strach v mysli hříšníka evokuje sled obrazů tvarem na sebe bezprostředně navazujících.

Ve druhém snu *Projížděče po obloze* se srpek měsíce proměňuje v houbu, následně paraple, sovu až po spřežení koní, jež se stává souhvězdím velkého vozu. Sova s roztaženými křídly je citací Goyova slavného listu *Spánek rozumu vyvolává příšery* (1799). Připomeňme rovněž snovou abecedu *Alfabeto di Sogno* (1683) boloňského mistra Giuseppe Mitelliho, na jejíchž listech nacházíme obdobné vytržené fragmenty světa z obvyklých souvislostí, fungující zde pouze jako znak. Ať už na titulním listu nebo stránce věnované písmenu A, vidíme v mnohých variacích studie očí, stojící zde samy o sobě. A právě toto oko se na Grandvillově listu *Zločin a trest* proměňuje v neúprosného pronásledovatele.

Oba tituly grafik, až příliš přímočaře popisné, byly dodatečně přidány vydavatelem *Le Magasin Pittoresque* Édouardem Chartonem, a odvádějí od původního záměru autora zobrazit především mechanismus spánku. V dopise adresovaném Chartonemu se Grandville zamýšlel nad titulem listu a navrhol: „Metamorfózy ve spánku? Transformace, deformace, reformace snů? Řetězec nápadů ve snech, noční můry, extatické sny ad. Harmonické proměny ve spánku?“. Nejvíce se přikláněl k názvu: „Vize a noční proměny“.¹⁰³ Snažil se vizuálně uchopit řeč, jakou promlouvají sny, skrze vnitřní asociativní logiku nepředvídatelných snových metamorfóz. V dopise dále píše: „Až do teď nikdy, věřím, nebyl v jiném uměleckém

¹⁰³ „Métamorphoses dans le Sommeil? Transformations, déformations, reformations des songes? Chaîne des idées dans les songes, les cauchemars, rêves extases etc. ... Transfigurations harmoniques dans le sommeil? ... „Visions et transformations nocturnes.“ Grandville, 26. února 1947, Papiers Carton, 281AP, Archives Nationales, Paříž. PICK/ROPER 2004 138. Jean-Jacques GRANDVILLE: Deux rêves. In: Le Magasin Pittoresque 15, July 1847, 45.

díle sen tak pochopen a vyjádřen.¹⁰⁴ Výtvarné umění sny zobrazovalo doposud v zajetí tradiční ikonografie soustředící se spící postavy, často biblické či literární ilustrace.

Charles Baudelaire v eseji *Quelques caricaturistes français* (1868) Grandvillovu analogicko-alegorickou metodu podrobil důrazné kritice: „Po velkou část svého života se Grandville řídil obecnou myšlenkou analogie ... Ale nevěděl, jak z ní vyvodit správné důsledky, počínal si jako vykolejená lokomotiva.“¹⁰⁵ Poukázal na to, že na rozdíl od Goyi se Grandvillovi nezdařilo absurdnost dovést až k poznání pravého absolutna. Zůstal stát napůl mezi dvěma obory, mezi obrazem a literárním textem, nenechávajíc vizuální obraz hovořit svým vlastním jazykem. Grandville své snové metamorfózy doprovázel vysvětlujícím textem sumarizujícím děj příběhu odehrávajícím se na grafickém listě, stejně jako například v albu *Jiný svět*. Svůj přístup považoval za natolik inovativní, že cítil potřebu svůj postup blíže objasnit. Baudelaire mluví v souvislosti s tímto dualismem o „falešném žánru“, Grandvillovi se nepodařilo dle něj stát se ani filosofem ani zcela umělcem.¹⁰⁶ Baudelaire: „Když vstoupím do Grandvillova díla, zakouším určitý nepokoj, jako v bytě, kde by byl systematicky organizován nepořádek, kde by podlahu podpíraly podivné římsy, kde by obrazy byly zkreslené optickými procesy, kde by předměty byly poškozeny šikmými úhly, kde by nábytek stál vzhůru nohama a kde by se zásuvky zarážely namísto vyjížděly.“¹⁰⁷

Tísňivý pocit, který měl Baudelaire z Grandvillových listů, v němž nacházel svět obrácený vzhůru noha, byl vyhledávaným pocitem surrealistů, kteří znovuobjevili a ocenili hodnotu Grandvillova díla. Iracionalitu a zmatení mysli surrealisté začlenili přímo do svého

¹⁰⁴ Jusqu'ici jamais, je crois, dans aucun ouvrage d'art, le rêve n'a été ainsi compris et exprimé...“ GRANDVILLE 1847, 45.

¹⁰⁵ „Grandville a roulé pendant une grande partie de son existence sur l'idée générale de l'Analogie ... Mais in ne savait pas en tirer des conséquences justes; il cahotait comme une locomotive déraillée.“ Charles BAUDELAIRE: Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. Michel Lévy (ed.), Paris 1876, 412.

¹⁰⁶ Michele HANOOSH: Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity. Pennsylvania 1992, 161–163.

¹⁰⁷ „Quand j'entre dans l'œuvre de Grandville, j'éprouve un certain malaise, comme dans un appartement où le désordre serait systématiquement organisé, où des corniches saugrenues s'appuieraient sur le plancher, où les tableaux se présenteraient déformés par des procédés d'opticien, où les objets se blesseraient obliquement par les angles, où les meubles se tiendraient les pieds en l'air, et où les tiroirs s'enfonceraient au lieu de sortir.“ BAUDELAIRE 1876, 412.

uměleckého programu. Grandville zachytil nepřeborné transformace vizuálních analogií snu charakteristické později pro surrealistické obrazy, jejichž konceptem bylo slučování dvou vzájemně odlišných realit, nejsnadněji se realizující v papírových kolážích. Evan Maurer poukázal na velký vliv, který měl Grandville a jeho snové metamorfózy na Maxe Ernsta a na jeho cykly koláží *Une Semaine, La Femme 100 têtes, Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* ad., jež byly inspirované Grandvillovou myšlenkou vytvoření obrazové knihy bez textu.¹⁰⁸ U Ernsta stejně jako u Grandvilla nacházíme bizarní postavy s hlavami zvířat, jako již jiní před nimi použili analogii člověka k zvířeti ke karikatuře vystihující lidské charaktery.¹⁰⁹

(sen jako kritika společnosti! - Karikaturistu v sobě nezapřel.)

Závěrem shrňme, že Grandvillovi se podařilo vytvořit „jiný svět“ plný snové obrazotvornosti skrze překvapivou juxtapozici jednotlivých elementů, hybridních postav, znepokojivých fragmentů živého i anorganického světa. Při pojednání absurdní logiky snových obrazů důraz Grandville kladl především na vystihnoutí mechaniky snové práce, jež byla ilustrací dobových poznatků o snech. Předně je nutné zdůraznit, že o psychologické interpretace snů se nezajímal. Grandville přiznával, že jeho postup byl spíše formální, jdoucí cestou jednoduchých protikladů: „Nemyslel jsem na nic jiného než na půvabné nestvůrnosti, pro člověka, který potřebuje za každou cenu něco nového – ale nevymýšlím – jen spojuji nesourodé prvky a naroubuji na ně jiné protichůdné a různorodé formy.“¹¹⁰

¹⁰⁸ Evan MAURER: Images of Dream and Desire: The Prints and Collage Novels of Max Ernst. In: Max Ernst: Beyond Surrealism. Robert Rainwater (ed.), New York 1986, 62.

¹⁰⁹ Ernst vzdal hold Grandvillovi na frontispisu nového vydání *Une Autre Monde* (1963). Clive F. GETTY: Max Ernst and J. J. Grandville. In: Twenty-first-century Perspectives on Nineteenth-century Art. Petra ten-Doesschate CHU, Laurinda S. DIXON (ed.), Delaware 2008, 116–123.

¹¹⁰ „J'ai imaginé quo des monstruosités gracieuses, pour l'homme auquel il faut à tou prix du nouveau, - mais je n'invente pas, - je ne fais qu'associer des éléments disparates, et enter les unes sur les autres des formes antipathiques ou hétérogènes.“ S. CLOGENSON: J. J. Granville. In: *L'Athenaeum français*, no. 11 a 11, March, 1853.

VI. VICTOR HUGO A JEHO SNOVÉ KRESBY JAKO PODKLAD K LITERÁRNÍMU DÍLU

Spisovatel Victor Hugo (1802–1885) se ve svých románech a kresbách zabýval myšlenkou vztahu snu, snění a tvořivosti a stal se velkým znalcem lidské imaginace. Tony James, který se již věnoval pozici snů v Hugově literárním díle obšírněji, vyslovil názor, že pro tohoto autora jsou snění a realita spojeny v jedno, že zde nejde o juxtapozici dvou rozdílných skutečností, ale o prolínání obou světů, jež se stávají identickými.¹¹¹ Pravda je též taková, že se Hugo ve skutečnost usilovně soustředil právě na tuto hranici mezi realitou a snem, především na rozdíl mezi snem, denním sněním, halucinací či vykonstruovaným bludem. Autor měl velký smysl pro realitu a ve svém díle dokázal podivuhodným způsobem spojit realismus s temným romantismem. Výsledkem je hrdina románů, jemuž ve vztahu k ostatním lidem nechybělo srdce, plnil vůči nim to, co byla jeho nepsaná povinnost. Nepoznán odvracel od svých blízkých pohromy tak, aby jim zůstal ten původní pocit, že se jim plní sny: „Kdyby našim tělesným očím bylo dáno nahlížet do vědomí druhého, posuzovali bychom lidi daleko častěji podle toho, o čem sní, než podle toho, co si myslí. Sen, který je zcela spontánní, nabývá podoby našeho ducha a zachovává ji. Nic nevychází tak přímo a upřímně z hloubi naší duše jako nezměrné tužby snu. A naše přeludy jsou tím, co se nám nejvíc podobá.“¹¹²

Hugovy záznamy snů či teoretické úvahy o snech, ať už písemné nebo obrazové, jsou obsaženy buď v jeho soukromých denících z let 1855 až 1875 nebo se k fenoménu snu a snění přímo vztahují některé jeho básně, novely a romány *Sklon ke snění* (*Pente de la rêverie*, 1831); *Kontemplace* (*Les Contemplations*), 1856; *Mys snů* (*Promontorium somnii*), 1863; *Dělníci moře* (*Les Travailleurs de la mer*), 1866; *Muž, který se směje* (*L'homme qui rit*), 1869 ad.¹¹³

Co do námětů, je Hugo od počátku své tvorby zcela v zajetí dobových témat. Vyzýval Universum, Smrt, Drama, také duše zemřelých jako ostatní spiritisté 19. století: „Protože slovo, jak je známo, je živá bytost. / Ruka snícího vibruje a třese se, když píše; / Pero, které křídlo prodloužilo rozpětí / se táhne po papíře, když tato postava vyjde; / Slovo, termín, typ

¹¹¹ Tony JAMES: Victor Hugo and the „Headland of Dreams“. In: *Dream, Creativity and Madness in Nineteenth-century France*. Clarendon Press, Oxford 1995, 210.

¹¹² Victor HUGO: *Bídníci*. Svazek III., kniha V., kapitola V. Chudoba a dobrý soused v bídě.

¹¹³ Henri GUILLEMIN: Victor Hugo et le rêve. In: *Mercure de France*, 312, 1951, 5–32.

nikdo neví, odkud pochází; / Uděláno kým? Tvarováno kým? Vyrůstá ze stínu. / Stoupáme a klesáme v naší temné hlavě ...“¹¹⁴ Přímo na sny se pak zaměřuje Hugův filosofický text nazvaný *Mys snů* (*Promontorium somnii*) z roku 1863, jež nese název podle jednoho z pahorků na Měsíci astronomy shodně označeného „Mys snů“. V úvodu tohoto textu, který je psán formou básně v próze, autor popisuje událost z roku 1834, kdy spolu s astronomem Françoisem Aragonem (1786–1853) na observatoři v Paříži pozoroval teleskopem Měsíc.¹¹⁵ Hugův popis kráterů, hor a vulkánů zde nevychází tolik ze vzpomínek na faktické pozorování Měsíce, ale je výsledkem jeho snění o něm nad vůbec první podrobnou mapu Měsíce od Giovanni Domenico Cassiniho, ředitele pařížské Observatoře, z roku 1679 (rytec Claude Mellan). Mapa byla publikována v *Le Magasin pittoresque* (březen 1833) a byla později badateli nalezena založená v originálním Hugově rukopise.¹¹⁶

Victor Hugo pro své *Promontorium somnii* (1834) zvolil literární formu snového vyprávění proto, aby mohl svobodněji komentovat své poznatky o výsledku svého vnitřního pozorování, v němž narazil na bod společný pro všechny tvůrčí osobnosti v průběhu staletí, které jsou s cenzurou obtížněji sdělitelné. Obdobný postup kdysi zvolil i filosof Marcus Tullius Cicero ve *Scipionovu snu* (*Somnium Scipionis*, *De res publica*, 51 př. n. l.), který se na Zemi raději díval prostřednictvím snu z kosmu a odtud pojednával o otázkách politiky, lidské duše a morálních nárocích lidstva. Na něj navázal Macrobius ve svém *Komentáři ke Scipionovu snu* (*Commentarium in somnium Scipionis*, 5. století), aby mohl potvrdit, že mýty a sny jsou filosofickou formou odhalující „posvátné pravdy“ o světě a člověku. Lunární pouť již před Victorem Hugem podnikl také Lúkiános v *Pravdivých příbězích* (2. století), kde popsal na Měsíci Ostrov snů, aby mohl satiricky glosovat svou dobu. Rovněž Johannes Kepler použil snovou alegorii ve svém spise *Sen neboli Měsíční astronomie* (*Somnium seu Astronomia Lunari*, 1609) k popisu astronomie viděnou z pohledu Měsíce, aby se navzdory cenzuře vůbec mohl zmiňovat o Koperníkových heliocentrických teziích. Johannes Kepler tehdy roku 1623 uvedl: „Co kdybych napsal 'Měsíční stát'. Nebylo by skvělé popsat kyklopské zvyky našich časů v živých barvách, ale při tom být na bezpečné straně – opustit

¹¹⁴ „Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant./ La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant;/ La plume, qui d'une aile allongeait l'envergure,/ Frémit sur le papier quand sort cette figure;/ Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu,/ Face de l'invisible, aspect de l'inconnu;/ Créé, par qui? forgé, par qui? jailli de l'ombre;/ Montant et descendant dans notre tête sombre ...“ Victor HUGO: *Les Contemplations*, 1856., I.VIII. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations, vyhledáno 1. 2. 2017.

¹¹⁵ Victor HUGO: *Promontorium somnii*. In: *Proses philosophiques 1860–1865* https://fr.wikisource.org/wiki/Proses_philosophiques/Promontorium_somnii, vyhledáno 1. 2. 2017

¹¹⁶ JAMES 1995, 208.

Zemi a odjet na Měsíc?“ ptal se Johannes Kepler, aby pokračoval ve svých úvahách: „Nicméně, k čemu by byl takový let dobrý? More ve své Utopii a Erasmus v jeho Chvále bláznovství se dostali do potíží a museli bránit sami sebe. Proto nás jen nechte opustit rány osudu politiky a zůstat v přívětivém, svěžím, zeleném poli filosofie.“¹¹⁷

Pojmem „Mys snů“ si Hugo definoval jakýsi pevný bod, který nacházel nejen na Měsíci ale i v mysli člověka, „Tato náhorní krajina snu, o které jsme mluvili, se nachází u Shakespeara. Najdete ji u všech velkých básníků. V mysteriózním světě umění, jako na Měsíci, na něž se náš pohled právě zaostřil, je vrchol snu. O tento vrchol snu se opírá Jakobův žebřík. Jakob, ležící u úpatí žebříku, je básník, snílek, který má oči duše otevřené. Nahoře je pevnost, ideál. Tyhle tvary stoupající po žebříku, bílé nebo tmavé, mající křídla, nebo jako by byli zachyceni skrze hvězdu na jejich čele, jsou básníkovými vlastními výtvary, které vidí v polibru (pneumbra) svého mozku stoupat ke světlu. Tento vrchol snu je jedním z vrcholů, které dominují obzoru umění. Z toho vyplývá celá jedinečná a speciální poezie. Na jedné straně je to fantastické; na druhé straně fantaskní, které není nic jiného než úžasný smích; z tohoto vrcholu jsou Aischylovy ókeanovny, Jeremiášovi cherubíni, mainady Horáciovy nebo Miltonovi démoni, larvy Danteho, andriády Cervantesovy, démoni Miliona a matéziny Molièrovi.“ ... „Je to svět, který není a který je. ... Řekni Titanii: Ty neexistuješ! Když ji takhle osočíš, vrátí ti své zpátky ... Protože jste to vy, buržoové, kdo neexistuje. ... Tento vrchol snu je pod lebkou každého básníka, jako je hora pod oblohou.“¹¹⁸

¹¹⁷ Carola BAUMGARDT (ed.): Johannes Kepler: life and letters. New York 1951, 155–156; Adriana ŠMEJKALOVÁ: Komentář k lunárnímu snu Johannese Keplera. In: Sen mezi obrazem a textem. Masarykova univerzita, Brno 2016; Johannes KEPLER: Sen neboli Měsíční astronomie. Přel. Alena a Petr Hadravovi, Praha 2004.

¹¹⁸ „Ce promontoire du Songe, dont nous venons de parler, il est dans Shakespeare. Il est dans tous les grands poètes. Dans le monde mystérieux de l'art, comme dans cette lune où notre regard abordait tout à l'heure, il y a la cime du rêve. À cette cime du rêve est appuyée l'échelle de Jacob. Jacob couché au pied de l'échelle, c'est le poète, ce dormeur qui a les yeux de l'âme ouverts. En haut, ce firmament, c'est l'idéal. Les formes blanches ou ténébreuses, ailées ou comme enlevées par une étoile qu'elles ont au front, qui gravissent l'échelle, ce sont les propres créations du poète qu'il voit dans la pénombre de son cerveau faisant leur ascension vers la lumière. Cette cime du Rêve est un des sommets qui dominant l'horizon de l'art. Toute une poésie singulière et spéciale en découle. D'un côté le fantastique; de l'autre le fantasmagorique, qui n'est autre chose que le fantastique riant; c'est de cette cime que s'envolent les océanides d'Eschyle, les chérubins de Jérémie, les ménades d'Horace, les larves de Dante, les andryades de Cervantes, les démons de Milton et les matassins de Molière. ... 'C'est le monde qui n'est pas et qui est. ... Dites à Titania: Tu n'es pas! Si vous lui donnez ce soufflet, elle vous le rendra. Car c'est vous, bourgeois, qui n'êtes pas.' ... Cette cime du rêve est sous le crâne de tout poète comme la montagne sous le ciel.“ Jean MASSIN (ed.): Victor Hugo, Œuvres complètes. 12, Le Club Français du Livre, Paris 1969; Victor HUGO: Promontorium somnii 1863.

Hugo ukazuje, že sny člověka nepřesáhnou hranici oblaků: „Empyreum, elysium, eden, portál otevřený do výše ke vzdáleným hvězdám snu, sochy světla vztyčené na římsách azuru, nadpřirozené, nadlidské, tam se nachází vyzdvihovaný předmět rozjímání. Člověk je doma v mracích.“¹¹⁹ Podoba snu závisí na charakteru snícího: „Jsou sny velké a sny malé a jejich váha závisí od mysli snícího. Nízké myšlení, snížená obloha. Jak člověk sní, tak žije. Naše vědomí je architektura našich snů. Velký sen se nazývá povinnost, je také velkou pravdou.“¹²⁰

Victor Hugo nabádal čtenáře, aby nezapomínal, že: „snící musí být silnější než sen“¹²¹. Díky rodinné zkušenosti znal nebezpečí snů, protože jeho bratr Eugène trpěl duševní poruchou stejně jako jeho dcera Adèle, Hugo si uvědomoval, jak velkou hrozbou je pro snícího šílenství.¹²² Jsou tam snílci, kteří jsou jako ten ubohý hmyz, neschopní létat a neschopní chůze; posléze na ně doléhá sen oslepující a děsivý a zničí je.“¹²³

Stejně tak Hugovo výtvarné dílo většinou není ilustrací jeho snů, Hugo nepotřeboval rámec spánku, aby mohl snít. Spisovatel sledoval stavy své melancholie, jistého druhu prozření v bdělém stavu. Po podvečerní procházce v Nemours si o prožitku krajiny poznamenal: „To všechno nebylo ani město, ani kostel, ani řeka, ani barvy, ani světlo, ani tma; bylo to snění. Dlouho jsem nehybně stál a nechal se prostupovat tím nevysvětlitelným celkem, klidem oblohy, melancholií chvíle. Nevím, co se odehrávalo v mém duchu, a nedokázal jsem to vypovědět, byl to jeden z těch nevyslovitelných okamžiků, kdy člověk v sobě cítí něco usínat a něco se probouzet.“¹²⁴

¹¹⁹ „L’empyrée, l’élisée, l’édén, le portique ouvert là-haut sur les profonds astres du rêve, les statues de lumière debout sur les entablements d’azur, le surnaturel, le surhumain, c’est là la contemplation préférée. L’homme est chez lui dans les nuées. HUGO 1863.

¹²⁰ „À âme basse, ciel bas. Comme on fait son rêve, on fait sa vie. Notre conscience est l’architecte de notre songe. Le grand songe s’appelle devoir. Il est aussi la grande vérité.“ Ibidem.

¹²¹ „il faut que le songeur soit plus fort que le songe“ Victor Hugo: Promotorium somnii. In: Robert LAFFONT: Oeuvres complètes de Vicotr Hugo. Bouquins; 1985, 652.

¹²² JAMES 1969, 195.

¹²³ „Il y a des songeurs qui sont ce pauvre insecte qui n’a point su voler et qui ne peut marcher; le rêve, éblouissant et épouvantable, se jette sur eux et les vide et les dévore et les détruit.“ Ibidem.

¹²⁴ Gaston BACHELARD: Poetika snění. Praha 2010, 18.

Spiritistické seance a kresby

Victor Hugo byl dobře obeznámen s metodami spiritistických médií, automatickým psaním a kresbou. Dobové klima bylo fenoménu spiritismu značně nakloněno, a mohlo by se tedy zdát, že jsou Hugovy zájmy o spiritismus pouhým rozptýlením. Výsledné formulace o daném tématu však svědčí o tom, že byly pro něho předmětem důsledného studia, ale též, že v nich hledal útěchu. V letech 1853 a 1855, v době exilu na ostrově Jersey, pořádal rodinné spiritistické seance (*tables parlantes*) a zkoumal přepis mysteriózních vzkazů z tzv. jiného světa.¹²⁵ V odloučenosti života v době exilu seance Hugovi též nahrazovali společenskou komunikaci. Roli zde hrála i tragická ztráta dcery Léopoldine, která zahynula při lodním neštěstí (1843) a možná i prchavá naděje nějakého doteku s jejím duchem. Hugo pak dostával vzkazy od neviditelných sil, poslů, duchů zemřelých, či od samotné Smrti, Oceánu nebo Poezie. Různé vzkazy v tomto procesu pak zaznamenával prostřednictvím automatických textů, kreseb, kosmických diagramů a symbolů. Ve svých záznamech pak například popisuje přízrak Smrti, jenž mu objasňuje dvojí podobu tvůrčího nadání. Na jedné straně zde stojí umělec, který tvoří přes den a na druhé sám Fantom, který prozkoumává sny a záhrobí během spánku. Skrze vědomou práci je pak umělec schopný pojmout pozemský svět, skrze zjevení svět nebeský.¹²⁶ Dnes bychom tento postup nazvali sebepoznáváním (individuací), k níž Hugo říká: "Jak rychle přecházejí tyto myšlenky podobné Fantomům! Vcházejí do mozku, třpytí se, děsí a mizí; oko Spektra – scénáristy vidí, jak se tam vznáší fosforeskující, světelný vír černých prostorů nesmírnosti."¹²⁷

Tato manifestace vnitřních vizí, spojených s „Mysem snů“ a podněcující velkou tvořivost, se promítala nejen do Hugovy literární tvorby, ale vtiskla se i do jeho kreseb, jejichž imaginativnost v těchto letech pod vlivem automatismu a experimentálních výtvarných techniky ještě zesílila. Nejprve vytvářel rozmývané inkoustové skvrny na papíře, v nichž pak nacházel netušené obrazy. Hugo byl pohotovým kreslířem. Jeho inkoustové kresby a akvarely, silné svým fantazijním nábojem a snovou atmosférou, svojí ikonografií nesou stopy

¹²⁵ John CHAMBERS (ed.): *Conversations with Eternity – The Forgotten Masterpiece of Victor Hugo*. Boca Raton 1998, 129. Hugův syn Charles působil při seancích jako médium a prostředník se záhrobím.

¹²⁶ CHAMBERS 1998, 169.

¹²⁷ CHAMBERS 1998, 170–171; Renaud EVRARD, Bertrand MÉHEUST: *La métapsychique, une science surréaliste*. In: *Entrée des médiums. Spiritisme et art d'Hugo à Breton*. Maison de Victor Hugo, 2013.

dramatického ducha romantismu. Jsou to témata rozpadajících se ruin, potápějících se lodí či bouří u skalnatých pobřeží. Victor Hugo hodně cestoval a dělal si na místě kresebné záznamy o místech, která navštívil. Tak například na akvarelu nazvaném *Mýtus* (Rigi, Švýcarsko), si poznamenal: „Záznam na vrcholu Rigi, 11. září 1839 při západu slunce, 5676 stop nad hladinou moře. Victor Hugo.“¹²⁸ Tato kresba je stejně jako dokladem mimořádného prožitku přírody, tak i záznamem konkrétního psychického stavu, který tito velikáni hor mohou v lidech vyvolávat.

Hugovo výtvarné dílo však nebylo původně určeno veřejnosti, bylo mnohdy součástí jeho prvotního hledání tvarů a dějů pro jeho literární díla, tedy tou prvotní inspirací. Jejich autor se zde tedy mohl od dobových technik a estetických slohových požadavků zcela osvobodit, i když co do nálady pozorujeme, že je zcela v zajetí romantického ideálu.¹²⁹ Zde musíme připomenout, že Hugo používal netradiční techniky, které předznamenávaly budoucí experimenty moderního umění. Byl to právě ten rozlitý inkoust na papíře a dotváření toho co teprve vznikalo na ještě nezaschlém podkladu, jež byl tím výchozím impulsem fantazijní představy. Vedle inkoustové skvrny autor využíval i otisky různých materiálů a nevyhýbal se ani malbě prsty. To názorně ukazuje série kreseb *Krajky* (Dentelles), z nichž jednu nazval *Krajky a duchové* (Dentelles et Spectres), kolem 1855–1856, kde využil otisku krajky a jejího křehkého ornamentu, jenž dokončil několika liniemi.¹³⁰ Jako v nějakém snu nebo při spiritistickém sezení zde vyznačil dvě děsivé tváře z jiného světa. Dobovému programu se Hugo vymyká vědomým využitím prvku náhody a automatickým procesem tvorby, zřeknutím se racionální kontroly a asociativními interpretacemi vznikajících forem. Současně s nimi tak zaznamenával svoje prchavé, těžko postižitelné vnitřní vize, a v některých příkladech dospěl až k hranici abstrakce. V kompozici *Monstrózní zvíře* (1856) nechal v meandrovité kresbě

¹²⁸ Victor Hugo: *Mýtus* (Rigi, Švýcarsko), *Le mythen* (Rigi, Suisse), 1839, lavírovaná kresba, sépie, papír, 22 x 29 cm. Maison de Victor Hugo, Paříž; Nápis vpravo a opakovaně vlevo: "Dessine sur le sommet du Rigi 11 Septembre 1839 au coucher du soleil / 5676 pieds au-dessus du niveau de la mer. VICTOR HUGO" Pod kresbou: „ k Ódám a Baládám (II, I, IV) složeným v roce 1832. Odkaz Louis Barthaou.“, „ver des Odes et Ballades (II, I, IV) composés on 1823, Legs Lois Barthou“; Gaëtan PICON / Roger CORNAILLE / Georges HERSCHER: *Victor Hugo Dessinateur*. La Guilde du Livre, Lausanne, 1963, 41.

¹²⁹ Marie-Laure PRÉVOST: *The Techniques of a Poet-Draftsman*. In: *Shadows of a Hand: The Drawings of Victor Hugo*. London 1998, 31.

¹³⁰ Victor Hugo: *Krajky a duchové* (Dentelles et Spectres), 1855–1856, lavírovaný otisk krajky, inkoust, papír, 6,5 x 6 cm. Maison de Victor Hugo, Paříž; Victor Hugo Dessinateur 1963, 89.

spontánních tahů štětce vyvstat temnému monstru ze skvrn rozlitého inkoustu.¹³¹ Jinde využil otisk vznikající na symetricky přeloženém papíře, připomínající dnes dobře známý Rorschachův test, k vyjevení tvarů z jiného světa.¹³² V dopise ze dne 29. dubna 1860, adresovaném Charlesu Baudelairovi, celý proces tvoření popsal podrobněji: „Nakonec jsem mísil tužku, dřevěné uhlí, sépii, uhlí, saze a všechny druhy zvláštních směsí, které zhruba dokáží stvořit to, co mám v oku a zejména v mysli.“¹³³

Vlny oceánu Victora Huga mění a následně utichají. "Utlumuji tento obrovský sen o oceánu a pomalu se stávám náměsíčníkem moře.", napsal Victor Hugo roku 1856 Franzi Stevensonovi.¹³⁴ Mezi velmi znepokojivá Hugova díla patří kresba nazvaná *Vlna* (La vague) nebo *Můj osud* (Ma destinée), která vznikla v době spisovatelova exilu na ostrově Guernsey roku 1857, a která má nesporně autobiografický charakter.¹³⁵ Kresba předznamenává autorův román *Dělníci moře* (Les Travailleurs de la Mer) z let 1864–1865, který Hugo doprovodil několika desítkami monochromatických tušových kreseb, jenž souvisejí s atmosférou normandských ostrovů a dějem románu. Spisovatelův prožitek intenzity přírodních živlů, bouří a oceánu přesně mapuje tvůrčí proces vzniku představ.

Jak text tak ilustrace knihy *Dělníci moře* dokládají, že pro něho samotného se hranice mezi snem a realitou neshazují, ale naopak na příkladu hlavního hrdiny a toho, jak ho vnímají ostatními obyvatelé, demonstroval způsob přeměny reálného v ireálné, v halucinace a pověry. Hlavní hrdina Gilliatt žil na území při průlivu La Manche v osadě Saint-Sampson. V zemi, kde mezi obyvatelstvem stále panoval zájem o věci ďábla, zvláště, když se normandští rybáři z průlivu dostávali na moře, byli zatíženi hrůzou. Přitom dům nazvaný *Le bû de la rue* (Konec ulice), ve kterém Gilliatt bydlel s matkou sám do doby než zemřela, by spojený už dávno před nimi s pověrami, což byl důvod, že Gilliatt musel žít v osamocení. Místní si vždycky našli nějaké důvody, aby mohli udržovat představu, že Gilliatt je chráněnc

¹³¹ Victor Hugo: Monstrózní zvíře, kolem 1856, tuž, kvaš, papír, 11,6 x 19,7 cm. Soukromá sbírka.

¹³² Victor Hugo: Inkoustové skvrny lehce přepracované na skládaném papíru, kolem 1856–1857, tuš, inkoust, kvaš, papír, 20 x 14 cm. Bibliothèque Nationale de France, Paříž.

¹³³ „J'ai fini par y mêler du crayon, du fusain, de la sépia, du charbon, de la suie et toutes sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce que j'ai dans l'oeil et surtout dans l'esprit.“ Victor Hugo v dopise Charlesu Baudelairovi, dne 29. dubna 1860. Jean MASSIN (ed.): Victor Hugo, Œuvres complètes. 12, Le Club Français du Livre, Paris 1969, 1097–1098; Daniel PICK / Lyndal ROPER (ed.): Dreams and History: The Interpretation of Dreams from Ancient Greece to Modern Psychoanalysis. London 2004, 147.

¹³⁴ Graham ROBB: Victor Hugo. New York 1998, 330.

¹³⁵ Victor Hugo: Vlna (La vague) nebo Můj osud (Ma destinée), 1857, papír, pero, lavírovaná kresba, kvaš, 17 x 26 cm. Maison de Victor Hugo, Paříž; Victor Hugo Dessignateur 1963, 92.

nadpřirozených sil. Victor Hugo pak v souvislosti s Gilliattovým domem v kapitole nazvané *Le bù de la rue* tyto místní pověry rozvádí podrobněji, s uvedením četných příkladů víry v čarodějnictví, která v Guernsey v 19. století nebyla ničím neobvyklým. O tom jak Gilliattův dům vypadal se dozvídáme jednak z příslušné kapitoly knihy (*Le bù de la rue*, kapitola II),¹³⁶, a též z krátkého textu na samotné kresbě, nazvané *Vizionářův dům* (*La maison visionnée*, 1864–1865).¹³⁷ Dům stál na výběžku skály o samotě a měl malou zahrádku, kterou často zalévaly vysoké příboje moře. Podle kresby, byl jednopatrový, celý z kamene, se sedlovou střechou a masivním komínem na straně štítu. Jeho vchod ze strany moře byl zazděný kameny. Už samotná strohá podoba tohoto domu ocitajícího se o samotě někde na skalisku jítří naší představivost. Takto se Hugo snaží objasnit, proč byl Gilliatt člověkem samoty, a proč propadal snění. Odtud pak název kapitoly VII, *Dům vizionáře*, v níž spisovatel rozvádí všechny způsoby, čím se živila Gilliattova imaginace, a ukazuje názorně, v čem spočívá denní snění: „Z toho pocházela jeho odvaha i ostýchavost. Ponechával si své myšlenky pro sebe. Měl v sobě něco, co připomínalo náměsíčníka a jasnovidce. Halucinace může ovládnout sedláka, jako byl Martin, právě tak dobře jako krále, kterým byl Jindřich IV. Neznámo občas způsobí lidskému duchu překvapení. Temnota se trhá a na chvíli dovoluje spatřit neviditelné, aby se v zápětí znovu zavřela. Tyto vidiny často mění celou bytost člověka; z poháněče velbloudů učiní Mohameda a z pasačky koz Johanku z Arku. Samota dává předpoklady k jisté mohutnosti vznešeného poblouznění. To je dým hořícího keře.“¹³⁸

Victor Hugo ukládá do knihy *Dělníci moře* svoje výzkumy snů a popisuje tři možné snové stavy: rozlišuje halucinace od snění a snů, což se prolíná celým románem. Hlavní hrdina byl člověk hloubavé povahy, a rozlišoval spánek od snění: „Snění, což je vlastně myšlenka v mlhavém stavu, sousedí se spánkem, kterým je uzavřena jako svou hranicí.“¹³⁹ Gilliatt pozoroval též spánek: „Spánek se dotýká oněch možností, kterým říkáme nepravděpodobnost. Svět nocí je zvláštní svět sám pro sebe. Noc sama o sobě je vlastně všehomírem. Hmotný lidský organismus, na němž spočívá svou tíhou sloup vzduchu patnáct mil vysoký, je večer utmácen, padá únavou, uléhá a odpočívá; tělesné oči se zavírají, ale v

¹³⁶ Victor HUGO: *Dělníci moře*, přel. F. V. Krejčí, Dobrovský, Praha 2014, 71–74.

¹³⁷ Victor Hugo: *Vizionářův dům* (*La maison visionnée*), 1864–1865, papír, pero, lavírovaná kresba, 25 x 19 cm. Bibliothèque Nationale, Paříž; „Tento dům vzbuzuje strach z osamělosti. On je, jak se říká, vizí. Strašidelný nebo ne, vzhled je zvláštní ...“ Následuje rozsáhlý popis domu, zcela v souladu s výkresem. „Cette maison ajoute l’effroi à la solitude. Elle est, dit-on, visionnée. Hantée ou non, l’aspect enest étrange...“ Victor HUGO: *Victor Hugo Dessinateur*. Paris 1963, 99.

¹³⁸ Ve strašidelném domě bydlí vizionář, kap. VII; *Dělníci moře*. HUGO 2014, 95.

¹³⁹ *Ibidem*

této hlavě bez viditelného vědomí, zdánlivě nehybné, se otevírají jiné oči. Neznámo se zjevuje. Temné věci člověka, o kterém jindy nevíme, se začínají k člověku přibližovat, ať již to je sblížení skutečné, nebo že se dálky propasti zvětšují v podobě vidin ... Fantomové vystupují a sestupují k nám a dotýkají se nás v šeru. Před naším vnitřním zrakem se náhle kupí a rozkládá svět zcela jiný, než je náš, složený z nás samotných a ještě čehosi jiného. A spící člověk ve svém polovědomí spatřuje podivné živočichy, prazvláštní rostliny, hrůzné nebo usměvavé přeludy, larvy, masky, postavy, hydry, zmatené směsice jevů, měsíční svity bez měsíce, divy, které se temně rozplývají do nicoty, vzrůst a mizení přeludů v zmateném hemžení, vlnění tvarů ve tmách, zkrátka veškeré tajemství, které nazýváme snem, a které není ničím jiným, než přiblížením se neviditelné skutečnosti. Sen je akváriem noci. Tak snil Gilliatt.¹⁴⁰

Gilliatt je místním obyvatelům Guernsey neustále něčím podezřelý a je zjevné, že k němu směřovaly jejich nejrůznější fantazie. Dokonce ho podezřivali, že má co společného s auxcrinierským králem, hluchým trpaslíkem, podobajícím se strašidelné rybě s lidskou tváří, který byl pro vody průlivu La Manche velkým nebezpečím. Ten kdo ho spatřil, jeho podobu nikdy nezapomněl. Victor Hugo vytvořil kresbu zpodobňující auxcrinierského krále, s rozbouřeným oceánem a zmítající se lodí v pozadí. Kresba je opatřena stručnou poznámkou o králově podobě, kterou pak obsírnější rozvádí sama kniha ve čtvrté kapitole nazvané „Neoblíbenost“.¹⁴¹ Setkáváme se zde se zcela výjimečným dokladem, objasňujícím jakým způsobem se kresba podílela na vzniku děje Hugových románů.¹⁴²

¹⁴⁰ Ibidem 95–96

¹⁴¹ Neoblíbenost, kap. IV, Dělníci moře 2014, 81–82.

¹⁴² Victor Hugo: Auxcrinierský král (Le roi des Auxcriniers), 1864–1865, lavírovaná kresba, 19 x 25cm. Bibliothèque Nationale, Paříž; „Samotní ignoranti opomíjejí, že největším nebezpečím v průplavech moří je auxcrinierský král. Není hrozivějšího mořského charakteru. Není další impozantnější námořník. Pro toho, kdo ho viděl potápět se mezi Saint-Michel a dále. Je malý a je trpaslík, je to hluchý král. Hlava je dole masivní a v horní část úzká, choulostivé tělo, slizký a deformovaný zjev, uzliny na lebce, nohy krátké, dlouhé ruce, ploutve místo chodidel, drápy místo rukou a jejich ploutve jsou neupravené, široká zelená tvář ... Představte si rybu, která je přízrakem a má lidskou figuru.“ „Les ignorants seuls ignorent que le plus grand danger des mers de la Manche, c'est le Roi des Auxcriniers. Pas de personnage marin plus redoutable. Qui l'a vu fait naufrage entre une Saint-Michel et l'autre. Il est petit et nain, et il est sourd étant roi ... Une tête massive en bas et étroite en haut, un corps trapu, un ventre visqueux et difforme, des nodosités sur le crâne, de courtes jambes, de longs bras, pour pieds des nageoires, pour mains des griffes, une large visage vert, tel est ce roi. Ses griffes sont palmées et ses nageoires sont onglées ... Qu'on imagine un poisson qui est un spectre et qui a une figure d'homme.“ HUGO 1963, 99.

Stejně přesvědčivé pro toto tvrzení jsou další dvě kresby týkající se ztroskotání lodi v rozbouraném oceánu, ukazující dvě možnosti téhož děje, z nichž nakonec autor zvolil tu nejpůsobivější. Na kresbě *Durande po potopení* (La Durande après le naufrage) nechává loď nejprve zaklínit se mezi dvě skaliska Douvers trochu nad proud, avšak se zachovaným lodním stěžněm. Toto rozhodnutí stvrzuje na kresbě textem.¹⁴³ Výsledné ztroskotání lodi však nakonec bylo jiné, loď byla vymrštnuta vysoko nad hladinu moře a zaklínila se mezi oba skalní útvary jako strašlivá, z dálky viditelná výstraha moře. Výsledek děje názorně ukazuje další kresba, podle místních skal nazvaná Douvres, kde ztroskotala.¹⁴⁴ Hugo ztroskotání lodi popisuje tak, jakoby se jednalo o býčí zápas a loď byla živá bytost. Líčí, jak se vrhá na skálu a s jakým strašlivým hukotem do ní proniká voda „Duranda se nakláněla vpřed, jako kůň na koridě, kterému roh býka probodl útroby. Byla mrtvá. ... Duranda pozvolna zvedaná přílivem, se kývala zprava nalevo, pak zleva napravo a začínala se točit kolem úskalí jako kolem osy.“¹⁴⁵ Čteme-li tento popis uvědomíme si, v jak velkým velkým pomocníkem byla autorovi přípravná kresba k danému výjevu.

Na příkladu hlavního hrdiny románu Gilliatta spisovatel ukazuje, za jakých okolností v lidské mysli dochází ke stírání hranice mezi skutečností a zdáním. Pro vyjádření toho stavu Hugo použil metodu podobenství s mořskými živočichy, kteří se přizpůsobují životu v moři,

¹⁴³ Victor Hugo: *Durande po potopení* (La Durande après le naufrage), 1864–1865, papír, pero, lavírovaná kresba, 19 x 24 cm. Bibliothèque National de France, Paříž, 24745, fol. 222; Na okraji napsal: „Když jsem kreslil tuto kresbu, ještě jsem se nerozhodl od Durande odstranit stěžně V. H.“ „Quand j'ai fait ce dessin, je n'avais pas encore pris le parti de faire arracher les mâtes de la Durande par la tempête. V.H.“ „Durande byla zachycena, zavěšena a umístěna na dvě skály, asi deset stop nad proudem. Bylo nutné tam s ní hodit to zuřivé násilí na moři.“ „La Durande était saisie, suspendue et comme ajustée dans les deux roches à vingt pieds environ au-dessus du flot. Il avait fallu pour la jeter là une furieuse violence de la mer.“ Victor Hugo Dessinateur 1963, 100, N° 261.

¹⁴⁴ Victor Hugo: *Douvres* (Les Douvres), 1864–1865, papír, pero, lavírovaná kresba, kvaš, 23 x 36 cm. Bibliothèque National de France, Paříž, 24745, fol. 232; Na okraji napsal: "Na tomto výkresu, stejně jako na frontispise, jsem příliš naklonil komín hluboko dolů, při střetu, prodloužení Durandy. Ona musí být mnohem rovnější." "... Tyto dva pilíře, to byly Douvres. Druh hmoty mezi nimi jako architráv mezi dvěma zárubněmi, to byla Durande. // Tato léčka, která láká a ukazuje svou kořist, byla strašná. Ukazuje, že věci člověka „vis-à-vis“ mají někdy temnou a nepřátelskou ostentaci vůči němu. V postoji těchto hornin byla výzva. Zdálo se, že čekají.“ „Dans ce dessin, de même que sur le frontispice, j'ai trop penché la cheminée, entrevue, de la Durande échouée. Elle doit être beaucoup plus droite.“ „... Ces deux piliers, c'étaient les Douvres. L'espèce de masse emboîtée entre eux comme une architrave entre deux chambranles, c'était la Durande. Cet écueil, tenant ainsi sa proie et la faisant voir, était terrible; les choses ont parfois vis-à-vis de l'homme une ostentation sombre et hostile. Il y avait du défi dans l'attitude des ces rochers. Cela semblait attendre.“) Victor Hugo Dessinateur, 1963, 100, N° 262.

¹⁴⁵ *Dělníci moře* 2014, 236, 250.

stávají se pro lidské oko neviditelnými a následně vytvářejí v mysli člověka asociace, které nemusí být reálné, i když se mohou v budoucnu ukázat jako pravdivé. Hugo se zde nestává rozhodčím v tom, který druh úsudku je předem pravdivý, protože současně má na paměti pramen tvoření. Hlavní hrdina Hugova románu se na snění naučil dívat svým specifickým způsobem: „Z toho, že se mu podařilo nalézt v dokonalé průhledné mořské vodě neočekávané živočichy značné velikosti a různých tvarů (z druhu medúz), které vytaženy z vody vypadaly jako měkký křišťál a hozeny zase do ní splynuly se svým prostředím, majíce s ním úplně totožnou průzračnost i barvu, takže se staly neviditelné ... usuzoval, že žijí-li takové průzračné bytosti ve vodě, mohou jiné takové průzračné bytosti, právě tak živoucí obývat vzduch; jsou jeho obojživelníky. Gilliatt nevěřil, že by vzduch byl pustinou.“¹⁴⁶ Obdobné představy nebyly pro Gilliatta ničím nadpřirozeným, ale jen „tajuplým pokračováním nekonečné přírody“. Ze všech mořských živočichů ho nejvíce zaujala chobotnice, nejen jako pozoruhodný přírodní úkaz zvířecího monstra strašlivých rozměrů, ale i pro její shodu s příznaky duševního rázu. V pokročilé odpolední hodině dne Gilliatt objevuje jeskyni s vchodem těsně nad hladinou moře a vstupuje do podivné sluje, kterou již zná, tentokrát ji však poznává z jiné strany než poprvé – vstupuje do ní od moře: „Znovu našel neobyčejný palác stínů, ono klenutí, ony pilíře, ony krvavé pruhy a purpury, ono kamenné rostlinstvo a docela vzadu onu hrobku, téměř svatyni, a onen kámen, téměř oltář.“¹⁴⁷ Ve sluji je Gilliatt napaden velkou chobotnicí, kterou pak autor v následující kapitole nazvané *Netvor* podrobuje detailnímu přírodovědnému rozboru a paralelně ji srovnává s duševními stavy, přeludy, sny, plodícími příšery: „Tato zvířata jsou právě tak přeludy jako netvory. Jejich existence je prokázána a přece o nich lze pochybovat. (...) Jsou viditelným okrajem černých kruhů. Označují přechod naší skutečnosti do jiné. Zdají se být počátkem oněch hrozných bytostí, které spící člověk matně vidí v nočním sténání. Sny prosakující do hmotného, skutečného světa. (...) Zkusme směřovat k světům méně temným. (...)“¹⁴⁸ Úzkostnou atmosféru scény dokládá pozdější Hugova kresba *Chobotnice* (*La Pieuvre*) z roku 1866, která představuje světelnou, průzračnou scénu pod vodou, vzniklou volným rozmýváním inkoustu, v níž je zachycen zákeřný pohyb tohoto monstra.¹⁴⁹

Mnohem chmurnější obsah však má Hugův záznam jeho vlastního konkrétního snu, zaznamenaného na kresbě nazvané *Sen* (*Le Rêve*) z roku 1866, na níž se v expresivním gestu

¹⁴⁶ Dělníci moře 2014, 95.

¹⁴⁷ Ibid., 397.

¹⁴⁸ Ibid., 400–407.

¹⁴⁹ Victor Hugo: *Chobotnice* (*La Pieuvre*), 1866, tuš, rozmývaný hnědý inkoust, papír, 35,7 x 25,9 cm. Bibliothèque National de France, Paříž, 24745, fol. 382. Victor Hugo Dessinateur 1963, 100, N^o 264.

zvedá ruka proti blíže nedefinovanému přízraku.¹⁵⁰ Jak nás sám autor nabádá, obsah tohoto snu souvisí s další nedatovanou lavírovanou kresbou, označenou samotným Hugem jako: *Svědomy před špatnou akci* (La conscience devant une mauvaise action), obsahující tentýž motiv napřážené ruky.¹⁵¹

Sumu znalostí o možnostech lidské imaginace a snů jakoby Victor Hugo shrnoval na následné kresbě nazvané *Planeta*, z doby kolem roku 1875, která může být stejně tak Zemí, jako Saturnem. Victor Hugo kresbu označil textem, z něhož jsou patrné tři datované odkazy na konkrétní Hugovo literární dílo. Možná představují tři fáze vývoje spisovatelovy obraznosti, které autor navrhuje shrnout pod tato hesla: *Saturn* 1839, *Kontemplace*; *Podsvětí* 1854, *Legenda věků*; *Objevení se Titana* 1875, *Legenda věků*.¹⁵² Jedná se o lavírovanou kresbu zobrazující planetu slabě osvětlenou zprava, působící stísněným a přízračným dojmem. Kresba je provedena energickými, velmi jemnými tahy štětce, rozmývajících temně hnědé a šedé tóny v překrývajících se vrstvách po ploše papíru. Dílo může být jak pouhou vnitřní představou, tak skutečnou planetou někde ve vzdáleném kosmu. Podle Hugova textu jsou

¹⁵⁰ Victor Hugo: *Sen (Le Rêve)*, 1866, hnědý inkoust, papír, 27 x 17,3 cm. Maison de Victor Hugo, Paříž, N° 179, nápis dole: „Le Rêve“.

¹⁵¹ Victor Hugo: *Svědomy před špatnou akci* (La conscience devant une mauvaise action), nedatováno, lavírovaná kresba, papír, 13 x 23 cm. Maison de Victor Hugo, Paříž, n° 279; V katalogu knihy Victor Hugo Dessinateur (1963) je poznámka, že předmět tohoto výkresu je velmi blízko k jinému titulu „Sen“, který mohl být vyvolán dvěma verši z "Trůnů Orientu", („Legenda století“, 1859, XVI): "A vidí, že vychází z nepřehledné zlověstné propasti ruka, která se impozantně otevírá.“ „Et l'on voyant sortir de l'abîme insondable Une sinistre main qui s'ouvrait formidable.“ Victor Hugo Dessinateur 1963, 101, kat.č. 276.

¹⁵² Victor Hugo: *Planeta (Planète)*, kolem 1875, lavírovaná kresba, papír, 31 x 37 cm. Soukromá sbírka Valentine Hugo, Maison de Victor Hugo, Paříž; „Téma evokované touto kresbou je precedentem několika básní s rozdílnými daty. 1839 – Saturn („Kontemplace“): „Saturn! Obrovská koule! Funerální aspekty! Vězení na obloze! Vězení, které ho nadechovalo!“ 1854 – Podsvětí („Legenda věků“): „A teď vidíme všechno, co je vystaveno katastrofám, Vládce, vyhynulý, zoufalý, Do vesmíru zasazeno hrozivé semeno, Jiný sleduje jeho malomocenství a další jeho gangrénu, To černé slunce moru!“ 1875 – Objevení Titaána („Legenda věků“ - Mezi obry a bohy): O Ustrnutí! On nakonec rozlišuje, v podstatě, V této propasti se mísí den s nocí, Přes tloušťku věčné mlhy, V nějakém obrovském stínu je žák!“ „Le thème évoqué par ce dessin et le précédent apparaît dans plusieurs poèmes écrits à des dates très différentes. 1839 – Saturne („Les Contemplations“): „Saturne! sphère enorme! aspects funebres! Baigne du ciel! prison dont le soupirail lui!“ 1854 - Inferi („Légende des Siècles“): „Et l'on voit maintenant, tout chargés des désastres, Rouler, éteints, désespérés, L'une semant dans l'espace une effroyable graine, L'autre traînant sa lépre et l'autre sa gangrene, Ces noirs soleils pestiférés!“ 1875 – La Découverte du Titan („La Légende des Siècles“ - Entre Géants et Dieux): „O Stupeur! il finit par distinguer, au fond De ce gauffre où le jour avec la nuit se fond, A travers l'épaisseur d'une brume éternelle, Dans on ne sait quelle ombre énorme, une prunelle.“ Victor Hugo Dessinateur, 1963, 189, N° 275.

Kontemplace (Les Contemplations) paměti duše, jsou v ní zahrnuty všechny dojmy, vzpomínky, vše co může obsahovat vědomí je v ní smícháno v jeden tmavý oblak. Tímto oblakem je lidská existence, která je dána záhadou kolébky a končí záhadou hrobu. Od tmavého aspektu autor jak ve svém literárním díle, tak v kresbách, přechází k azuru s nadějí lepšího dne. Kniha *Legenda věků* (La Légende des Siècles) stojí na stejném základě s tím rozdílem, že autor bere v potaz celé lidské dějiny a jejich paměť. V kapitole nazvané *Objevení se Titánů* se spisovatelova imaginace více vztahuje k věčnosti, která se mu co do možnosti lidského poznání zmenšuje na vidinu jakési mlhoviny a pouhého vědomí o střídání nocí a dne. V závěru Titán zažívá Ustrnutí: „Ohromení na vrcholu, na dně modrého éteru“, a v modravém azuru poznává boha, nepíše však kterého. S texty se plně shodují i Hugovy kresby, jejichž tmavé tóny jsou někdy harmonizovány jemně pokrývanými lazurami a fascinujícími modravými tóny, úsporně jemnými dotyky nanášenými na lazurovaný podklad. S Hugovými kresbami s modravými nánosy se naše vědomí projasňuje.¹⁵³

Výtvarné práce Victora Huga prozrazují nejen jeho melancholické chvíle, ale i neporazitelné super-vědomí o stavu společnosti. Pro mnohé mají tzv. esprit (impresi obrácenou dovnitř a pak zase vně), druh sebereflexe, který později fascinoval surrealisty, experimentující s obdobnými výtvarnými technikami, domnívající se, že jsou jim schopny zpřístupnit síly nevědomí a snů. Robert Desnos propadl automatickému psaní a kresbě, Max Ernst plně využil potencionálu frotáží, Oscar Domínguez a Max Ernst dále rozvíjeli možnosti dekalku. Surrealisté dál zkoumali možnosti odvozené od metod spiritistických médií, jako byl automatický text a kresba, jimž André Breton přiznával schopnost mapovat nepřístupné oblasti duše, v čemž nesporně Victor Hugo byl skutečným průkopníkem.¹⁵⁴

¹⁵³ Victor Hugo: *Lod' k Vaperu: Duranda* (Bateau à Vaper: La Durande), 1864–1865, lavírovaná kresba perem, štětce a hnědý inkoust, zvýraznění bílou barvou, 19,2 x 25,1 cm. Bibliothèque National de France, Paříž, 247451, fol. 85.

¹⁵⁴ Victora Huga označil Breton za jednoho z předchůdců surrealismu. Hugovy záznamy ze seancí byly publikovány až v roce 1923: Gustave SIMON: *Les tables tournantes de Jersey*. Louis Conard, Paris 1923.

VII. SNĚNÍ A SEN V UMĚNÍ KE KONCI 19. STOLETÍ

Chiméry Gustava Moreaua

Gustav Moreaua (1826–1898), francouzský malíř nepostradatelný v současných katalozích věnovaných problematice malířství fin-de-siècle, balancuje svým stylem mezi historismy, dekadencí a symbolismem. Studoval v Itálii a sám sebe označil za „posmrtného žáka Mantegny“, což souvisí s jeho ambicemi v oboru malby a odtud zřejmě pocházejí modravé tóny a prostorovost v jeho plátnech. Připomeňme si zde tedy znovu Andreu Mantegna (1431–1506) a jeho *Místnost novomanželů* (La Camera degli Sposi) z let 1465–1474, malovaný prostor s otevřenými modravými nebesy ve věži hradu San Giorgio v Mantově, který se stal tolik důležitý pro vznik věhlasného boloňského malířství. Je zjevné, že u Gustava Moreaua na prvním místě stojí malířské hodnoty díla, což je patrné i z jeho raného obrazu *Oidipus a sfinga* z roku 1864,¹⁵⁵ kterým uspěl na pařížském salónu téhož roku. Následně se pak Moreau roku 1888 stává pedagogem na Académie des Beaux-Arts a roku 1892 vedoucím ateliéru na École Nationale Supérieure de Beaux-Arts. Původní mantegnovská prostorovost a harmonie trvá i na Moreauově obraze nazvaném *Chyméra* z roku 1867.¹⁵⁶ Z rané fáze Moreauovy tvorby nás pak trochu překvapí trochu jedovatý obraz *Herkules a lernská Hydra* z roku 1875–1876,¹⁵⁷ na téma řecké mytologie, i když nazelenalé tóny obrazu se zdají být v souladu daným námětem, můžeme zde mít podezření, že by se tento obraz mohl týkat Moreauovy osobní individuace. Mýtický hrdina Herkules původně žil poklidným životem, to se však nelíbilo bohyni Hěře, která na něj poslala šílenství, v němž pobil své tři a dvě děti cizí děti, než se mu zase vrátil rozum zpět. Ve věštírně v Delfách skrze věštbu se Herkules dozvídá, jak se má od strašného zločinu očistit, a dostává deset úkolů, z nichž druhý se týká právě zabití Hydry. Na Moreauově obraze má Hydra stále svých sedm hlav, a kolem ní jsou rozházená těla pobitých bojovníků. Jean Karl Huysmans pak o Moreaovi referuje v souvislosti s pařížským salónem roku 1880 a uvádí ho do velkého kontrastu k malířům, obrazejících se k současnému pařížskému životu, jakým byl Edgar Degas a impresionisté.

¹⁵⁵ Gustav Moreau: *Oidipus a sfinga*, 1864, olej na plátně, 206,4 x 104,8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁵⁶ Gustav Moreau: *Chiméra*, olej na plátně, 1867, 33 x 27,3cm. Fog Museum, Harvard museum, Cambridge.

¹⁵⁷ Gustav Moreau: *Herkules a lernská Hydra*, 1875–1876, olej na plátně, 179,3 x 154 cm, Art Institute of Chicago.

Publikováno v Huysmansově *Naruby* (À rebours) z roku 1884, kde autor věnuje malíři téměř celou pátou kapitolu. Nevíme dnes co tehdy Gustava Moreau přimělo, že pokračoval ve svém snění a obracel se ke skulpturám starověkého Egypta, Řecka, Persie, Indie, čímž původně osobní témata svých obrazů nasměroval k neurčitému adresátovi. Výmluvně to dokládá akvarel *Orientální sen* (1881), zobrazující ženu na gryfu, jenž je snovou fantazií, slučující vlivy východních kultur.¹⁵⁸ Moreau reflektoval dobový kulturní synkretismus a neváhal postavit biblické figury jako je sv. Jana Křtitel a Salomé před architekturu indické provenience. Osloven byl ideálem krásy neoklasicistické tradice spolu s uměním prerafaelistů, založené na alegorické interpretaci mytologických a biblických témat. Moreauovo dílo je syntézou křesťanských, neoplatónských a gnostických myšlenek, které byly zajímavé v první polovině 19. století, tedy o půl století dříve. Gnoze ve smyslu poznání božského, mystické podstaty světa, rezonovala s Moreauovým pojetím umění jako projevu „jazyka bohů“.¹⁵⁹ Zastánce realismu Emil Zola se k dílu Gustava Moreaua vyjadřoval sice kriticky, ale vystihující zcela podstatu: „... Maluje obrazy, které se skládají částečně z hádanek; znovu objevuje archaické a primitivní formy ... Maluje své sny, ne jednoduché, naivní sny, jaké máme my všichni, ale složité, komplikované, záhadné sny, které je těžké okamžitě pochopit.“¹⁶⁰ (1876)

O snech mluví Moreau opakovaně v souvislosti s obrazy na téma *Chiméry* z let 1867 – 1884,¹⁶¹ představujícím poměrně velký koncept, na kterém Moreau pracoval několik let, jenž však zůstal nedokončený. To nám však nebrání přehlédnout původní kresebný rozvrh celého díla. Moreau zde zobrazil snovou krajinu v podobě louky orámované skalisky, kde se procházejí somnambulní dívky, padlí andělé, z nichž každá postava je spojená s chimérou, představující její sny a touhy,¹⁶² podléhajících sedmi hlavním hříchům. Sám Moreau tuto morální alegorii nazval „satanským Dekameronem“, vyjadřujícím rozmanité nuance snů žen všech možných temperamentů, ovládaných hříchem, v průběhu tří významných epoch lidstva

¹⁵⁸Gustav Moreau: *Sen o Orientu (Rêve d'Orient)*, 1881, akvarel, 29 x 17 cm. Soukromá sbírka.

Křehké ztělesnění Orientu v podobě *Péri*, perské víly, již nese měsíční nocí gryf nad vodní hladinou. Na pozadí se rýsují modravé siluety mešity a hor a v popředí šero prozařují barevné lotosové květy. *Peri* zde vyobrazena ve velmi jemné podobě, přestože v rané perské mytologii byla považována za potomka padlého anděla a byly jí přisuzovány i zlé vlastnosti.

¹⁵⁹Gustave MOREAU: *L'Assembleur de rêves*, *Écrits complets de Gustave Moreau*. Fontfroide 1984, 184.

¹⁶⁰David SWEETMAN: *Paul Gauguin*. Praha 2001, 163. Jennifer BIRKETT: *Fin de Siècle and Its Legacy*. Mikuláš TEICH / Roy PORTER (eds.), Cambridge University Press 1990, 148.

¹⁶¹Gustav Moreau: *Les Chimères*, 1876-1884, olej na plátně, 236 x 204 cm. Musée Gustave Moreau, Paříž.

¹⁶²„expression visible de la pensée, des désirs, des rêves de chacun“ MOREAU 1984, 97.

jako byla antika, středověk a renesance. Během práce na obraze se pod Moreauvou redakcí námět postupně komplikoval pro velkou rozmanitost motivů. Moreau zachytil několik variant žen či dívek, v nejrůznějších pozicích a v doprovodu fantaskních bytostí, jež jsou napůl ženami a napůl harpyjemi, hady, vázkami, nebo gryfem, inspirovanými středověkými bestiáři. Motiv chiméry byl v 19. století ve francouzské provenienci od romantismu přes symbolismus do konce století velmi oblíbený.¹⁶³ Théophile Gautier v básni *La Chimère* (1837), jak připomíná Peter Cooke, představuje chiméru jako „feminní symbol romantické imaginace, spojovaný s libidem, ale usilující marně o dosažení nekonečnosti.“¹⁶⁴

Na našem obraze se díváme skrze skály a vidíme spící středověké město s věžemi katedrál, kde může každý snít a realizovat „všechny ušlechtilé vášně, všechny sny jemné i strašlivé, všechna dojemná či zhoubná tajemství“.¹⁶⁵ Tři skupiny postav v prvním plánu obrazu vyjadřují: „sen ctížádostivý a marnotratný a sen líný, lascivní sen a satanský sen v podobě objetí sedmi hlavních hříchů, sny pýchy, sny závisti, žádostivosti, sny nemožné.“¹⁶⁶ Moreau ve svých obrazech osciluje mezi duchovním poselstvím a esoterickými podtexty, satanským pojetím zla a perverzity, kde uspokojení takzvaných hříchů je v souladu s instinkty a nemá být potlačováno. Stejně tak gnostická koncepce pracovala s polaritami tohoto světa, dualismem božského principu dobra a zlem pozemské existence, světla poznání a tmy ignorance, mezi duchem a hmotou, o jejichž sjednocení Moreau usiloval. Ve svých komentářích malíř mluví o chimérách naplňujících touhy lidské duše: „Tento ostrov fantastických snů zahrnuje všechny formy vášně, fantazie a rozmaru žen. Žena ve své prvotní esenci. Nevědomá bytost, šílící po neznámém a mystériu, unášená zlem ve formě perverzního a ďábelského vábení. Dětské sny, smyslné sny, nestvůrné sny, melancholické sny, sny přenášející mysl a duši do rozlehlého prostoru, do mystéria temnoty, všechny by měly pocítit

¹⁶³Peter COOKE: *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*. Yale University Press, New Haven, Londýn 2014, 128.

¹⁶⁴Ikonografii Chiméry se věnuje Peter Cooke v monografii věnované Moreauovi v kapitole *The Ideal and Matter*. COOKE 2014, 128. „Par-delà le soleil et par-delà l'espace / Où Dieu n'arriverait qu'après l'éternité, / Mais avant d'être au but ton aile sera lasse / Car je veux voir mon rêve en sa réalité.“ (*La Chimère*, 1837) Théophile GAUTIER: *Poésies complètes*. René JASINSKY (ed.). Paris 1970, 93.

¹⁶⁵„toutes les passions nobles, tous les rêves doux et terribles, tous les mystères touchants ou funestes“.
MOREAU 1984, 97

¹⁶⁶„Le rêve ambitieux et prodigue et le rêve paresseux, le rêve lascif et le rêve satanique sous la forme d'un embrassement avec les 7 péchés capitaux, les rêves de l'orgueil, les rêves de l'envie, de l'ambition, de l'impossible.“ MOREAU 1984, 94.

vliv sedmi hlavních hříchů. Všechny se nacházejí v tomto satanském okrsku, v tomto kruhu neřesti a hříšného zápalu.“¹⁶⁷

Lucy Ellem připomíná, že v gnostickém systému je Země nejnižší planetární sférou, nejvzdálenější od Boha, tedy nejvíce náchylnou ke zlu.¹⁶⁸ Spánek a zapomnění je klíčový stav lidské duše, lehce podléhající touhám. Na příkrém úbočí skal Moreau umístil křesťanský kříž, ke kterému se cestou utrpení ubírá několik krvácejících postav. Lidská duše není odsouzena pouze k pozemské existenci, ale má dle gnostické koncepce povědomí o svém božském původu a její cesta proto pokračuje do vyšších nadpozemských božských sfér.

Moreau byl znalý teoretických pojednání historiků, zabývajících se náboženským synkretismem, i okultních filosofů jako byl Eliphas Lévi, kombinující pohanské mýty nejrozličnějších kultur s biblickou tradicí, nebo Joséphin Péladan, jehož Salony Rose+Croix se staly důležitým pojítkem mezi okultisty a výtvarnými umělci.¹⁶⁹ Jennifer Birkett upozorňuje na Péladanovu představu společenské hierarchie, v níž je muž jediným tvůrcem a žena je jeho inspirací a podporou, zastávající pouze pasivní roli.¹⁷⁰ Velkou inspirací se stalo Moreauovo vizionářské dílo později pro okruh surrealistů a zejména Andrého Bretona, kterého oslovilo svým neskrývaným erotismem, vyjádřeným postavami *femmes fatales*, prostřednictvím nichž se Moreau „dotkl sféry zakázaného“.¹⁷¹ Birkett Moreua uvádí do vztahu se surrealistickým konceptem konvulzivní krásy vyjádřené v Bretonově *Šílené lásce* (*L'Amour fou*, 1937).¹⁷²

¹⁶⁷ „Cette Ile des rêves fantastiques renferme toutes les formes de la passion, de la fantaisie, du caprice chez la femme. La femme dans son essence première, l'être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal sous forme de séduction perverse et diabolique. Des femmes enfourchant des chimères qui les emportent dans l'espace, d'où elles retombent éperdues d'horreur et de vertige ... Rêves d'enfants, rêves des sens, rêves monstrueux, rêves mélancoliques, rêves transportant l'esprit et l'âme dans le vague des espaces, dans le mystère de l'ombre, tout doit ressentir l'influence des sept péchés capitaux. Tout se trouve dans cette enceinte satanique, dans ce cercle des vice set des ardeurs coupables.“ MOREAU 1984, 99.

¹⁶⁸ Lucy M. Grace ELLEM: Gustave Moreau. In: Religion, Literature, the Arts. Michael Griffith (ed.), Sydney 1995, 159–160.

¹⁶⁹ Dorothy M. KOSINSKI: Gustave Moreau 's „La Vie de l'humanité“: Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Univesal Histories, and Occultism. In: Art Journal, vol.46, No.1, Mysticism and Occultism in Modern Art, Spring 1987, 9–14.

¹⁷⁰ BIRKETT 1990, 155.

¹⁷¹ Ibidem. André BRETON: Le surréalisme et la peinture. Paris 1965, 361.

¹⁷² Ibid. 165. Vlivem Gustava Moreaua na surrealisty, zejména Salvadora Dalího a Andrého Bretona, se podrobně zabýval Pierre-Louis MATHIEU: Salvador Dalí – Gustave Moreau – André Breton. Art Création Réalisation, Paris 2012.

Ferdinanda Khnopff v říši Hypna a Thanata

Pod patronátem Hypna, boha Spánku a Snů, se ocitá belgický symbolistní malíř Fernand Khnopff (1858–1921), rozvíjející další mytologická témata jako je Sfinx, Oidipus, Medúza. Přitažlivá se pro něho stala hlava Hypna, pocházející z antických sbírek Britského muzea v Londýně,¹⁷³ jejíž kopii si v ateliéru umístil na oltář, k němuž přiřadil nápis: "On n'a que soi" („Máme jen sami sebe“). Je pochopitelné, že Hypnova melancholická tvář pronikla i do Khnopffových obrazů. Zobrazení božstev v archaických kulturách fungovalo ve smyslu personifikovaných archetypů představujících komplexní mytologické schéma. Dle Hésioda Hypnos patřil mezi primordiální božstva vytvářející kosmos a řád světa. Výrazným Hypnovým atributem byla malá křídla vyrůstající ze spánků, z nichž se na kopii z londýnských sbírek zachovalo pouze jedno, což také Khnopff zdůrazňuje na svých plátnech prostřednictvím modré barvy.¹⁷⁴ Hypna na Khnopffových obrazech můžeme chápat jako pramen umělecké inspirace, v transcendentální roli zosobňujícího univerzální řád.¹⁷⁵

Knopffovo zkoumání světa se pohybovalo v rámci idealistické filosofie založené na neoplatónských myšlenkách, rezonující s Arturem Schopenhauerem, v tom smyslu, že umění je výrazem vyšší reality, a že vše lze pochopit prostřednictvím meditace.¹⁷⁶ Základní tezí Schopenhauerova pojednání *Svět jako vůle a představa* je pochopení, že: „Svět je má představa.“¹⁷⁷ Khnopffovy obrazy nabývají snové kvality skrze nečekanou juxtapozici osob, posazených do nezvyklého kontextu se zvláštními gesty nejasného významu. Symbol u Khnopffa působí jak rovině osobní tak zároveň univerzální a váže na sebe další asociace a významy. Malíř hledal tajemství a mystéria za reálnými objekty. Symbolisté nevnímaly ideje a materii jako protiklady, ale usilovali o jejich splynutí, tak jak tomu bylo v řeckém myšlení, které mělo dichotomickou povahu, protiklady si neodporovaly a byly často komplementární. Symbolistní umělec se pohyboval mezi dvěma světy, mezi idejí a jevem, hmotou a duchem, a prostředníkem zde byla postava ženy. Khnopff upíná pozornosti k ženské tváři, plnící zde roli

¹⁷³Hypnos, 1. – 2. století, bronz, 21 x 41 x 22 cm. The British Museum, Londýn; římská kopie originálu z konce 4. století př. n. l.

¹⁷⁴Fernand Khnopff: Modré křídlo, 1894, olej na plátně, 88,5 x 28,5 cm. Sbirka Gillion-Crowet, Brusel.

¹⁷⁵Adriana ŠMEJKALOVÁ: Obecné principy zobrazování snů ve vizuální kultuře (rigorózní práce na Filosofické fakultě Karlovy Univerzity). Praha 2010, 11–15.

¹⁷⁶Knopff se s myšlenkami Artura Schopenhauera seznámil díky Georgi Rodenbachovi, belgickému symbolistnímu spisovateli, autorovi románu *Bruges la Morte*. Více ve studii Lerry FEINBERG: Symbolism and the Romantic tradition. In: Bulletin of the Allen Memorial Art Museum. Oberlin 1988.

¹⁷⁷Artur SCHOPENHAUER: Svět jako vůle a představa. přel. Jan Dvořák, Olomouc 1993, 41.

průvodkyně do říše snů, jak je to doloženo na obraze *Zamykám dveře v sobě* (1891).¹⁷⁸ Obraz není primárně portrétem konkrétní osoby, ačkoliv modelem byla zřejmě malířova sestra Marguerite, s níž se setkáváme na mnohých Khnopffových plátnech. Osamocená postava, jež je poctou preraphaelistickému typu ženy, zde plní symbolickou funkci. Je to žena zachycená mezi dvěma světy, částečně odloučená od reálného jevového světa a vstupující do Hypnovy říše snů. Dívka s upřeným hypnotickým pohledem, lokty se opírající o stůl a s hlavou do nich složenou, je zasazena do středu horizontální kompozice obrazu, zachycujícího mělký prostor interiéru, připomínající malířovo studio, s obtížně postižitelným pozadím, sestaveným z obdélných panelů, kruhových zrcadel, oltáře a obrazu. V prvním plánu kompozice se nacházejí tři sesychající oranžové lilie, tolik vzdálené bílým liliím tradičně spojovaným s panenskou nevinností. Tyto květy nesou stopy závanu z podsvětí, z říše Hypna a Thanata, a korespondují s trojím členěním panelů na pozadí pokoje, podobajícího se středověkým triptychům. Prostřední panel je zde oltářem zasvěceným Hypnovi, jehož hlava s modrým křídlem je umístěna vedle rudého vlčího máku, jenž je jeho známým atributem, připomínají extrakt makovice přinášející sny. Khnopff v obraze sjednocuje dvě protikladné reality a rezonuje s pojetím schopenhauerovské filosofie světa jako pouhé představy. V našem případě skrze sny, v nichž se „okřídlená andělská hlava bez těla“ stává prostředníkem poznání: „Vskutku, hledaný význam světa, jenž se mi jeví výhradně jako má představa nebo přechod od něho jako od pouhé představy poznávajícího subjektu k tomu, co asi ještě mimo to jest, nebylo by možno nikdy najít, kdyby badatel sám nebyl nic více, než jenom subjekt čistě poznávající (okřídlená andělská hlava bez těla)“, píše Schopenhauer.¹⁷⁹ Divák se stává poznávajícím subjektem a chápe objektivní svět skrze své představy, podmíněné vnitřní silou své vůle, limitované pouze vlastním vědomím, korespondujícím s Khnopffovým mottem „*Máme jen sebe* (On n'a que soi), umístěným na jeho soukromém oltáři.

Postranní panel oltáře obsahuje malbu, která se otevírá do dalšího prostoru, v němž se ocitá osamocená ženská figura v černém, konfrontovaná s vertikality kolmých zdí středověkého města. Obraz v obraze je reflexí vzdálené vzpomínky, ohlasem malířových studií Brugg, místa, kde strávil čtyři roky svého raného dětství, jež se navždy vrylo do jeho paměti, aby pak podněcovalo jeho melancholické snění.¹⁸⁰ Připomeňme dále, že tento

¹⁷⁸Fernand Khnopff: *Zamykám dveře v sobě*, 1891, olej na plátně, 72 x 140 cm. Neue Pinakothek, Mnichov.

¹⁷⁹SCHOPENHAUER 1993, 69.

¹⁸⁰Bruggy, konkrétně Nemocnice svatého Jana, evokující smrt, se v obdobné kompozici zrcadlí na vodní hladině v panelu spřízněného díla *Tajemné zrcadlení* (1902), doprovázející tondo zobrazující

Khnopffův obraz souvisí s dílem Caspara Friedricha nazvaným *Mnich u moře* (1809), zachycující obdobně osamocenou postavu, stojící na pustém chladném břehu proti nekonečnosti temné a šedavé mlze, zvedající se nad nezvykle nízkým horizontem mořské hladiny.¹⁸¹ Obdobnou kompozici vidíme i v Khnopffově obraze *Zamykám dveře v sobě*, kde potměšlý pás moře je nahrazen černou drapérií, přikrývající stůl a připomínající oltář. Na něj klade svou hlavu ženská postava, umístěná v prvním plánu obrazu, která místo kontemplativního snění je obdařena vidoucím pohledem věštkyň.¹⁸² Khnopff zobrazoval ženy krásné tělesné schránky, jejichž modelem byla nejčastěji jeho sestra, lapená světem snů, duchem nepřítomná, prozrazující divákovi, že se na plátně odehrává více, než je na první pohled patrné. Znepokojující pronikavý pohled mladé rudovlasé ženy poněkud odlišný od snivého pohledu prerafaelistických modelů, diváka přímo hypnotizuje. Výrazné bývají u jeho modelky zorničky očí. Je dobře známé, že opium zužuje zorničky, zatímco také hojně užívaná beladona (rulík zlomocný) zorničky roztahuje a navozuje znepokojivé sny. Obraz dokládá začínající Khnopffův zájem o spiritismus a okultismus, který se konci 19. století těšil velké oblibě. Khnopff byl ovlivněn francouzským spisovatelem a okultistou Joséphinem Péladanem, který stál v opozici k dobovému realismu a pozitivismu a stavěl právě na idealistické filosofii Schopenhauerově a neoplatónské tradici. Umění považoval za manifestaci transcendentálních idejí a symbol v kontextu hermetické tradice za „univerzální obraz syntézy“, spirituální celistvosti.¹⁸³

Anglický název Khnopffova obrazu *Zamykám dveře v sobě* (I lock my door upon myself) je odvozen z básně *Kdo mi doručí?* (Who Shall Deliver Me?) od Christiny Rossetti z roku 1864, sestry prerafaelitského malíře D. G. Rossettiho, s jehož tvorbou Khnopff blíže seznámil při svém prvním pobytu v Británii roku 1891, kdy také výše zmíněné plátno vzniklo. Tehdy se seznámil s okruhem prerafaelistů, kteří následně ovlivnili jeho malbu. Báseň Christiny

kněžku zahalenou modrou drapérií v tichém rozjímání dotýkající se masky Hypna. Fernand Khnopff: *Le Secret-Reflet*, 1902, pastel, papír, tondo 49,5 cm, 27,8 x 49 cm. Gröningen Museum, Bruggy.

¹⁸¹Caspar Friedrich: *Mnich u moře*, 1809, olej na plátně. Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin.

¹⁸²Existuje přípravná studie s názvem *Odloučená od světa*, a ještě jedna pozdější verze z roku 1900 objednaná Adolphem Stocletem pro jeho soukromý dům. Fernand Khnopff: *Une recluse*, tuš, papír.

¹⁸³Brendan COLE: *Nature and the Ideal in Khnopff's Avec Verhaeren: Un Ange and Art, ort he Caresses*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 91, No. 3, September, 2009, 330. Na Péladanových salonech, *Salons de la Rose+Croix*, společně s dalšími symbolisty jako byl Puvis de Chavannes, Gustave Moreau nebo Ferdinand Hodler, v letech 1892 až 1897 Khnopff opakovaně vystavoval. Ilustroval také jeho novely např. *Le Vice Suprême*. Fernand Khnopff: *D'après Joséphin Péladan: Le Vice Suprême*, 1885, pastel, uhel, papír, 23,9 x 12,3 cm. Soukromá sbírka.

Rossetti mluví o vnitřním konfliktu, zatímco postava na Khnopffově plátně již nejeví známky duševního souboje. Jakoby se jí již podařilo zlomit jeho nízkých pudů, a to vůlí a osvobodila se sama od sebe.¹⁸⁴ Khnopffův obraz není jednoduchou přímočarou ilustrací literárního textu, je originálním zpracováním poetického verše: „Zamykám dveře v sobě“ (I lock my door upon myself), vyjadřujícího oproštění se od pouhého subjektivního nazírání na svět, ve snaze dosáhnout vyššího poznání. Připomeňme Schopenhauerův postřeh: „Žádná pravda tedy není jistější, na všech jiných méně závislá a méně důkazu vyžadující než tato, že všechno, co je dostupné poznání, tedy celý svět, je jenom objektem vzhledem k subjektu, že je názorem nazírajícího, jedním slova představa.“¹⁸⁵ Poznání absolutní reality je nemožné, protože vše je podmíněno subjektivními podmínkami pozorovatele, jeho vědomím. Zde vyvstává důležitá úloha umění, kde se idea stává objektem, jež jsme sto pochopit prostřednictvím kontemplace odpoutávající nás od subjektivního nazírání, můžeme získat poznání, jež se stává „jasným zrcadlem podstaty světa“.¹⁸⁶

Báseň rezonuje s pozdějším Schopenhauerovým pojetím kontemplace, jež je znakem skutečného génia, ve smyslu „...pustit se zřetele zcela své zájmy, své chtění, své cíle a zbavit se tudíž na čas docela úplně své osoby a zůstat jako subjekt čistě poznávající, jasné oko světa“.¹⁸⁷ Oproštění se od vlastní osoby umožňuje „objektivní zaměření ducha“ na rozdíl od subjektivního vnímání zmítaného vůlí.¹⁸⁸ Sny a snění bylo symbolisty chápáno jako prostředník k vyššímu transcendentálnímu poznání světa, zobrazené dále například na Khnopffově kresbě nazvané *Snící*, datované rokem 1900, jež svým tématem však náleží ještě plně mysticismu 19. století.¹⁸⁹ Ženskou polofiguuru se zavřenými očima na hlavě s tíarou umístil do levé části kruhového medailonu až na samotný jeho kraj, otevírající obraz

¹⁸⁴ „God strengthen me to bear myself; That heaviest weight of all to bear / Inalienable weight of care. / All others are outside myself; / I lock my door and bar them out / The turmoil, tedium, gad-about. // I lock my door upon myself, / And bar them out; but who shall wall / Self from myself, most loathed of all? // If I could once lay down myself, / And start self-purged upon the race / That all must run ! Death runs apace. // If I could set aside myself, / And start with lightened heart upon / The road by all men overgone! // God harden me against myself, / This coward with pathetic voice / Who craves for ease and rest and joys // Myself, arch-traitor to myself; / My hollowest friend, my deadliest foe, / My clog whatever road I go. // Yet One there is can curb myself, / Can roll the strangling load from me / Break off the yoke and set me free.“ *The Poetical Works of Christina Georgina Rossetti* . London 1904. 238.

¹⁸⁵ SCHOPENHAUER 1993, 42.

¹⁸⁶ Ibid. 115.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibid. 114.

¹⁸⁹ Fernand Khnopff: *La Rêveuse*, 1900, tuš, barevné tužky, papír, 13,5 cm. Soukromá sbírka.

prázdnému prostoru, se složenýma rukama na lehce naznačeném stole, připomínající Sibylu evokující mystický stav.¹⁹⁰

Přízraky Maxe Klintera

Německému symbolistnímu malíři a grafikovi Maxi Klinterovi (1857–1920) se dařilo v grafické práci výstižně zobrazovat svět nočních můr a přízraků na pozadí témat blízkým erotickým představám.¹⁹¹ Symbolicky ztvárnil snový svět v cyklu deseti výjevů nazvaného *Parafráze nalezení rukavičky* (1881),¹⁹² pojednávajícího o nesnadno uchopitelném příběhu, jež stojí zcela na samostatném vizuálním obraze, nemajícího oporu v literární předloze. Děj začíná nalezením dámské rukavičky, jejíž nositelka ze scény záhy mizí, a místo ní se stává sama rukavička fetišistickým objektem touhy hlavního hrdiny, která ho pronásleduje. V deseti obrazech, nestejných rozměrů, Klinter líčí představy mladého muže, který je jeho alter-egem, jenž vypořádává se zkušeností neopětované lásky, překračující hranici soukromého intimního života. Cyklus začíná obrazem nazvaném *Místo*, vykreslující tehdy módní bruslařskou arénu v Berlíně. Ve druhém výjevu označeném jako *Jednání*, dívka, jejíž tvář není spatřena, totožnost zůstává skrytá, ztrácí rukavičku, což je oblíbeným motivem milostné literatury. Dívka si ničeho povšimla, vzdaluje se na bruslích, bez tváře jakoby pozbýla svou osobnost, vlastní historii, a je nadále zastoupena pouze anonymním objektem. Následuje sekvence sedmi snových představ s leitmotivem právě oné nalezené rukavičky, jež se stává symbolem

¹⁹⁰V přípravných kresbách je korunována zlatým vavřínovým věncem a do prázdného kruhového prostoru je vepsán nápis „Nevermore“, odkazující k básni Allana Edgara Poe *Havran* (The Raven, 1845). V níž hlavní hrdina, ležící o půlnoci v polospánku v horečkách, truchlí nad smrtí milované Lenory a uzří havrana, jež mu vlétne do místnosti a na všechny jeho otázky má jen jednu odpověď, „nevermore“, již nikdy více.

¹⁹¹Max Klinter: Noční můra (Alpdruck), 1878, Staatliche Kunstsammlungen, Drážďany. Noční můra (Alpdrücken), 1979, Kunsthalle, Hamburg. Noční můra (Alptraum), 1883, 46,6 x 29 cm, Museum der bildenden Künste, Lipsko. Zpracovává téma nočního démona, inkuba, inspirovaném Füssliho Noční můrou (1781) a Goyovými děsivými výjevy.

¹⁹²Max Klinter: Paraphrase über den Fund eines Handschuhes, 1881, lept a akvatinta. Staatliche Graphische Sammlung, Mnichov. Předchůdcem cyklu byla Klinterova kresebná série, která byla poprvé vystavena v Berlíně již roku 1878: *Místo*, *Jednání*, *Touhy*, *Záchrana*, *Triumf*, *Obraz* (*Představa*), *Úzkost*, *Odpočinek*, *Únos*, *Kupid*. Renata HARTLAUB (ed.): Max Klinter, Bestandkatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste. E.A.Seemann Verlag, Lipsko 1995.

intenzivní romantické touhy mladého muže a jež se vynořuje v následných rozmanitých situacích. Jednotlivé scény pak vypovídají o psychickém stavu a existencionálním pocitu hlavního protagonisty. Tak například na třetím listu nazvaném *Touha*, nešťastný mladík sedí na lůžku s tváří skrytou v rukou, obklopen snovým výjevem. Místo zdí pokoje vidíme romantickou krajinu, evokující plátna Caspara Friedricha, s rozkvetlým stromem na břehu protékající řeky v pozadí. Zde v dálce můžeme také zahlédnout útlou postavu oné tajemné dívky. Cyklem prostupují četné tvarové analogie rukavičky, metamorfózy příznačné pro sen, větve stromu metamorfozují ve formu, připomínající lidskou ruku – přeneseně rukavici, která je zde předkládána v mnohých proměnách. Na dalším listu *Záchrana* muž na rozbouřeném moři řídí plachetnici a zároveň se snaží vytáhnout potápějící se rukavičku. Ve scéně *Triumfu* se rukavička ujímá aktivní role, jedoucí na velké lastuře drží otěží Neptunových koní, žene se skrze florální dekorace vln, které ostře kontrastují s klidnou hladinou moře. Ve vlnách se skrývá nebezpečí v podobě draka, splývajícího s rozmanitými dekorativními volutami, kterého zde můžeme považovat za symbol mužské sexuality a žádostivosti. Výjev koresponduje s mytologickou představou od Raffaela na fresce *Triumf Galatey* (1514), tentokrát s vyobrazením vozu z lastury, tažené delfiny. Na šestém výjevu *Pocta* je rukavička umístěna na kamenný oltář s plápolajícími lampami po stranách, při mořském břehu, kde se mořská pěna mění v květy růží. Na listě *Úzkost* se ocitáme zpět v pokoji spícího, do nějž se nespoutaně vtrhají mořské vlny nesoucí s sebou Goyovy přízraky, noční můry, demony špatného svědomí, útočících na mladíka ve spánku neklidně přitisknutého ke zdi, s obří rukavicí v záhlaví postele, nad níž vychází srpek měsíce, připomínající měsíc v zatmění. Na dalším obraze *Ticho* rukavička spočívá na trojnožce, jako posvátný předmět, uprostřed svatostánku s oponou z párů rukavic, za nimiž se skrývá drak z předchozích listů. Ke konci v drakovi poznáváme jakéhosi prehistorického létajícího ještěra, jenž se zmocňuje rukavice a uniká na svých křídlech nocí před nataženýma rukama mladíka, které neváhaly prorazit okenní skla, aby *Únosu* zabránily. V této dramatické scéně autor konečně přichází o objekt své touhy a inspirace, zatímco v posledním výjevu klidně ležící rukavička, spočívá pod ochranou samotného Kupida.

Narativní schéma tohoto snového příběhu bylo inspirováno v dané době dobře známou renesanční romancí *Hypnerotomachia Polifili* od Francesca Colony (1499), jenž líčí sny Polifila, procházejícího snovou krajinou a hledajícího svou lásku Polii, která mu však v bdělém životě city neopětuje. Originální titul knihy zněl: „Hypnerotomachia Polifili, ve které

je ukázáno, že všechny věci člověka jsou nic než sen ...“¹⁹³ Kniha byla ilustrována dřevoryty, jež jsou slavným příkladem raných renesančních tisků, v nichž najdeme shodné náměty s Klingerovým cyklem, motiv snu, triumfu, erotické touhy, růží a draka, přítomností Kupida, v závěru příběhu, který však zůstává jen snem.

Christiane Hertel upozorňuje na Klingerovu patrnou snahu identifikovat se s Franciscem Goyou, od kterého přejímá jak techniku akvatinty na pozadí grafických listů, tak některé shodné motivy například z Goyova cyklu *Příslolí* (Los Proverbios, 1815–1823), z edice z roku 1864, kterou Klinger vlastnil.¹⁹⁴ Připomeňme zde, že se jednalo o první již posmrtné vydání grafik z Goyova pozdního období, které zůstávaly nezveřejněny z obav před následky inkviziční perzekuce. Toto album je dnes známé i pod jinými názvy jako *Rozpory* (Los Disparatas) nebo *Sny* (Los Sueños).¹⁹⁵ Goyův vliv je u Klingera také patrný v dalším grafickém cyklu nazvaného *Život* (Ein Leben), publikovaném roku 1884 a pojednávajícím o hříchu a utrpení mladé ženy, jež je kriticky zaměřen na sociální problémy soudobé společnosti. Na třetím listu s námětem *Snu* je vyobrazena dívka v melancholickém gestu obklopená snovou vidinou, mužskými tvářemi, připomínající neodbytně Goyovy přízraky.¹⁹⁶ Jak nasvědčují její otevřené oči, ocitáme se s ní přímo uprostřed snu, jí nepřinášejícího nic dobrého.

¹⁹³Francesco COLONNA: *Hypnerotomachia Poliphili, The Strife of love in a dream*. Thames Hudson, New York 1999, 1. „Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi omnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane Guam digna commemorat.“

¹⁹⁴Christiane HERTEL: *Irony, Dream and Kitsch: Max Klinger's Paraphrase of the Finding of a Glove and German Modernism*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 1, Mar. 1992, 97. Christian Hertel toto dílo uvádí do kontextu se surrealisty, kde se žena stává nositelkou inspirace, spiritistickým médiem, zprostředkující muži kontakt se svými instinkty, a analyzuje především jeho vliv na André Bretona, kde nachází paralely k jeho románu *Nadja*, kde se opět setkáváme s motivem rukavice jako objektem fetišistické touhy. Hertel připomíná dále obdobná východiska cyklu o rukavičce a kolážového cyklu *Stohlavá žena* (La Femme 100 têtes) Maxe Ernsta, jež jsou ironie, sen, kýč a parodie schémat buržoazní společnosti.

¹⁹⁵Max KLINGER: *Zu Goyas Proverbios*, 25 May 1886. In: Hübscher 1985, 73–77.

¹⁹⁶Max Klinger: *Sen* (Träume, Opus VIII), 1884, lept, 30 x 17 cm. Albertina, Vídeň. Příběh o dívce opuštěné svým milencem, od které se společnost odvrátí a ona je okolnostmi donucena k prostituci, její utrpení končí až její smrtí při narození dítěte. Věnování, První setkání, U brány, V parku, Šťěstí, Intermezzo, Nový sen o štěstí, Procitnutí, Hanba, Smrt.

Paralelami Klingerova postupu s dobovými poznatky o snech zabývala již Marsha Morton.¹⁹⁷ Cituje z děl Schernera, Volkleta, Schopenhauera, Hildebrandta ad.¹⁹⁸ Klinger navazoval na dědictví romantismu, kdy sny a realita nebyly v protikladu. Friedrich Theodore Vischer měl za to, že básník ve své poezii sjednocuje sen se zkušeností bdělého života.¹⁹⁹ Ludwig Strümpell si na základě denní zkušenosti všiml, že jeho mysl v bdělém stavu fluktuuje mezi vědomým a nevědomým, a že i tak je jeho vědomí řízeno nevědomým.²⁰⁰ Friedrich Hildebrandt upozorňoval, že motivem snu je přání, touha či jiný impulz vědomé mysli.²⁰¹ Výzkum snů posléze završil Sigmund Freud, jak ještě uvedeme, za jehož „předchůdce“ Klinger označil Giorgio de Chirico, jehož dílo na něho mělo velký vliv.²⁰² V této souvislosti Marsha Morton upozorňuje na to, že Klinger byl jen o rok mladší než Freud, že vycházeli ze stejného prostředí, byli formováni stejnými autory, jako byl Heinrich Heine, Artur Schopenhauer nebo Charles Darwin. Nutno zde říci, že sice pocházeli z obdobného kulturního zázemí, ale jejich přístup byl odlišný. Klingerovy práce zaznamenaly soudobý diskurz ohledně výzkumů snů, na které také navázal Freud, jeho pojetí snu bylo však intuitivní, což odpovídá Freudovu postřehu, že se umělcům, zvláště básníkům, otevírá problematika snů daleko bezprostředněji, protože jsou v těsném spojení se svým nevědomím.²⁰³ Je známo, že se Klinger zajímal o psychologii, což také potvrzuje jeho zpracování tématu Rukavičky, jejímiž psychoanalytickými aspekty se zabýval již Hans-Georg Pfeiffer.²⁰⁴ Stejně jako sen Klinger využíval i protikladů na první pohled nelogických obrazů. Onirickému procesu u něho odpovídá sekvence snových obrazů bez lineární osnovy, nezávislé

¹⁹⁷Marsha MORTON: Max Klinger and Wilhelmine Culture: On the Threshold of German Modernism. Routledge, New York 2016.

¹⁹⁸Johannes VOLKELT: Die Traum-Phantasie. Stuttgart 1875. Albert SCHERNER: Das Leben des Traums. Berlin 1861. Roku 1881 vyšlo německy Artemidůvův snář Oneirocritica, jehož si velmi cenil Schopenhauer.

¹⁹⁹Friedrich Theodore VISCHER: Der Traum. Eine Studie zu der Schrift: Die Traumphantasie von Dr. Johann Volklet. Stuttgart 1875, 193.

²⁰⁰Ludwig STRÜMPELL: Die Natur und Entstehung der Träume, Leipzig 1874.

²⁰¹Friedrich Wilhelm HILDEBRANDT: Der Traum und seine Verwertung für's Leben. Lipsko 1875.

²⁰²Giorgio de CHIRICO: Betrachtungen über eine Ausstellung deutscher Kunst (1942). In: Wir Metaphysiker: Gesammelte Schriften. Wieland Schmied (ed.). Frankfurt 1973, 148. Giorgio de CHIRICO: Max Klinger. In: Max Klinger. Leben und Werk. S. Wega Mathieu (ed.). Frankfurt 1976, 171–187. S motivem rukavice se setkáváme například na obrazech Píseň lásky (Le chant d'amour), 1914, olej na plátně, 79 cm x 59 cm. Museum of Modern Art, New York; Enigma osudu (L'enigma della fatalità), 1914, olej na plátně, 138 × 95.5 cm. Kunstmuseum, Basilej.

²⁰³Sigmund FREUD: Výklad snů. 65.

²⁰⁴Hans-Georg PFEIFFER: Max Klingers Graphikzyklen. Subjektivität und Kompensation im künstlerischen Symbolismus als Parallelentwicklung zu den Anfängen der Psychoanalyse. Geissner Beiträge zur Kunstgeschichte 1980, 35–36.

na jasné chronologii. Ačkoli je snění sevřeno po obou stranách určitým rámcem, uvnitř něho svobodně vládou volné asociace, držíc vypravěčskou kontinuitu pod taktovkou sexuální touhy a úzkosti.

Žena v rané tvorbě Alfreda Kubina

Raná tvorba kreslíře Alfreda Kubína (1877–1959), stojící na pomezí symbolismu a expresionismu, byla jednak podnícena temnými halucinacemi Francesca Goyi, ale i snovými fantaziemi Odilona Redona a „pocitovými světy“ Maxe Klingera.²⁰⁵ Jeho monochromatické tisky zobrazují znepokojivé vize, obsesivní svět lidských temných tužeb a skrytých obav, stimulující divákovo vlastní snové nevědomí. Na přelomu dvou století nastavil Kubin zrcadlo moderní psyché, s jejími úzkostmi a neurózami, čímž narušoval četná společenská tabu. Kubinova výtvarná kariéra začínala v době, kdy Freud pracoval na výzkumu snů (*Die Traumdeutung*, 1900). Již jako dvacetiletý mladík Kubin věnoval své sestře Frederice (nar. 1887) přání s pohádkovým motivem a textem: „Život je sen. Sni šťastně!“²⁰⁶ Tato alegorie života jako snu se stala pro Kubína stěžejním východiskem následné výtvarné tvorby, jak dokládá jeho dnes již ikonická novela *Země snivců* (1908) nebo jak to potvrzuje později v eseji *O mém snovém životě* (*Über mein Traumerleben*, 1922).²⁰⁷ „Život je sen! Nic se mi nezdá výstižnější než tento obecně známý příměr!“, uvedl Kubin.²⁰⁸ Sen se stal pro melancholicky orientovaného mladého umělce formou úniku, a zároveň nevyčerpatelnou studnicí námětů. Jeho tvorba vizuálně sekundovala dobovým psychologickým tématům, byla vypořádáváním se jednotlivce s potlačovanými instinkty danými rigidními společenskými pravidly, umlčovanými touhami, oidipovsky napjatým vztahem s otcem, infantilními obavami. Petr Wittlich mluví o souvislosti Kubinových raných kreseb s jeho fotografickým školením: „Jeho kresby z období 1899–1904 často navozují dojem, jako by to byly jakési

²⁰⁵Kubin o Maxi Klingerovi a jeho cyklu *Nalezená rukavička*: „Nabízelo se mi zde zcela nové umění, skýtající dost prostoru pro náznakové vyjádření všech možných pocitových světů.“ Alfred KUBIN: *Z mého života a z mé dílny*. Praha 1983, 57. Klingerovy lepty podnítily Kubínovu imaginaci a ještě téhož večera se pro něj realita přeměnila ve shluk černobílých vizí, které s v rychlosti snažil zachytit kresbou, pak zcela vyčerpan upadl do bezesného spánku. Ibid. 58.

²⁰⁶Alfred Kubin: *Das Leben is ein Traum. Traüme glücklich! Dein Bruder Alfred*, 1897. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Kubín-Archiv, Mnichov.

²⁰⁷Alfred KUBÍN: *O mém snovém životě*. In: *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen*. Ulrich RIEMERSCHMIDT (ed.). Mnichov, 7–10.

²⁰⁸Alfred KUBIN: *O mém snovém životě*. In: *Alfred Kubin. Rytmus a konstrukce*. Otto M. URBAN / Petr WITTLICH / Ingeborg HABEREDER. Praha 2003, 141.

fotografie snových obrazů, ustrnulé snímky divoce se rozvíjející představivosti.“²⁰⁹ Kubín sám o svém vztahu ke snu později uvedl: „Prolnutí veškerého mého bdělého citění, a tudíž i všech jednotlivých pocitů do elementu snu mě odjakživa nesmírně přitahovalo; čím více jsem se touto odlehlou oblastí zabýval, tím více se mi stávala potřebnou. Mnohé mé kresby jsou pokusem sny zachytit. Při procitnutí utkví v paměti často jen stopy; tyto trosky a útržky jsou pak jediné, čeho se lze zachytit. Chápejme sen jako obraz; tak, jak je komponován, tak jsem ho jako umělec chtěl vědomě nakreslit a větší uspokojení mi přineslo teprve rozhodnutí spojit subtilně se vynořující fragmenty tak, aby tvořily celek.“²¹⁰ (1922)

Mezi nejznámější Kubinovy práce, zobrazující zkoumané téma, patří symbolistní kresba *Každou noc nás navštíví sen* (1902–1903),²¹¹ představující přízrak ženského aktu, torza se zahalenou tváří a údy proměňující se v ostré čepele pohybující se krajinou, vzbuzující pocit úzkosti a mrazivého napětí. Gaston Bachelard k formulaci „Navštívil mne sen.“ poznamenal, „že takové úsloví dobře vyjadřuje pasivitu velkých nočních snů. Musíme tyto sny znovu obydlet, abychom se přesvědčili, že byly naše. A když je po všem, zapisujeme je, tvoříme z nich příběhy z jiného času, dobrodružství z jiného světa.“²¹² Kubínovy tušové kresby tohoto období, jako tichá ozvěna chiaroscuro Goyových preludů, evokují děsivé noční můry, traumatické představy pronásledující ztrápenou mysl mladého muže. Kubín ženu nezobrazoval v pozitivní roli nositelky života ale jako přízrak smrti či oběť sexuálního násilí. V ranější kresbě *Dáma na koni* (1901) zachytil ženu v černém šatě sedící stroze na houpacím koni, jež ostřím kolébky rozřezává torza bezvládných těl (*Dáma na koni*, 1901).²¹³ Symbolické vyobrazení Země pojal jako démonický akt obtěžkané čarodějnice, rozsévající sémě teroru, nechávající za sebou řadu uťatých hlav, jež pohlcuje noc (*Země – Matka nás všech*, 1900). Ženská sexualita, nezřídka dávaná do spojitosti s motivem smrti, byla pro něho pokušitelkou a ničitelkou zároveň, monstrem s drápy tygra a hlavou hada (*Hadí noční můra*, 1903–1904). Kubín ve své grafické tvorbě odhaloval temné stránky vlastní sexuality, témata, která též ve svém výzkumu odkrýval i Sigmund Freud. Petr Wittlich upřesňuje, že : „Monstra

²⁰⁹Petr WITTLICH: Břemeno snu. In: Alfred Kubín, Rytmus a konstrukce. Otto M. URBAN / Petr WITTLICH / Ingeborg HABEREDER. 2003, 83, 87.

²¹⁰KUBIN 2003, 142.

²¹¹Alfred Kubín: Každou noc nás navštíví sen (Jede Nacht besucht uns ein Traum), tužka, inkoust, Albertina, Vídeň

²¹²Gaston BACHELARD: Poetika snění. Praha 2010, 17.

²¹³Motiv v přímém kontrastu k hravému erotickému výjevu *Ženy na houpacím koni* (1870) od Feliciena Ropse, kde se setkáváme s odvážným poloaktem kurtizány s hrajícími si putty u nohou koně, jako ztělesněním mužských lascivních snů.

v jeho raných kresbách znamenala fixování pozornosti na symbolický psychický objekt, který byl výsledkem zhušťovací práce snu, kondenzace symbolu směrem ke splnění v podstatě libidinózního sexuálního přání.²¹⁴ Kubin si sám byl dobře vědom úzké návaznosti svého díla na vlastní nevědomé představy.²¹⁵ V této souvislosti připomeňme Kubinovo traumatické dětství a dospívání poznamenané hlubokým emocionálním strádáním, smrtí matky, ranou sexuální zkušenost se starší ženou, napjatým vztahem s otcem, pokusem o sebevraždu na matčině hrobě a psychickým zhroucením při dobrovolné vojenské službě (1898). Nesmazatelně se do jeho mysli zapsala tragická událost, kdy jako desetiletý chlapec byl přítomen poslednímu vydechnutí své matky na smrtelném lůžku: „Nespočetné mrtvoly a umírající, které jsem jako umělec vytvořil, jsou rovněž děti tohoto hrozného dne“.²¹⁶

Ve *Vlastním životopise* Kubin vzpomíná, že tatáž síla, která jej jako chlapce vedla ke snění, jej přivedla i k umění. Fantazie jej někdy uvrhla do „strhujícího chaosu“ a klid našel paradoxně až v „mrazivých myšlenkách“, které vtisky temný charakter jeho dílu.²¹⁷ Psal o touze zbavit se „můry vidin jejich ztvárněním; po celé dny hledám a zkoumám, jak by se dal nejlépe zachytit nejasný obraz – a někdy se pak probudím z hlubokého spánku s překvapivým řešením.“²¹⁸

Alfred Kubin považoval umění kresby za nejvhodnější prostředek k věrnému otisku duše.²¹⁹ Kreslíř „musí svobodně ovládat proud vlastních, často znepokojivých snů, jež se pak poslušně podrobí jeho moci.“²²⁰ O Kubínově „snovém kreslení“ psal již vydavatel časopisu *Kunstwart* Ferdinand Avenarius v roce 1903 v článku nazvaném *Snové umění (Traumbildneri)*, termín však považoval sám kreslíř za poněkud nepřesný. „Jistěže se také snažím jako introspektivní pozorovatel plodně využít ve své tvorbě vzpomínek na sny, ale s nevalným úspěchem. Sny v jejich neustálém pohybu není možno zachytit, nicméně se v nich často najdou podněty pro mé listy.“²²¹ Kubínovy rané kresby z počátku století disponují velkou výrazovou silou, ke snům přistupoval bez většího úsilí a pracoval se snovými motivy zcela intuitivně, aniž by se pokoušel svět snů zkoumat důsledněji. Samotné téma Sny, ze své podstaty, brání racionálním snahám o jejich zobrazení, což si kreslíř moc dobře uvědomoval,

²¹⁴WITTLICH 2003, 87.

²¹⁵„Pro mne je umění nerozlučně spojeno s podvědomím.“ Alfred KUBIN: *Z mého života a z mé dílny*. Odeon, Praha 1983, 224.

²¹⁶KUBIN 1983, 226.

²¹⁷Ibid. 80–81.

²¹⁸Ibid. 218.

²¹⁹Ibid. 213.

²²⁰Ibid. 220.

²²¹Ibid. 245–246

když napsal: „Chraňme se však jednotlivá zjevení rozpitvávat podle nějakého zajímavého morálního nebo psychologizujícího systému, abychom rozluštili tajemství jejich významu; ponechme jim raději jejich pravou, nenarušenou symbolickou sílu. Bezprostřední tvořivou vizi považuji za mnohem silnější a nosnější než rozvleklou analýzu. Co bych z toho měl, kdybych některé obrazy ze snu vztahoval k zážitkům z dětství, na hory, jezero, rákosí nebo všemožné strašidelné převleky. Ani v nejmenším by se tím nevysvětlilo to nejpozoruhodnější ... Má mysl se raději upíná mnohem subtilnějším způsobem k neustále se proměňujícímu proudu tvarů a pocitů a snaží se jím proniknout. Vstoupí do tajemných komnat a chodeb snů, dá se okouzlit vůněmi, poddá se nemyslitelnému, bude se ho dotýkat, hrozit se a děsit doznívajících tónů, a především se bude na všechna ta zjevení dívat, dívat, dívat.“²²²

²²²KUBIN 2003, 142–143

VIII. FRIEDRICH NIETZSCHE, KRITIKA KŘESŤANSTVÍ A ANTIKRIST

Důležitým autorem, co se týká uvědomění si významu snu, je bezesporu Friedrich Nietzsche (1844–1900), který ve svých třech na sebe bezprostředně navazujících spisech *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872), *Tak pravil Zarathustra* (1883–1885) a *Antikrist* (napsáno 1888, publikováno 1895), používá děje snu pro vysvětlení zlomu ve své filosofii. U Nietzscheho se jedná o monumentální sen zvedající se k výšinám, který je v podstatě obdobný otevřeným nebesům barokních fresek, tentokrát již bez boha, ovládaný vizí osvobozených instinktů. Proto již v úvodu svou knihu *Zrození tragédie* věnuje Richardu Wagnerovi, který ve stejném historickém okamžiku vzednutí obdobných vnitřních sil vyjádřil ve své opeře: "Zpřítomňuji si okamžik, v němž Vy, můj ctěný příteli, obdržíte tento spis: kterak si prohlížíte, snad po večerní procházce zimním sněhem, odpoutaného Prométhea na titulním listě, a čta mé jméno ihned jste přesvědčen, že autor, necht' cokoli stojí v tom spise, má na srdci něco vážného a naléhavého... ".²²³

Pro nás je důležité, že raný Nietzsche je ovlivněn estetickými koncepcemi německého romantismu s metafyzikou v pozadí, dokonce jakoby se sám ocital v některém z romantických obrazů, hluboce zahloubán "kdesi v koutku Alp", upřednostňující estetický výklad světa a ospravedlňující sen a opojení. V předmluvě nazvané *Autorův pokus o sebekritiku* Nietzsche hájí umění před morálkou, která podle něho "v podstatě neznamena víc než touhu po nicotě, po konci, po odpočinku, po 'šabatu šabatů',“ a vysloveně se staví proti křesťanské morálce, která svými dogmaty o boží pravdivosti "odkazuje umění, každé umění, do říše lží, tedy je popírá, odsuzuje, ztracuje".²²⁴ A proto Nietzsche cítí morálku jako nepřátelskou k samotnému životu. Nietzsche upřednostňuje instinkt, který životu přeje, přičemž jeho odpor ke křesťanské morálce je oprávněný, neboť před ní "je život nezbytně, neustále a nevyhnutelně v nepravu, protože život sám v sobě je cos bytostně nemorálního – před morálkou posléze život, drcen závažím pohrdání a věčného záporu, nezbytně je pocíťován za věc, která nestojí za to, aby byla požadována, aby vůbec byla."²²⁵ Posléze Nietzsche staví proti morálce nejen svůj instinkt ale i profesi filologa, protože nikdo nemůže vědět, jak se

²²³ Friedrich NIETZSCHE: *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha 2014, 25.

²²⁴ Ibid. 15.

²²⁵ Ibid. 16.

vlastně jmenuje Antikrist, kterého má na mysli. A proto, ve věku svých osmadvaceti let, nazývá svoje učení dionýským.

Nietzsche si dále všímá, že vývoj umění je dán dvojicí živlů: apollinským a dionýským, a současně rozlišuje, že v řeckém světě je propastný rozdíl mezi výtvarným uměním boha Apollóna a uměním boha Dionýsa, který je spojován s hudbou. Oba tyto principy, odpovídající rozdílným pudům se prostupují a díky "metafyzickému zázraku helénské 'vůle'" vytvářejí antickou tragédií. Mezi apollinským živlem a dionýským je podle Nietzscheho takový rozdíl, jaký je mezi fyziologickým stavem snu a opojení. V řeckém světě před lidské duše ve snech předstupují nádherné zjevy bohů. Výtvarníci ve svých snech spatřují opojná těla nadlidských bytostí a helénský básník by na otázku tajemství tvoření odpověděl ve prospěch snu. Tady se Nietzsche odvolává na Hanse Sachse, který v *Mistrech pěvcích* odpovídá shodně: "Příteli, co je básnění?! Dávati pozor na snění!/ Člověka nejhlubší pud a blud/ může jen v snách být proniknut:/ jeť poezie a umění/ jen snopravecké věštění."²²⁶ K tomu ještě Nietzsche dodává: "Z krásného zdání snových světů, v jichž vytváření každý člověk se jeví dokonalým umělcem, vyplývá všechno výtvarnictví, ba, jak uvidíme, též důležitá půlka poezie."

U Nietzscheho najdeme zdůraznění významu snu pro umění i bdělý život: "Jak se chová filosof k skutečnosti bytí, tak člověk umělecky vznětlivý k skutečnosti snu; přihlíží bedlivě a rád: neb z těchto obrazů vykládá si život, podle těchto výjevů cvičí se pro život. Nejsou to jen obrazy lahodné a přítulné, jež prožívá s onou pohotovostí ducha: i věci vážné a kalné, smutné a ponuré, náhlé překážky, škádlení náhody, teskná očekávání, zkrátka celá 'božská komedie' života i se svým infernem sune se mimo něj, ne pouze jako hra stínů – neb on sám žije a strádá v těchto scénách – a přece ne bez onoho prchavého pocitu pouhého zdání."²²⁷

V průběhu celé Nietzscheho knihy *Tak pravil Zarathustra* nacházíme především pozitivní hodnocení snu: "... z obou polovic života, bdělé i snící, ona první zdá se nám mítí přednost jako důležitější, důstojnější, ba jediné hodná a schopná, aby byla používána, troufal bych si přece, přes všechnu zdánlivou paradoxnost, pro onen tajuplný základ naši bytosti, jehož my jsme jevem, tvrditi, že se hodnocení obrací na prospěch snu. ..." ²²⁸ Nietzsche vychází z původní německé a křesťanské představy, podle níž individuální hrdina, který trpí,

²²⁶ Ibid. 28.

²²⁷ Ibid. 29.

²²⁸ Ibid. 45.

může transcendovat sebe i kolektiv, a obrací ji a ukazuje, jak se individualita v kolektivu ztrácí. Kniha pak vrcholí tíživým snem, který po probuzení hlavní hrdina vypráví svým žákům a dostává se mu od nich vysvětlení, že tento hrůzný sen je jeho vlastní život a že tíživé obrazy snu se týkají jeho samotného. Zarathustra sám je pak podle nich: "oním sípavě syčícím vichrem, který rozvrátí brány hradům smrti". Je rakví "naplněnou pestrými zlobami a andělskými pitvorami života". Je též tisícihlasým dětským smíchem, který ve snu pronikal do umrlčích komor a všemu se smál. Byl i tím, kdo chřestil chmurnými klíči. I novými hvězdami, nádherou nocí, větrem, smíchem, tím vším byl jen on sám. Zarathustra jim vyprávěl svůj sen takto: "Všeho života jsem se odřekl, tak jsem snil. Ponocným a hrobařem jsem se stal, tam na osamělém horském hradě smrti. Tam nahoře jsem střežil jeho rakve: chmurná klenutí byla tam naplněna těmito znamenými vítězství. Ze skleněných rakví zíral na mne přemožený život. Vdechoval jsem vůni zaprášených věčností: dusně a zaprášeně ležela má duše. A kdo že by tam byl mohl svou duši vyvětrati! Jas půlnoci byl stále kol mne, vedle ní se krčila samota; do třetice pak hrobově chroptící ticho, nejděsnější z mých přátel. Klíče jsem u sebe měl, nejrezavější všech klíčů; a dovedl jsem jimi zotvírati nejvrzavější všech bran. Jako zahořklé zlobné zakrákorání, tak běžel dlouhými síněmi zvuk, když veřeje brány se zvedaly: skuhravě skřehotal tento pták, nerad se dával burcovati. Ale hroznější bylo a těsněji mi to zadrhlo srdce, když kolem kol zase nastalo bezeslové ticho a já seděl sám v tom potutelném mlčení. Tak mi ucházel a plížil se čas, čas-li ještě byl: což vím já! Posléze však stalo se to, co mne probudilo. Tříkráte udeřily údery do brány, jako zaburácení hromu; tříkráte se to klenutími rozlehalo, tříkráte rozelkalo: tu šel jsem k bráně. Alpa! zvolal jsem, kdo nese svůj popel do hor? Alpa! Alpa! Kdo nese svůj popel do hor? A vtiskl jsem klíč a nadzvedal bránu a lopotil se. Ale ni o prst ještě nepovolila: Tu rozrazil vířící víchr její křídla: skřípaje, syče a sípaje hodil mi černou rakev: A víříc a syčíc a skřípajíc praskla rakev a vychrlila tisícihlasý smích. A z tisíce pitvor dítek, andělů, sýčků, bláznů a motýlů velkých jako děti smál se a vířil výsměch proti mně. K smrti jsem se poděsil: srazilo mne to. A hrůzou jsem vykřikl, jak jsem nevykřikl nikdy. Křik vlastního hlasu mne však probudil: – a přišel jsem k sobě. –“.²²⁹

Následně Nietzsche vyzdvihuje lidem společnou extatickou zkušenost, jako potvrzení života. Jeho nový hrdina – nadčlověk – již není závislý na neautentických externích cílech a

²²⁹ Friedrich NIETZSCHE: Tak pravil Zarathustra. Přel.Otokar Fischer. Praha 1967,132.

stanovuje si je sám. Bůh je mrtev a křesťanství je bez jistých univerzálních a absolutních morálních hodnot. Otázku, co je lidství a jak žít, je nutné zodpovědět znovu.

Zbývá nám v závěru se zastavit u již posmrtně vydané Nietzscheho knihy *Vůle k moci* (Der Wille zur Macht, 1901), která měla podtitul "Přehodnocení všech hodnot". Obsahuje knihu první pojmenovanou: *Antikrist, Pokus o kritiku křesťanství*; knihu druhou nazvanou: *Svobodný duch, Kritika filosofie jako hnutí nihilistického*; kniha třetí je na téma: *Imoralista, Kritika nevědomosti nejosudnějšího druhu morálky*; a knihu čtvrtou, označenou: *Dionýsos, Filosofie věčného návratu*. První a jedinou dokončenou knihou z konceptu byl spis *Antikrist*, který byl dopsán v létě roku 1888 v Sils-Marii v Horním Engadinu a publikován později až roku 1895. Tato Nietzscheho kniha již sálá optimismem: "... Objevili jsme štěstí, známe cestu, našli jsme východisko z celých tisíciletí labyrintu. Kdo jiný je našel? – Moderní člověk snad? – Nevím kudy kam, jsem vším, co neví kudy kam' – vzdychá moderní člověk ... Touto moderností jsme stonali – shnilým mírem, zbabělým kompromisem, vyšší ctností moderního Ano a Ne. Tato tolerance a largeur srdce, která všechno 'odpouští', protože vše 'chápe', je pro nás sciocco." "Raději žít v ledu nežli mezi moderními ctnostmi a jinými jižními větry! ... Stateční jsme byli dost, nešetřili jsme sebe ani jiné: ale dlouho jsme nevěděli, kam se svou statečností. Zachmuřili jsme se, říkali nám fatalisté. Naše fátum – to byla plnost, napětí, nadržení sil. Žízňme po blesku a činech, nikdy jsme se nepřiblížili k štěstí hochů, 'oddanosti' ... Bouře byla v našem vzduchu, příroda – a my jsme příroda –, se zatměla – neboť jsme neměli cesty. Formule našeho štěstí: jasné Ano, Ne, přímá linie, cíl ..." ²³⁰ Se stejným zápalem Nietzsche pokračuje: v bodě druhém, je za dobré považováno to, co v člověku zvyšuje vůli k moci, přičemž, co je špatné pochází ze slabosti. A jestliže odcitujeme úryvek z těsně následujícího třetího bodu tohoto spisu, můžeme se přímo přenést do třicátých let následujícího dvacátého století, a to zjevně nejen k problému fašismu, ale i bolševismu: "Problém, který tímto kladu, není vtom, co má vystřídat lidstvo v sledu bytostí (člověk je koncem), ale v tom, který typ člověka máme vypěstovat, máme chtít jako hodnotnější, důstojnější života, jistější budoucnosti." ²³¹

Zneužití Nietzscheho díla nacismem je dnes dobře známo. Nietzscheho sestra Elisabeth Förster bratrovo dílo *Vůle k moci, Přehodnocení všech hodnot* editovala a upravila podle svého politického přesvědčení, a roku 1934 předala jeho rukopis Hitlerovi. Tento fakt nám umožňuje obloukem se překlenout do třicátých let 20. století, kdy výtvarná scéna, mapující

²³⁰ Friedrich NIETZSCHE: *Antikrist*. Přel. Josef Fischer. Praha 2001, 1.

²³¹ *Ibidem*

vnitřní podstatu člověka, byla zasažena postupujícím nacismem. Ti umělci, jejichž intuice pracovala dobře, následně nalezli své útočiště v emigraci. Avšak ti, kteří byli událostmi až příliš paralyzováni, následně v běhu dějin našli svou smrt v koncentračních táborech.

IX. SIGMUND FREUD, SNY O ŘÍMĚ A CESTA DO ITÁLIE

Ve druhé polovině 19. století jsou ve věci zkoumání snů a výpovědi o stavu lidské existence podstatné dvě od sebe velmi vzdálené osobnosti, jakými byli Friedrich Nietzsche (1844–1900) a Sigmund Freud (1856–1939). Oba pro nás představují určitý pevný bod problému, ze kterého bychom mohli nahlížet i následující dění, zvláště když tato dvojice i nadále zaměstnává mysl dnešní mladé generace – tzv. dědiců postmoderny. Zde se můžeme opřít o starší studie Michela Foucaulta, který u obou autorů mluví o shodné zkušenosti krajních stavů lidské psychiky, ptá se „zda Freudova zkušenost není v hlubinách podobná zkušenosti Nietzscheho“, avšak přehlíží mezi nimi jeden podstatný rozdíl.²³² Oba autoři samozřejmě museli onu temnou lidskou podstatou poznat, oba se zaměřili ke stejným hranicím obraznosti, oba s touto obrazností bojovali a mohli bychom třeba též říci, že jí byli shodně fascinováni. Ale Sigmund Freud, na rozdíl od Friedricha Nietzscheho, věděl o jaké síle pojednává, a dokázal si představit stejnou silou fascinované davy, o čemž Nietzsche neměl ani potuchy.²³³ Freud jistě o Nietzscheho kritice křesťanství věděl, dílo *Tak pravil Zarathustra* bylo diskutováno mezi jeho kolegy v době studia ve Vídni, možná, že i Freud začal číst Nietzscheho *Antikrista*. Ale považujeme za velice nepravděpodobné, že by ho studoval. Freud jednal z pozice vlastní zkušenosti z vlastní psychiky, též z pozice zděděného náhledu na život, dějinné zkušenosti Židů s křesťanskou imaginací. Zde se nejedná pouze o otázku Nietzscheho brilantní imaginace, ale o to, co jeho proklamace Antikrista představovali v širších souvislostech. Třeba ve vztahu k saturnskému mýtu, který obsahuje Antikrista v redakci, o které jsme mluvili v souvislosti s dílem Alfreda Dürera, který byl ve střední Evropě zakořeněný. Jenž po staletí připravuje půdu pro „vzednutí se“ obdobné vlny v křesťanství.²³⁴ A právě toto je ten důvod, proč Sigmund Freud začal usilovně na nevědomých danostech lidské psychiky pracovat. Jedná se o jeho vlastní sebeobranu, o pokus chránit svoji rodinu, o předtuchu toho, co se následně skutečně dělo. Freud postupoval velmi obezřetně a do

²³² Michel FOUCAULT: Nietzsche, Freud, Marx. In: Nietzsche, Cahiers du Royaumont, 1964, 83–92.

²³³ Někteří autoři se znovu absurdně snaží prokázat Nietzscheho vliv na Freuda, s poukazem na fakt, že Freud byl dobře informovaný co se týká řecké klasiky, mytologie, antropologie, náboženských systémů, včetně mystiků. Sklízal uznání, co se týká pochopení myšlenek Sokrata, Platóna, Aristotela, Empedokla, včetně Brentana, Feuerbacha i Schopenhauera. Takže proč by se nedalo předpokládat, že čerpal i z myšlení Friedrich Nietzscheho. Ronald LEHRER: Nietzsche's Presence in Freud's Life and Thought on the Origins of a Psychology of Dynamic Unconscious Mental Functioning. Albany: State University, New York 1995.

²³⁴ Eric ZAFRAN: Saturn and the Jews. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1979, vol. 42, 16–27.

mnohých otázek, které se týkaly temných lidských stránek, a v nichž měl jasno a hotový výzkum, raději nevstupoval. Rozhodně Freudovo dílo by se nikdy, a žádných okolností, nemohlo stát pro Hitlera inspirativním, jak se to stalo Nietzsche.

Sigmund Freud se ještě jako student podílel na speciálním výzkumu v zoologické experimentální stanici v Terstu, vedenou s duchu darwinismu, přičemž jeho tématem byla bisexualita (1876). Freud jako obor zvolil neurologii, která od šedesátých let 19. století byla novým oborem medicíny, zkoumající anatomii mozku a její jednotlivé části, které měly být zodpovědné za mentální zdraví člověka. V sedmdesátých letech začal pracovat v neurologických laboratořích, kde si všiml, že znalost anatomie mozku je pro léčení psychických onemocnění nedostačující. Na přelomu roku 1885 a 1886 pak pobýval u neurologa Jeana Martina Charcota (1825–1893) na klinice nervových nemocí v Salpêtrière, který se zabýval případy hysterie a hypnózou. Hypnóza, tradiční metoda spojená s Řeky, se stala ve Francii velmi populární terapeutickou metodou, kterou Freud také praktikoval. Charcot nově odlišil hysterickou paralýzu způsobenou traumatem od organického poškození mozku a potvrdil, že diagnóza hysterie se dotýká i mužů. Byl to ve své době velmi odvážný názor, protože dosud měly být hysterií postihovány pouze ženy. Charcot používal jejich vizuální zobrazování v každodenní neurologické praxi k ilustraci vývoje např. hysterie. Dobře známé jsou jeho chronofotografie, zaznamenávající průběh hysterických záchvatů u žen.²³⁵

Freudovy sny o Římě

Závažným mezníkem v životě Sigmunda Freuda bylo úmrtí jeho otce Jacoba Freuda, dne 23. října 1896. Svoji vazbu na otce si Freud v průběhu času uvědomoval stále silněji, přičemž v dopise ze 2. listopadu 1896 svému tehdy ještě příteli Wilhelmu Fliessovi o smrti svého otce napsal: "Jedna z těch temných linií, které stojí za oficiálním vědomím, je smrt starého muže, která mě hluboce zasáhla. Vysoko jsem ho oceňoval, velmi dobře jsem ho chápal, a díky zvláštní směsi hluboké moudrosti a fantastické lehkosti srdce, měl významný vliv na můj život."²³⁶ Vzpomínku na otce zmiňuje i ve druhém vydání *Výkladu snů* roku 1908,

²³⁵ Iconographie photographique de la Salpêtrière. Magloire BOURNEVILLE / Paul-Marie-Léon RÉGNARD (ed.). Bureaux du Progrès médical/Delahaye and Lecrosnier, Paris 1878. Georges DIDI-HUBERMAN: Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. The MIT Press 2004.

²³⁶ „By one of those dark pathways behind the official consciousness the old man's death has affected me deeply. I valued him highly, understood him very well, and with his particular mixture of deep wisdom and fantastic light-heartedness he had a significant effect on my life." Laurence SIMMONS:

v němž poznamenává: "Pro mě totiž má tato kniha ještě jiný subjektivní význam, kterému jsem mohl porozumět teprve po jejím dokončení. Ukázalo se, že je částí mé sebeanalýzy, mou reakcí na smrt mého otce, tedy na nejdůležitější událost, nejdůležitější ztrátu v životě muže. Když jsem to poznal, cítil jsem se neschopen, zastřít stopy tohoto zapůsobení."²³⁷

Freudova touha dostat se do Říma ve skutečnosti navazuje na biblické slovo „Edom“, označující nejen Řím, ale i celou oblast na sever od Středozemního moře, kam zákonitě patří Freudovo poznávání zděděné identity, protože právě v Itálii jsou zachovány artefakty k dějinám a původním kulturním souvislostem. Proto Freudova cesta po smrti otce směřovala do Itálie, kterou navštívil roku 1897, 1898, následně roku 1902 a 1907. Jak již několik autorů zdůraznilo, je ve Freudově díle mnoho odkazů k italské kultuře a umění, kterou v mnoha ohledech bezesporu obdivoval: Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Boltraffio, Botticelli, Corregio, Fra Angelico, Parmigianino, Perugino, Raffael Santi, Signorelli, Verocchio. Z italské literatury jsou citováni: Ariosto, Boccaccio, Bracciolini, Dante, Galilelo, Lorenzo de Medici, Savonarola, Tasso. Pro uměleckého historika není překvapením okolnost, že vznik Freudovy psychoanalýzy přímo souvisí s italskou vizuální kulturou, která též obsahuje rozsáhlé archiválie a artefakty ke střetu událostí, při nichž starobylé kultury byly vojenskými vpády rozbity, rozkradeny nebo zkresleny pozdějšími redakcemi či falešnými interpretacemi. Itálie se mnohdy stává posledním nadějným místem při hledání původních stop.

Z dopisu Sigmunda Freuda Fliessovi ze dne 14. listopad 1897 vyplývá, že jeho cesta do Itálie roku 1897 neměla být pouhým rozptýlením, jak předpokládáme, ale sebezpoznaváním: "Před dovolenou jsem vám řekl, že pro mě nejdůležitějším pacientem jsem byl já sám; a pak, když jsem se vrátil z prázdnin moje sebeanalýza, o které v té době nebyla známka, náhle začala."²³⁸ Sigmund Freud uvedl, že u něho existuje větší počet raných snů, které jsou spojeny s touhou dostat se do Říma, které zahrnuje do kategorie "přání vyvolávající sen". Co se týká prostorové představy těchto snů, souvisejí zcela s německým romantismem,

Freud's Italian Journey. Amsterdam-New York 2006, 111. Sigmund FREUD: The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904. Jeffrey M. MASSON (ed.). Harvard University Press, Cambridge 1985, 202.

²³⁷ Předmluva k druhému vydání Výkladu snů, 1908. Sigmund FREUD: Výklad snů. Přel. Ota Friedman 1937, Pelhřimov 2003, 391–392.

²³⁸ „... „Before the vacation trip I told you that the most important patient for me was myself; and then, after I came back from vacation, my self-analysis, of which there was at the time no sign, suddenly started...” SIMMONS 2006, 105. Sigmund FREUD: The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904. Jeffrey M. MASSON (ed.). Harvard University Press, Cambridge 1985, 279.

tedy kulturou, ve které Freud žil. Scenérií jsou tu skalnaté krajiny s mosty, ale hlavně je zde přítomnost vody, kterou ve snech můžeme považovat za nebezpečný iniciační obraz počátku regrese.

V knize *Výklad snů* o tom později Freud napsal: "Kdysi se mi tedy zdálo, že vidím z vlaku Tiberu a Andělský most; vlak se pak rozjíždí a mě napadá, že jsem přece vůbec nevstoupil do města. Výhled, který jsem měl ve snu, byl utvořen podle známé rytiny, kterou jsem předešlý den zběžně spatřil v salonu jednoho pacienta". Ve druhém snu Freud v Římě jen přestupuje a jeho přáním je dostat se jiné místo: "Jindy mě někdo vede na pahorek a ukazuje Řím, zpola zahalený mlhou a ještě tak vzdálený, že se divím, jak jasná je vyhlídka. Obsah tohoto snu je bohatší, než bych tu chtěl rozvádět. Snadno se v něm dá rozeznat motiv, 'spatřit z dále zaslíbenou zemi'. Město, jež jsem poprvé takto viděl zahalené v mlze je Lübeck; pahorek má svůj vzor v Gleichenbergu."²³⁹

Bodem, který oba výše zmíněné Freudovy sny spíná je Andělský most, původně Pons Aelius, který založil roku 134 n. l. římský císař Publius Aelius Hadrianus (117–138 n. l.), a jenž stál proti jeho manuzoleu zv. Andělský hrad. Pro pochopení splněného přání ve Freudově snu je důležitá skutečnost, že císař Hadrianus při inaguraci mostu nemohl být přítomný, protože právě v tomto okamžiku bojoval proti Šimonovi Bar Kochbovi v Judei, v tzv. druhé židovské válce, kterého následně porazil. Andělský most je tedy symbolem Freudovy starobylé i aktuální kulturní situace, neboť Hadrianus smetl ze země Jeruzalém, Judeu přejmenoval podle dávných Pelištejnců na Palestinu, popravoval náboženské učence, zakázal užívání Tóry a odváděl věřící do otroctví. Andělský most je spojený s mauzoleum, které bylo přístupné po překročení vod řeky Tibery, představující zónu smrti. Spolu se sousedícím milvijským mostem, na němž se po staletí mezi žebráky a malomocnými ocitali věřící, čekající na svůj prorocký sen, se stává symbolem světské moci Říma, ale i místem těch nejvypjatějších lidských tužeb.

"V třetím snu jsem konečně v Římě" uvádí Freud, a sen popisuje. "Ke svému zklamání nevidím však žádnou městskou scenérii, ale malou řeku s tmavou vodou, na jedné straně řeky černé skály, na druhé louky s velkými bílými květinami. Zpozoruji jakéhosi pana Cukra (kterého zběžně znám) a odhodlám se, že se ho zeptám na cestu do města. Je zřejmé, že se marně snažím spatřit ve snu město, jež jsem za bdění neviděl. Rozložím-li snový obraz krajiny na jeho prvky, ukazují bílé květiny k Ravenně, kterou znám a která aspoň po nějakou

²³⁹ FREUD 2003, 119.

dobu jako hlavní město Itálie předčila Řím. V bažinách kolem Ravenny jsme našli nejkrásnější lekníny (Seeroseri) uprostřed černé vody. Tmavá skála, tak blízko u vody připomíná údolí Teplé u Karlových Var. Karlovy Vary mi umožňují vysvětlit podivný rys, že se ptám pana Cukra na cestu."²⁴⁰ Sigmund Freud nejprve zažívá temnou stránku snu, tmavou vodu s černými skalami, romantickou scénérii připomínající literární předlohu Virgiliovu se stagnující řekou Styx, nebo Danteho temné skály Tartaru. Tmavá voda ve snu byla pro něho silně znepokojující. Následně se však ocitá v Ravenně, vše se vyjasňuje, a je „svaté zemi“ velmi blízko.

"Čtvrtý sen, krátce po snu právě uvedeném, mne opět zanáší do Říma. Vidím před sebou nároží ulice a dívím se, že je tam vylepeno tolik německých plakátů. Předešlý den jsem s prorockou předvídavostí psal svému příteli, že Praha nebude pro německé výletníky příjemným pobytem. Sen tedy vyjadřoval přání, abych se s přítelem setkal v Říme, místo v českém městě a současně zájem, pocházející asi ze studentských dob, aby se v Praze s větší trpělivostí snášela německá řeč."²⁴¹ Freud se v dané době necítil být bezpečný: "Pro nějaké události v městě Římě je nutné umožnit dětem útek, a to se také děje. Pak je scéna před jednou branou, dvojitou branou podle antického způsobu (Porta romana v Sieně, jak ještě vím ze snu). Sedím na okraji studně a jsem velice zarmoucen, téměř pláču. Nějaká žena – ošetřovatelka, jeptiška – přivádí dva hochy a předává je otci, jímž nejsem já. Starší z nich je zřejmě mým nejstarším synem, obličej druhého nevidím: žena, která přivádí hochy žádá od něho na rozloučenou hubičku. Hoch ji hubičku odpírá, říká však, podáváje ji na rozloučenou ruku: Na geseres a nám oběma (nebo jednomu z nás): Na negeseres. Mám představu, že je to projev přednosti."²⁴²

S těmito sny přímo vstupujeme do jádra tehdejších Freudových kulturních obav, spojených s jeho samotnou lidskou existencí a obavami týkajícími se budoucnosti jeho rodiny a dětí, s vědomím, že jim nemůže zajistit bezpečnou vlast. K tomu Freud při výkladu svého snu dodává, že jeho posledně zmíněný sen byl podnícený činohrou *Nové ghetto*, kterou viděl v divadle, přičemž hebrejské slovo "goiser", znamená "uložené utrpení, osud", jak se později dozvěděl od znalců Písma. I když Freud měl výhrady k tzv. prorockým snům, můžeme zde k naší lítosti rozlišit, že některé společenské struktury jsou tak pevné a věčné, že v nich můžeme intuitivně odhadnout sled budoucího dění, pakliže se včas nepokusíme o jeho ovlivnění. O to

²⁴⁰ FREUD 2003, 119.

²⁴¹ Ibid. 120.

²⁴² Ibid. 265.

se ostatně Sigmund Freud usilovně pokoušel právě svojí prací v oboru psychoanalýzy, i když je z jeho snů zjevné, že by nejraději, kdyby mohl, ze všech těchto po staletí stále znovu a znovu opakovaných hrůz raději vystoupil. Na druhé straně se snaží tyto negativní síly využít ve své psychoanalytické práci.

V dopise ze 6. září 1897 za pobytu v Sieně Freud píše Fliessovi: "Jak víte, v Itálii hledám úder z Léthé, tu a tam dostanu náčrt. Jeden si vychutnává zvláštní druh krásy a obrovské tvůrčí nutkání; současně můj příklon ke groteskně-převráceně-psychologickému je platný."²⁴³ Během cesty se svou ženou Martou do Benátek roku 1898 se Freudovi zdál sen o lodích, který ve své knize *Výklad snů* paralelně interpretoval jako střet radostných životních prožitků s obavami z děsivé budoucnosti. "Zámek u moře, později neleží přímo u moře, nýbrž u úzkého průplavu, vedoucího do moře. Pan P. je guvernérem. Stojím s ním ve velikém saloně se třemi okny, před kterými se tyčí výběžky zdí jako cimbuří pevnosti. Jsem přidělen k posádce asi jako námořní důstojník, dobrovolník. Obáváme se příjezdu nepřátelských válečných lodí, poněvadž jsme ve válečném stavu. Pan P. zamýšlí odejít; udílí mi pokyny, co se má dělat v případě, kterého se obáváme. Jeho nemocná žena je s dětmi v ohroženém zámku. Počne-li bombardování, má se velký sál vyklidit. P. těžce dýchá a chce se vzdálit; zadržuji ho a ptám se, jakým způsobem mu mám v případě potřeby dodat zprávu. Nato ještě něco řekne, ihned však klesne a je mrtev. Asi jsem ho těmi otázkami zbytečně přepínal. Po jeho smrti, která na mě nedělá jinak žádný dojem, mám myšlenky, zda vdova zůstane v zámku, zda mám vrchnímu velitelství oznámit úmrtí a převzít, jako nejbližší velení, řízení zámku? Nyní stojím u okna a prohlížím lodě, které jedou kolem nás; jsou to obchodní lodě, které se rychle ženou mimo nás po temné vodě, některé mají několik komínů, jiné vypuklou střechu. ... Pak stojí vedle mne můj bratr a oba hledíme z okna na průplav. Při pohledu na jednu loď se lekáme a voláme: Tady přijíždí ta válečná loď. Ukáže se však, že se vracejí jen tytéž lodě, které již znám. nyní přichází malá loď, komicky odříznutá, takže končí uprostřed své šířky; na palubě je vidět podivuhodné věci na způsob číší a pouzder. Voláme jakoby jedním hrdlem: 'To je snídaňová loď'."²⁴⁴

²⁴³ „As you know, in Italy, I am seeking a punch made of Lethe: here and there I get a draft. One savours the strange kind of beauty and the enormous creative urge; at the same time my inclination toward the grotesque-perverse-psychological gets its due." SIMMONS 2006, 20. Sigmund FREUD: *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904*. Jeffrey M. MASSON (ed.). Harvard University Press, Cambridge 1985, 263.

²⁴⁴ FREUD 2003, 278.

Freud si při výkladu svého vlastního snu jako první věci všimá rychlého pohybu lodí, tmavé modré vody a hnědého kouře komínů, a my se takt dozvídáme, že jeho sen byl barevný. Topografie snu je sumou několika míst z Freudových cest k Jadranu, odráží se zde konkrétní válka mezi Amerikou a Španělskem a obava snícího o jeho americké příbuzné. Psychoanalytik dospívá k tomu, že pán označený písmenem P, který zemře, je náhradníkem jeho vlastního Já. Je to tedy on sám, kdo v konfliktu zemře: "Snové myšlenky se týkají budoucnosti mé rodiny po mé předčasné smrti", uvedl Freud. Jinak je sen naplněn událostmi krásného slunečního dne v Benátkách, kde byl Freud se ženou rok předtím, a kdy v modré laguně očekávali příjezd anglických lodí, přičemž Freudova žena tehdy skutečně zvolala: "Tady přijíždí ta anglická válečná loď." Následně Freud dokládá další reálné události, které do snu vstoupili a výsledný psychický materiál, který z těchto události vzešel. Nás však nejvíce zajímá ona černá barva, jako výraz smutku, která naráží na to, že někdo zemřel. Poznámka o starobylém objektu „Nachen“, na němž bývala ponechávána mrtvá těla na moři, aby je pak moře mohlo pohřbít – tyto lodě moře odnáší, nerozděluje, tak jak tomu bylo ve snu.²⁴⁵

Tento Freudův sen můžeme dobře ilustrovat dobovou pohlednicí, abychom si dovedli představit samotný výhrušný aspekt snu, vyvolaný válečnou lodí, když připlouvá.²⁴⁶ Na podkladě tohoto snu pak Freud rozvádí úvahy o síle afektu ve snu, kdy rozpoznává, že zachytíme-li afekt ve zjevném snu, musel být i ve snových myšlenkách, nikoliv obráceně. Tedy, že latentní snový obraz bývá mnohem silnější než je ten nakonec zobrazený.²⁴⁷

Orvietské fresky na téma Antikrist

Během léta 1898 na své cestě po Hercegovině zažil Sigmund Freud neobvyklou zkušenost, která se týkala zapomínání jména malíře Luca Signorelliho, a to v souvislosti s freskami v katedrále v Orvietu, které navštívil v předcházejícím roce. Zatímco jméno malíře zapomněl, dobře si pamatoval jeho autoportrét, zobrazený v rohu jedné z fresek, a to velice přesně.²⁴⁸ Psychický proces, kterým se opakovaně pokoušel na toto jméno vzpomenout a v

²⁴⁵ Ibid. 279.

²⁴⁶ Španělsko-americká válka, Bitva o Manilu, 1. květen 1898, dobový kolorovaný tisk. Dole v rohu portrét admirála George Deweye.

²⁴⁷ Ibid. 280–281.

²⁴⁸ Luca Signorelli: Vláda Antikrista (La predica dell'Antichristo) – portrét Luca Signorelliho a Fra Angelica, 1499–1504, nástěnná malba. Capella di San Brizio, katedrála v Orvietu, Itálie. SIMMONS

němž si zaznamenával postup chybných vzpomínek, je dnes v psychoanalytické literatuře známý jako "Signorelli parapraxis". Psychologický problém ztráty paměti pak Freud uzavřel poznáním: "Kromě jednoduchého zapominání vlastních jmen se vyskytuje také zapomenutí, které je motivováno vytěsněním."²⁴⁹

Freudova mysl byla v době jeho cesty po Itálii roku 1898 ve znamení represe. Byl jednak iritován smrtí svého pacienta, následně i informacemi o úzkosti, kterou zažíval jeho mladý přítel žijící v Rakousko-Uhersku, stěžující si na svoji pozici jako Žida v rámci rakouskouherské monarchie a na fakt, že "jeho generace je odsuzována ... k atrofii". Nesporně Freuda byl podrážděn i skutečností, že jeho mladý přítel korunoval svůj "rozhořčený zápal" citací z Virgila slovy Dido, která vyzývá Tyrské k nenávisti proti pokolení Aneasovu, před tím než sama spáchá sebevraždu: "Exoriare ex nostris ossibus utor" (Povstaň pak mstitel z potomstva našinců.) (Aneida, IV: 625). Čímž poukazuje na kulturní základ, proti kterému se v běhu historie judaismus usilovně bránil.

Bylo to též dáno Freudovou pozicí lékaře, když v souvislosti s italskými památkami reagoval na relikvie a události, které zatlačovali život, neustálým opakováním stejného schématu prolité krve. Především v souvislosti s legendou o svatém Simonovi z Trentu, spojeného s antisemitismem a saturnským mýtem, dítětem údajně zavražděného Židem,²⁵⁰ nebo "zázrakem zaschlé krve, která kapalní" v Neapoli ad.²⁵¹ Následně tu byla jeho reakce na Signorelliho a jeho o téma Antikrist, které mohlo – podle našeho předpokladu – Freuda zajímat v souvislosti s vydáním Nietzscheho knihy *Antikrist* roku 1895, krátce před Freudovou cestou do Itálie. Pro dané téma jsou potom fresky v katedrále v Orvietu důležitým pramenem informací. Antikrist je téma, které jistě muselo ve Freudovi vyvolávat neklid.

Katedrála v Orvietu byla založena roku 1290 z důvodu, aby ochránila relikvii spojenou s pochybujícím mnichem (ze sousedící Bolseny), který roku 1263 zažil eucharistickou „transsubstanciaci“.²⁵² Ke katedrále byla v letech 1408–1444 přistavena Capella di San Brizio, v níž od roku 1447 krátce pracoval Fra Angelico a po něm nastoupil Luca Signorelli (1499–1504), přičemž pozůstatky těla mnicha jsou dodnes vystaveny přímo proti Signorelliho

2006, 80–81; Sigmund FREUD: Psychopatologie všedního života. O zapominání, přeroknutí, přehmátnutí, pověře a omylu: In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda, IV. Praha 1996, 7–12.

²⁴⁹ FREUD 1996, 16.

²⁵⁰ ZAFRAN 1979, 25–26,

²⁵¹ SIMMONS 2006, 85.

²⁵² SIMMONS 2006, 85.

cyklu fresek na téma Kristův poslední soud. Koncept obsahuje následující obrazy: *Vláda Antikrista*, *Konec světa*, *Zmrtvýchvstání*. Druhá část těchto fresek se pak dělí na *Vrzení zatraceného do pekla*, i *Korunovace vyvoleného* a téma *Vyvolení vstupují do nebe*. Obsah Signorelliho malby jsou odpovědi heretické sektě Katarů, která pochybovala o eucharistii, očištění těla, rozdílu mezi nebem a peklím a účinnost modlitby proti smrti, jež měla v dané době v Orvietu velký vliv. To co Sigmunda Freuda zjevně zajímalo, neboť se detaily co do jednoho portrétu v jeho mysli vybavovaly velmi přesně, byla Signorelliho freska *Vláda Antikrista*, obsahující několik episod, týkajících se Antikristova vzestupu a pádu.

Laurence Simmons upřesňuje, že v italském renesančním umění nenajdeme téma Antikrist rozvedené v takovém rozsahu.²⁵³ Jedná se o monumentální fresku, jejímž výrazným znakem je rozlehlé prostorné náměstí, které se nikterak nevymyká pozdně renesančnímu schématu budování krajiny se třemi plány. V popředí výjevu mezi sebou vzájemně komunikují skupiny postav.²⁵⁴ Do středního plánu je umístěn rozlehlý jeruzalémský chrám a celý výjev končí ve třetím plánu s krajinou, v níž se děj vytrácí. Obrazu dominuje postava Antikrista stojícího spolu se Satanem na vyvýšeném podstavci. Satanova tvář neodpovídá žádné představě zloby, jen je zde zachycena v okamžiku, kdy Antikristovi podávala důležitou zprávu. Ostatní postavy ve skupinách kolem spíše působí dojmem, jakoby se ocitli v situaci, o níž nevědí, co si myslet. Pak je tu ještě jedna skupina, v níž jsou mladí, svalnatí a agresivní muži v kontrastu k nerozhodným starcům, kolem nichž jsou po ploše náměstí rozházená mrtvá těla. Jsou zde též mladé ženy vztahující se k muži s váčkem s penězi označený hexagramem, který jedné z nich klade mince do rukou.²⁵⁵ Proti muži s váčkem se napravo ocitají důležité historické osobnosti (Dante Alighieri, Alexandr Veliký), spolu s Cesarem Borgiou, vládcem tehdejšího Orvieta. Za nimi jsou shromážděni mniši různých řádů, mezi nimi dominikáni se svatým Vincentem, diskutující skloněni nad Bibli. Konečně jsme se dostali do levého rohu obrazu dole, kde jsou vedle sebe vyobrazeni Luca Signorelli a Fra Angelico, abychom spatřili Signorelliho tvář, jímž byl odstartován výzkum, jemuž dnes říkáme psychoanalýza.

Podle některých badatelů Antikrist na orvietských freskách představuje Savonarolu, který byl krátce před tím, než malíř začal pracovat, obžalován, zabit a spálen na florentském

²⁵³ Ibid. 95.

²⁵⁴ Luca Signorelli: *Vláda Antikrista* (La predica dell'Antichristo), 1499–1504, nástěnná malba. Capella di San Brizio, katedrála v Orvietu, Itálie.

²⁵⁵ Více atributu měšce: ZAFRAN 1979, 20.

náměstí Piazza della Signoria (1498). Svými prorockými kázáními a útoky proti uměleckým dílům se tehdy Savonarola tázal po skutečném Antikristovi, a představoval tedy autentickou postavu konkrétního dobového sporu.²⁵⁶ Uvědomíme-li si některá pozdější Freudova témata z oblasti výtvarného umění, jako je Michelangelo nebo Leonardo da Vinci, je to nyní i Savonarola včetně Machiavelliho a Signorelliho, kteří též původně byli chráněnci Lorenza de Medici, považovaného za jednu z nejvýznamnějších kulturních osobností své doby. Sigmund Freud se o Savonarola nejenže zajímal, ale dotýkala se ho i vnitřně, o čemž může svědčit jeden z jeho pozdějších publikovaných snů, ve kterém po Savonarolovi pátrá. V noci z 1 na 2. října roku 1910, měsíc potom, co opět navštívil Itálii, měl Freud sen: "Někde v Itálii. Tři dcery mi ukazují malé skvosty jako v obchodě se starožitnostmi a přitom si mně sedají na klín. U jednoho kusu pravím: To máte přece ode mne. Přitom jasně vidím malou masku z profilu s ostrými rysy Savonaroly."²⁵⁷

Vraťme se však zpět k Signorelliho obrazu Antikrist, v jehož středním plánu, kolem chrámu, jenž má být chrámem Šalamounovým, se odehrává rušná scéna zatýkání a pranýřování, za asistence temných postav biřiců s kopím (landsknechtů). V prostoru z levé strany výjevu, ve výšinách, se ocitá anděl, který zakrývá slunce a sráží lidská těla, pokoušející se ke sluneční záři dostat, dolů.

Stejnou monumentalitou, zabírajíce celou plochu výjevu, se vyznačuje i další Signorelliho scéna nazvaná *Zatracení*.²⁵⁸ Představuje spleť lidských bytostí s atrofujícími těly, jejichž jednotlivé části jsou zasaženy modravou a nazelenalou snětí, a končí naprostým vybělením svalstva do mrtvolného stavu. Tyto postavy se vyznačují nebývalou agresivitou a stávají se spojenci stejně se chovajících okřídlených satanů, bytostí s parohy a černými křídly. Je zajímavé, že ženská těla v tomto výjevu nepodléhají rozkladu, ale pouze agresivním útokům a zůstávají krásná. Je to ikonografie, kterou též nacházíme v evropském malířství jako základ pro vyjádření děsivých nočních můr. Z psychologického hlediska by tento obraz mohl ilustrovat nezdařený proces sublimace, následný rozklad osobnosti a těla, a neblahý důsledek, který může mít blízký vztah Eróta a Thanata na lidské chování. Sigmund Freud si tento vztah na orvietských freskách uvědomoval, dokonce zanechal doklad, že v tomto poznání, které se

²⁵⁶ SIMMONS 2006, 104.

²⁵⁷ Sigmund FREUD: Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. James STRACHEY (ed.). London 1953–1974, IV., 167. FREUD 2003, 165.

²⁵⁸ Luca Signorelli: Prokletí v pekle (Dannati all'Inferno), 1499–1504, nástěnná malba. Capella di San Brizio, katedrála v Orvietu, Itálie.

podílí na upřesňování jeho psychoanalýzy, byl od počátku velice opatrný: „Nechtěl bych se s plným přesvědčením zaručovat, že v případě Signorelliho chybí vnitřní souvislost mezi oběma myšlenkovými okruhy. Jestliže pečlivě sledujeme zapuzené myšlenky o tématu smrti a pohlavního života, narážíme na ideu, která se těsně dotýká tématu orvietských fresek.“²⁵⁹

V orvietské katedrále nechybí ani freska na téma *Peklo* s motivem vody.²⁶⁰ Je zde výjev s hlubokou tůň ve skalách, nad níž se vznášejí dvě postavy andělů s černými křídly a vytasenými meči. Na tůni plave loď, na níž funkci převozníka vykonává temná okřídlená postava s otevřenou zvířecí tlamou. Postavy, které mají být převezeny na „jiný břeh“ rozhořčeně gestikulují rukama a pobíhají po břehu tůně. Nelze si tedy nevšimnout, že to co se zde na Signorelliho freskách odehrává, lze též označit jako individuaci v jungovském slova smyslu (Freudův termín sebepoznávání) a můžeme též uvést, že stejný hrůzný obsah mohou mít i samotné lidské sny, jak to ostatně dokládají nesčetné příklady vizuální kultury z průběhu 19. a 20. století, v nichž je protiklad hluboké tůně stavěné proti otevřeným nebesům pro mnohé malíře výchozím prostorovým pojetím obrazu snů.

Sigmund Freud, jeho hrdina z mládí Hannibal Barkas a Výklad snů

Sigmund Freud svoji knihu *Výkladu snů* (1900), zahajuje následující citací: "Nemohu-li zvládnout svět, vzbouřím podsvětí.“ („Flectere si nequeo superos. Acheronta movebo.“, Vergilius, Aeneida 7:312).²⁶¹ Tuto úvodní větu pak autor znovu opakuje v závěrečné části své knihy a rozšiřuje ji o dodatečnou poznámku „Výklad snů je via regia k poznání nevědomí v duševním životě.“²⁶² Zopakováním citace z Vergilia na začátku i v závěru knihy nás Freud zřejmě chce ubezpečit, že splnil to, co si předsevzal. Výše citovanou větu vyslovila římská bohyně Juno, manželka Jupitera a dcera Saturna, a vstupujeme tak spolu s Publiusem Vergiliusem Marem (70 př. n. l. – 19. př. n. l.) a jeho legendárním příběhem o Aenásovi do římské mytologie.²⁶³ Freud si zde všímá moci špatného snu v mysli jediného mladého muže, který jako mávnutím motýlího křídla rozdmýchal krutou válku, jež se pak dědila po staletí.

²⁵⁹ FREUD 1996, 17.

²⁶⁰ Luca Signorelli: *Peklo* (L'Inferno), 1499–1504, nástěnná malba. Capella di San Brizio, katedrála v Orvietu, Itálie.

²⁶¹ Sigmund FREUD: *Die Traumdeutung*. Franz Deuticke, Leipzig, Wien 1900.

²⁶² FREUD 2003, 366.

²⁶³ VERGILIUS: *Aeneis*. Přel. Rudolf Mertlík, Otmar Vaňorný, Academia, Praha 2011.

Aenéas pocházel z Tróje, po neslavné události s trojským koněm z ní utekl a docestoval do Itálie, kde založil rod a stal se předchůdcem Římanů. Než se tomu tak stalo, do událostí se snažila zasáhnout saturnská bohyně Juno, která nesouhlasila s Aenéasovým následnictvím. Potom co Jupiter dovolil Aenéasovi stát se králem Latinů. neschopná pohnout Jupiterem, který trůnil na nebesích, přivolala z podsvětí na pomoc furii Alléktó. To je událost, ke které Freud odkazuje svým citátem.

Původně král Latinů Aenéase přijímá přátelsky, označuje se za národ Saturnův, řídící se mravy tohoto boha (Aeneida 7: 202). Důvodem rozbroje má na počátku být sňatek Aenéasův s královskou dcerou. Na scénu přichází druhý hrdina – Turnus, který zprvu na nátlak negativních bohyní o celou záležitost vůbec nedbá, avšak přichází strašlivý sen: "... hady naň Eryinna zasyptí, a své líce pravé vyjeví, krvavýma kroutic očima ... „ (Aeneida 7: 447), hrdina se probudí, tasí meč a vyhlašuje válku, která se pak táhne staletími, za Juniny podpory: „Tak jí domluví Saturnova Júnó; na křídlech hadích sypticích ona zwichši se, opět/ k pekla propasti letí, a hořejší ten svět opouští./ Jáma je v Itálii dole pod vysokými pahorky,/ pověstná, po krajích dalekých rozhlášena vůkol,/ Amsanktská dolina; černý ze vši strany hvozd jí/ hustým ohražuje stromovím, k prostředku ječící/ bystřina přes kamení teče od vrchoviště křivého./ Rokle se tám hrozná z litého průduchy pekla/ objevuje, protrhlého propast Acheronta ohromný/ otvírá morový svůj chřtán; doň Erynnina padla / potvora zlostiplná: oddechlo si nebe i země.// Saturnská královna zatím k výpovědi vojny/ poslední ruku příkládá ... “ (Aeneida 7: 560–571)

Stejnou negativní ženskou silou měla bohyně Juno působit i ve věci vítězství Freudova hrdiny z mládí Hannibala Barkase (247 př. n. l. –183 př. n. l.), kartágského vojevůdce, který roku 216 př. n. l. zvítězil nad Římany u Kann. Římané tehdy porážku přijímali velmi neradi a pro široké davy prohru zdůvodňovali odkazem na důsledky starobylého mýtu o Aenéasovi s tím, že to byla opět římská bohyně Juno, Saturnova dcera, která Hannibalovi pomáhala, protože si opět nepřála, kvůli své staré zášti k Aenéasovi, vítězství Římanů. Jedná se o podivné, časově spolu vůbec nesouvisející události, spojené libovolně se saturnskými silami zla, které následně měli v podobě měnících se atribucí, spojené s podezříváním, v myslích Evropanů stálou platnost. Sigmund Freud nás zde odkazuje ke skutečně závažnému problému evropského myšlení a obraznosti. Mluví-li Vergiliův římský mýtus Aenéas o temných snech z podsvětí, klade i Freud do tohoto místa svoji knihu *Výklad snů* kterou završuje faktickou poznámkou: „Vykládání snů je via regia k poznání nevědomí v duševním životě.“. Tato jednoduchá věta je skutečnou a definitivní porážkou všech původem římských saturnských

mystérií. Zde Freud zjednodušeně říká, toto všechno byl projev nevědomé části mysli a její případné nemoci.

Nesmíme zapomínat, že Hannibal byl hrdinou Freudova mládí, jak to ostatně sám potvrzuje ve své knize *Výklad snů*, kde vysvětluje, že čím hlouběji při rozboru snů sestupujeme, tím častěji narážíme na rané zážitky z dětství a mládí, které mají význam pro tu nejhlubší vrstvu, jímž je latentní obsah snu, pro který mohou být trvalým zdrojem.²⁶⁴ Vysvětlení svého vztahu k Hannibalovi Barkasovi věnuje Freud ve *Výkladu snů* dosti značnou pozornost, protože podle jeho předpokladu u dětských zážitků snící zpravidla nezná jejich původ, a musí je při výkladu dodatečně objektivizovat. Freud nakonec zjistil, že jeho touha dostat se do Říma je spojena se čtyřmi osobnostmi. Jedná se o kartágského generála Hannibala Barkase, archeologa Johanna Winckelmanna, Freudova otce Jakoba Freuda a napoleonského generála Messéna.²⁶⁵ Mezi nimiž měl Hannibal důležitou pozici: „Na své poslední italské cestě, která vedla mimo jiné kolem trasimenského jezera, jsem konečně, když jsem spatřil Tiberu a bolestně rozrušen se musel obrátit ve vzdálenosti osmdesáti kilometrů od Říma, zjistil zesílení, které moje touha po věčném městě čerpá z mladistvých dojmů. Právě jsem uvažoval o plánu, že v jednom z příštích let pojedu, vynechávaje Řím do Neapole, když mě napadla věta, kterou jsem asi četl u jednoho z našich klasických spisovatelů. Je otázka, kdo horlivěji pobíhal po světlici, když se rozhodl, že půjde do Říma zda korektor *Winckelmann*, nebo vojevůdce *Hannibal*. Vždyť jsem přece kráčel ve stopách *Hannibalových*; ani mě, ani jemu nebylo souzeno, abychom spatřili Řím, a také on táhl do Kompanie, ačkoliv jej celý svět očekával v Římě. *Hannibal*, s nímž jsem dosáhl této podobnosti, býval však mým nejmilejším hrdinou mých gymnazijních let; jako mnoho jiných hochů v tomto věku nepřál jsem v punských válkách Římanům, ale Karthagiňanům.“²⁶⁶

S druhým hrdinou Freudova mládí, jímž byl německý archeolog Johann Winckelmann, pak nesporně souvisí psychoanalytikův postup při objevování před římských etruských archeologických památek, s nimiž souvisejí další Freudovy sny, jakož i návštěvy etruských archeologických nálezů hrobů v létě 1897 v blízkosti Orvieta v oblasti jezera Bolseno, kdy též zjistil, že do jednoho hrobu byly ukládány dvě osoby.²⁶⁷ Na Velikonoce roku 1898 Freud navštívil etruské pohřební předměty v muzeu dnes nazvaném Národní archeologické muzeum

²⁶⁴ Sigmund FREUD: Materiál a zdroje snu, kap. 5, B. Dětské zážitky jako zdroje snu. In: *Výklad snů*, 1937, 120–121.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ SIMMONS 2006, 129.

v Aquilei, kde spatřil ohromné sbírky etruských nálezů, v nichž si zvláště všimá předmětů se sexuálními obsahy.²⁶⁸

Sigmund Freud ve Vergiliově líčení popisujícím přeměnu nočních můr – údajně ovlivněných negativními ženskými silami – ve válečný konflikt, nachází doklady o spojení Eróta a Thanata v mužské imaginaci, jak také potvrzují některé nálezy z etruských hrobů. Sem nesporně rovněž patří četné malé sošky andělů, z nichž se do Freudovy sbírky dostaly artefakty nalezené v lokalitě Myrina v Malé Asii, pocházející pravděpodobně ze 3. až 2. století př. n. l. Dnes se tyto předměty nacházejí ve Freudově muzeu v Londýně. Jedná se o cca 20 až 40cm vysoké terakotové sošky okřídleného Eróta, které mají specifickou pokrývku hlavy (pilos) a plášť (chlamys) bílé a modré barvy, většinou odhalujícího genitálie, jenž byly jako votivní dary kladeny do hrobu spolu se zemřelým. Takové hroby mohly obsahovat bronzové mince pro převozníka Chárona, zrcadla, lampy a další předměty denního užívání. Jmenované plastiky vykazují spojení Eróta a Thanata v etruských hrobech v helenistického období.²⁶⁹

Hannibal byl nakonec poražen v II. punské válce Scipionem Afrikanem v bitvě u Zamy (202 př. n. l.), a je velmi zajímavé, že ke Scipionovi se vztahuje jedena z nejpodstatnějších konstrukcí zobrazování snů v dějinách. Setraváme zde stále u tématu, které Sigmund Freud naznačil odkazem k Virgiliově Aeneidě, protože jak je vidět, jeho orientace v psychologických souvislostech evropské kultury byla pozoruhodná. Pomáhá nám totiž nalézat kořeny některých podstatných prostorových schémat zobrazování snů, jejichž původ nám dosud unikal. Nyní si nově můžeme uvědomit, že souboj s temným římským Tartarem na poli snu podstupoval i Marcus Tullius Cicero (106–43 př. n. l.), který tehdy navázal na jemnější řecký vkus Platónova *Mýtu o Érovi*, jenž upravil pro praktické potřeby římského mýtu v podobě literární formy Scipionova snu. Zde Cicero podle vzoru Platóna, prostřednictvím motivu snového putování duše kosmem, popsal kosmologii dané doby včetně morálních požadavků na mladé muže. Přiblížil události ze života Scipia mladšího, kterému se roku 129 př. n. l. zdál sen, v němž k němu přišel jeho nevlastní otec Africanus, aby promluvil o bohu celého universa a lidské duši, která se má zabývat tématy „přinášejícími obci blaho“, jež ji umožní lehčeji opustit lidské tělo, a zamířit do „nebes“, aby se stala nesmrtelnou. Následně je mu ukázána organizace celého kosmu včetně Země uprostřed: „Dokud tě totiž bůh, co mu patří celá tato svatyně, kterou vidíš, nezbaví okovů těla, nebudeš sem mít přístup. Lidé byli zrozeni proto, aby opatrovali tu kouli, kterou vidíš uprostřed této svatyně a která se nazývá

²⁶⁸ Ibid. 32.

²⁶⁹ Erós, 3.–2. stol. př. n. l., terakota 19 x 17,5 x 5,5 cm, Myrina, Malá Asie, Freud Museum, Londýn, N° 3911.

Země. Dostali duši utvořenou z plamenů těch věčných ohnivých koulí, které nazýváte hvězdy a souhvězdí, oživuje boží mysl, a které se úctyhodnou rychlostí pohybují po své kruhové oběžné dráze. (...) Prosím tě, jak ještě dlouho bude tvoje mysl připoutaná k zemi? Nevidíš snad, do jaké svatyně ses to dostal? ... “²⁷⁰ Jedná se o prostorové schéma zobrazování snů, které je následně spojené s křesťanskou vírou a jež po svém nebývalém rozmachu v době baroka, se začíná vyčerpávat až teprve v průběhu 19. století.

Sigmund Freud používá výklad snů stejně jako Cicero k vyřešení palčivých problémů své doby, avšak tentokrát jako harmonizačního protipólu ke své psychoanalytické praxi. Ve svém pojednání *K psychopatologii každodenního života* (1904), uvádí, že si snu cení především jako jevu "normálního duševního života", kdy sen je "utvářen jako příznak", dostává se v případě nemoci do zorného pole psychoanalýzy, a je neocenitelným zdrojem informací ve vztahu k onemocnění, které vzniklo. Sigmund Freud o tom říká: "Psychoanalýza se doposud zabývala pouze objasňování patologických jevů, k jejichž vysvětlení byla nucena činit dalekosáhlé předpoklady v nepoměru k důležitosti pojednávaného předmětu. Ale sen, jímž se nyní počala zabývat, nebyl chorobným příznakem, byl jevem normálního duševního života kteréhokoli zdravého člověka. Je-li sen utvářen jako příznak, vyžaduje-li jeho vysvětlení stejné předpoklady, totiž vysvětlení pudových hnutí, vytvoření náhradních a kompromisních útvarů, různé psychické soustavy pro zařazení vědomého a nevědomého, pak přestává být psychoanalýza pomocnou vědou psychopatologie, pak je počátkem nové, důkladnější nauky o duši, nezbytné i pro pochopení normálních duševních dějů".²⁷¹

V úvodu *Výkladu snů* Freud porovnává starověké interpretace snů, jež jej vedou ke srovnání se soudobými postoji, obzvláště na poli psychiatrie. Neshoduje se s vědeckými pozorováními typu, že sny jsou pouhým důsledkem fyziologických procesů těla, ani s pojetím snu jako zjevení nadpřirozeného. Odmítá tradiční prorockou orientaci snů odhalující budoucnost. Prostřednictvím analýzy vlastních snů a svých pacientů zjistil, že sny jsou nedílnou částí psychického života snícího, symptomem jeho osobní historie, ať již nedávné nebo zcela zapomenuté sahající do raného dětství. Uvědomil, že sny jsou bránou do lidského nevědomí. „Vykládání snů je *via regia* k poznání nevědomí v duševním životě.“²⁷² Obrátil se sám k sobě, ke svým snům a podrobil je pečlivé analýze, aby poznal jak nevědomá mysl, která aktivně prostřednictvím imaginace zpracovává vědomé zkušenosti, pracuje. Stéphane

²⁷⁰ Marcus Tullius CICERO: Scipiónův sen. Přel. P. Březina. Srní 2008, 51.

²⁷¹ Sigmund FREUD: O člověku a kultuře. Přel. Ludvík Hošek, Jiří Pechar. Odeon, Praha 1989, 38.

²⁷² FREUD 2003, 366.

Moses přirovnává Freudovo pojetí snu, v němž je sen tvořen subjektem a ne implantován vnějšími silami, k srovnatelné schopnosti člověka tvořit jak sen tak umění.²⁷³

Sigmund Freud si byl dobře vědomý tradice interpretace snů, která se datuje již od starověku. Ve *Výkladu snů* připomíná biblické sny Josefovy (*Jüdische Altertümer*, kniha II.) nebo Artemidorův *Oneirocriticon*. Vrací se k Aristotelově metafoře snu jako zrcadlení na vodní hladině, kde obrazy nabývají nejasných deformovaných podob.²⁷⁴ Úlohou interpreta je najít cestu od zkresleného snového obrazu k jeho původnímu významu prostřednictvím podobností. Což odpovídá Freudovu postupu od zjevného k latentnímu obsahu. Snová práce je oním pohybem na vodní hladině, jež zastírá samotné znázornění snu. Aristoteles považoval sny za nástroj diagnostický a doporučoval se svěřovat se sny lékařům. Již Hippokratés začlenil výklad snů do lékařské praxe.

Za Freudovým výzkumem stojí tradice vlastního národa, opírající se o Starý zákon, kde můžeme nalézt zaznamenaných několik desítek snů, které jsou pak komentovány v Talmudu. Jakékoliv jsou dnes pochybnosti o Freudově náboženském smýšlení, nelze opomenout, že byl vnukem rabína a Bibli si listoval již jako malý chlapec, nehledě na rodinné svátky a obřady. Konkrétně šlo o dvojjazyčnou německo-hebrejskou Bibli rabína Ludviga Filippona (Lipsko, 1858), podle níž jej vzdělával jeho otec Jakob. Bible byla doprovázená rozsáhlým vědeckým komentářem a sérií ilustrací, přibližující soudobý stav poznání na poli přírodních a kulturních věd.²⁷⁵ Položila základ nejen Freudově studii o Mojžíšovi, ale také se zde setkává s idejemi, které se později staly základními kameny Freudovy psychoanalytické teorie, ať už se jednalo o pojem „nevědomí“,²⁷⁶ přiřkládání významu ke snům nebo poznání, že tělo a duše tvoří jednotu, na rozdíl od Descartesovy teze oddělující mysl od těla, která ovládla evropské myšlení po následující staletí. Freud opouští biblický koncept snů jako formu proroctví a chápe sen jako součást individuální zkušenosti, obracející se k minulosti jednotlivce a k paměti. V Talmudu stojí „... člověku je ve snu zobrazeno jen to, co mu

²⁷³ Stéphane MOSES: The Cultural Index of Freud's Interpretation of Dreams. In: Dream Cultures. Oxford 1999, 307.

²⁷⁴ ARISTOTELES: De divinatione per somnium, O věštění ze snů; FREUD 2003, 76.

²⁷⁵ Bohaté ilustrace zpřítomňovaly obraz dávného světa, od orientálních krajin, egyptských reliéfů, řeckořímských artefaktů až po vyobrazení fauny a flóry. Tato raná exkurze z oblasti archeologie, etnografie a umění poznamenala Freudovu imaginaci po zbytek života. Jednalo se o výjevy vědeckého rázu, často anglické dřevořezy, z nichž některé pocházely z Britského muzea v Londýně. S Filipponovou Bibli se Freud znovu setkává v dospělosti, kdy mu ji daruje jeho otec (1891).

²⁷⁶ Ilse GRUBRICH-SIMITIS: Early Freud and Late Freud. London 1997, 86.

naznačují jeho vlastní myšlenky.²⁷⁷ Název Freudovy knihy *Výklad snů* (*Traumdeutung*), je shodný s názvem jednoho z nejdůležitějších hebrejských titulů zabývajících se sny, nazvaného shodně *Sefer Mefasher Helmin* (Výklad snů).²⁷⁸ Dílo pocházelo od sefardského středověkého mystika Solomona Almoliho (1490–1542) a vztahovalo se ke snům zapsaným v Talmudu. Almoli rozlišuje tři druhy snů: přirozené, prorocké a sny z prozřetelnosti B-oží, přinášející dobré zprávy či varování. Freud se zabýval přirozenými sny první skupiny, pravdivými sny, jež dle staré moudrosti pramení z myšlenek či událostí prožitých během dne.²⁷⁹

Ve svém *Výkladu snů* Freud potvrdil, že skrytým obsahem snu jsou projevy potlačených přání, jež se ve snu projevují v symbolické podobě. Autor rozlišuje mezi zjevným obsahem snů manifestním (*manifestes Trauminhalt*), tvořeným vizuálními obrazy, jež se zdají na první pohled iracionálními, a latentním obsahem (*latenter Trauminhalt*), který rekonstruuje psychickou příčinu.²⁸⁰ Popsal mechanismy nevědomého procesu, zvaného snová práce (*Traumarbeit*), manifestujícího potlačená přání ve symbolické formě. Snová práce se pak skládá z jakési kondenzace zhuštění (*Verdichtung*), a to několika problémů do jednoho symbolu, chápaného jako zkreslení (*Enststellung*) nevědomých myšlenek. Pod tlakem cenzury (*Traumzensur*) přechází do alternativních forem a nových konfigurací zjevného obsahu snu. Roli zde hraje přesun (*Verschiebung*) nahrazení jednoho konceptu druhým, ve smyslu potlačení přání, jenž se objevuje na okraj manifestního obsahu. Potom přesun (*Verschiebung*) a zhuštění (*Verdichtung*), působí při přeměně latentního myšlenkového aparátu ve zjevný obsah snu. Ve svých dalších studiích *Psychopatologii všedního života* nebo *Vtipu a jeho vztahu k nevědomí* se zabývá problematikou procesu vytěsnění (*Verdrängung*), kdy sen pracuje s eticky a morálně nepřijatelnými pohnutkami či psychickými traumaty, jež mysl nebyla sto zpracovat, a které zůstávají být potlačeny a vytrácejí se z vědomé paměti.

Vzpomínky, ze kterých jsou utkány sny, nikdy zcela nevymizí, ale jsou cenzurou zatlačeny a jsou zdánlivě zapomenuty. Pomocí volných asociací snícího Freud rekonstruoval význam snu a vyvolával z nevědomí dávno zapomenuté vzpomínky na denní světlo. Vyvinul terapeutickou metodu tzv. volného pádu, při níž jsou představy bez korekce spojovány jedna

²⁷⁷ „... a man is shown in a dream only what is suggested by his own thoughts.“ Sharon PACKER: *Dreams in Myth, Medicine, and Movies*. Praeger, Westport, Connecticut, Londýn 2002, 2.

²⁷⁸ Kniha vyšla na konci 17. století v hebrejsko-německém překladu. Solomon Almoli, Pitron Halomot, 1516

²⁷⁹ Tamar Alexander-FRIZER: *The Heart is a Mirror: The Sephardic Folktale*. Detroit 2008, 525.

²⁸⁰ FREUD 2003, 103, 116. Sigmund FREUD: Zjevný obsah snu a latentní snové myšlenky. In: *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy, Sebrané spisy Sigmunda Freuda*. 11.sv. Praha 1997, 103.

s druhou, tvořící téměř nekonečnou síť asociací. Všiml si zvláště letných mimoděčných zmínek a odporu, jímž se pacient brání návratu vytěsněného a zastírá nežádoucí. Uvědomoval si, že není schopen sen interpretovat bez asociací snícího, výjimku učinil pouze u některých snů univerzálního významu (létání, padání), které jsou odvozeny od běžných dětských vzpomínek.

Na antické myšlenky navázal Freud pojetím snů, jako výrazu nevědomí, pochopitelných skrze symboliku obrazů. V dalších vydáních *Výkladu snů* (1909, 1911, 1914) rozšířil porozumění symboliky snů a ptal se, zda významy symbolů nejsou již předem dané a zda lze sestavit snář k jejich dešifrování: „Tato symbolika není vlastní jen snu, ale nevědomému představování, obzvláště lidovému, a úplněji než ve snu je obsažena ve folklóru, v mýtech, pověstech, rčeních, v moudrosti průpovědí a v kolujících vtipcích jednotlivých národů.“²⁸¹ Stéphane Moses upozorňuje na Freudovu teorii univerzálního snového symbolismu, vycházejícího z hypotézy o lidské přirozené schopnosti vytvářet síť významových analogií, jež byly historicky zapomenuty, ale uchovány v podobě univerzálních symbolů v lidském nevědomí.²⁸² Historicky se sny vykládaly prostřednictvím dvou metod známých již od starověku, z nichž ani jedna však nepřinesla Freudovi uspokojivé řešení: symbolického výkladu a „šifrovacího“ postupu. Pomocí umění symbolického výkladu snů, byl sen interpretován jako celek, a dával možnost nahlédnout do budoucnosti, k čemuž ale bylo zapotřebí velké intuice vykladače (např. Josef vykládá sny faraonovi). Oproti tomu šifrovací metoda byla založena na jednotlivých znacích, jež se daly vyložit pomocí snáře (např. Artemidorův snář).²⁸³ Freud varoval před paušální interpretací symbolického znázornění bez uchopení hlubších odlišujících vztahů, zvláště volných asociací snícího. Úskalím snové symboliky se stala její mnohoznačnost, kdy jedním obrazem mohly být vyjádřeny naprosto odlišné myšlenkové koncepty, někdy dokonce antitetické. Oneirický symbol není neměnný, jeho význam se proměňuje v závislosti na duševním kontextu snícího: „Zpravidla je při výkladu každého snového prvku sporné, zda jej máme: a) chápat v kladném nebo záporném smyslu (vztah protikladu), b) vykládat historicky (jako vzpomínku), c) symbolicky nebo d) zda jeho využití má vycházet z doslovného znění.“²⁸⁴

²⁸¹ FREUD 2003, 213. Až vydání *Výkladu snů* z roku 1914 obsahoval výše zmíněný text v kapitole nazvané *Snové znázorňování symboly – Další typické sny*.

²⁸² MOSES 1999, 306.

²⁸³ FREUD 2003, 63.

²⁸⁴ FREUD 2003, 208.

Sigmund Freud analyzuje sen skrze jednotlivé symboly, jež jsou na sobě nezávislé, nikoliv jako jeden významový celek. Mluví o genetické povaze symbolu: „Co je dnes spjata symbolicky, bylo patrně v prehistorii spojeno pojmovou a jazykovou totožností.“²⁸⁵ Freudova symbolická metoda se opírá o „rétorickou“ analýzu snu.²⁸⁶ Ačkoliv je sen zkušeností vizuální, Freud postupuje od verbálního rozboru, protože právě slova používáme k popisu snu. K transkripci snu využívá tedy lingvistické vlastnosti snového materiálu, ne obrazové. „Snový obsah je dán jakoby obrázkovým písmem, jehož znaky se musí jednotlivě převádět do řeči snových myšlenek. Zřejmě bychom zbloudili, kdybychom chtěli tyto znaky číst podle jejich obrázkové hodnoty místo podle znakového vztahu. (...) Správně posoudím rébus teprve tehdy, kdy nebudu uvádět takové námitky proti celku a jednotlivostem, ale pokusím se nahradit každý obraz slabikou nebo slovem, které se v nějakém vztahu dá znázornit tímto obrazem. Slova, jež se tak sejdou, nejsou již beze smyslu, ale tvoří možná nejkrásnější a smyslem nabitě básnické rčení. Nuže, takovou obrázkovou hádankou je sen a naši předchůdci ve vykládání snů se dopustili chyby, že posuzovali rébus jako kresbu. Jako kresba se jim jevil nesmyslným a bezcenným.“²⁸⁷

Freud popsal, jak ve snu je ego utlumeno a převládá id, z jejichž konfliktu vznikají neurózy stejně tak umělecká díla (mají tedy terapeutický účinek – arteterapie). Pro moderní umění je významné, že snovou práci můžeme chápat jako analogii uměleckého procesu, myšlenky převádějící do obrazové formy. Ve snu mohou být obrazem zastoupeny i abstraktní ideje. Se vznikem psychoanalýzy se snům ve vizuálním umění dostává většího ohlasu a umělci začínají zobrazovat více profánní témata. Uvědomili si, že proces, při němž nevědomí tvoří obrazy, je metaforický jazyk. Freudův *Výklad snů* podstatně změnil nazírání člověka na sebe sama a odstartoval kritický proces sebeuvědomování, na němž staví avantgardní umělci.

Ve studii *Básník a vytváření fantazií* si Freud všímá, že stejně jako sen, tak i umělecké dílo utvářené fantazií může být motivováno nenaplněným přáním autora. „Neuspokojená přání jsou hybnými silami fantazií a každá jednotlivá fantazie představuje splnění nějakého přání, korekci neuspokojivé skutečnosti.“²⁸⁸ Freud uvádí dvě kategorie fantazií, ctizádostivé a erotické. Denní sny jako „výtvořiny obrazotvornosti“ mají značně

²⁸⁵ FREUD 2003, 214.

²⁸⁶ MOSES 1999, 306.

²⁸⁷ FREUD 2003, 17.

²⁸⁸ Sigmund FREUD: *Básník a vytváření fantazií*. In: *Sebrané spisy Sigmunda Freuda, Spisy z let 1906–1909*, sv.7, Praha 1999, 171.

jednoduchou motivaci, primárně naplňují „egoistické potřeby“ člověka, ať už se jedná o mocenské ambice či erotická přání. „Jazyk ve své nepřekonatelné moudrosti otázku po podstatě snů dávno rozhodl tím, že dal těmto vzdušným zámkům fantazírujících osob také název „denní sny“.“²⁸⁹ Za důležitou Freud považuje souvislost fantazijní představy s časovou dimenzí, minulostí, přítomností a budoucností, jež tvoří společně jedinečnou syntézu. Představivost je ohlasem aktuálního přítomného podnětu, rozeznávající velké přání, jež je vzpomínkou na moment z dětství, kdy bylo naplněno, kterou vede skrze sen, denní snění či umění k jeho splnění v budoucnosti.²⁹⁰ Vedle denního snění pak noc dává prostor i takovým přáním, které vědomá mysl okamžitě potlačí a vytěsni do nevědomí. Umělecká inspirace může pramenit nejen z vlastních prožitků a přání, ale být podnícena mýty či folklórem, jež „odpovídají zkomoleným pozůstatkům přání vyjadřujících fantazii celých národů, sekulárním snům mladého lidstva.“²⁹¹ V souvislosti s uměleckým výtvozem Freud mluví o „předslasti“ uvolňující požitek ze samotné hloubky psyché. „Jsem toho názoru, že veškerá estetická slast, kterou nám básník poskytuje, má charakter takové předslasti a že vlastní prožitek při četbě básnického díla plyne z uvolnění napětí v duši.“²⁹² Divákovi či čtenáři umění dovoluje prožít své fantazie, aniž by byly zahaleny pocitem studu, který se často dostavuje při zveřejnění svých vlastních představ.

Psychoanalýza ukázala, že na přelomu 19. a 20. století se společnost potýkala se závažnými neurózami, spojenými se špatným nakládáním se sexuálními instinkty, s potlačováním pudů pod vlivem společenských a náboženských požadavků, jak to Freud popisuje ve studii „*Kulturní sexuální morálka a moderní nervozita*“.²⁹³ To potvrdili i další nervoví lékaři Soudobá kulturní morálka tolerovala sex pouze jako nástroj „legitimního rozmnožování“ v rámci manželského svazku.²⁹⁴ Klíčová je Freudova teorie pudových hnutí (*Tři pojednání k teorii sexuality*, 1905), které byly od dětství potlačovány a následně sublimovány, díky čemuž se sexuální energie mohla posunout do duševní oblasti a uvolnit pro kulturní činnost. Sexuální pud, jenž je nasměrován k psychicky příbuznému cíli, „dává kulturní práci k dispozici mimořádně velké množství síly“, poukazuje Freud.²⁹⁵ Umělec, který

²⁸⁹ Ibid. 173.

²⁹⁰ Ibid. 172.

²⁹¹ Ibid. 176.

²⁹² Ibidem

²⁹³ Sigmund FREUD: „Kulturní“ sexuální morálka a moderní nervozita. In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda, Spisy z let 1906–1909, Praha 1999, 111–131.

²⁹⁴ Ibid. 119.

²⁹⁵ Ibid. 118.

dokáže vnitřní konflikt sublimovat a je schopen jej vyjádřit symbolicky, se tak chrání proti propuknutí psychického onemocnění, jak Freud demonstruje na příkladu Leonarda da Vinciho (*Vzpomínka na dětství Leonarda da Vinci*, 1910) nebo Michelangela (*Michelangelův Mojžíš*, 1914).²⁹⁶ V této souvislosti je zajímavé, že Freud ve svém výzkumu zaznamenal, že invertně obrácená sexualita, homosexuální orientace, je nezdědka doprovázena: „zvláštní způsobností sexuálního pudu ke kulturní sublimaci.“²⁹⁷ Avšak vyjma těchto géniů častěji se Freudovi v praxi potvrdilo, že sexuální zdrženlivost v umělecké oblasti není žádoucí. „Poměr mezi možnou sublimací a nutnou sexuální aktivitou přirozeně mezi různými jednotlivci a dokonce i mezi různými druhy povolání kolísá. Pohlavně zdrženlivý umělec je sotva doopravdy možný, zdrženlivý mladý vědec jistě není žádnou vzácností. Druhý z nich může zdrženlivostí získat volné síly ke svému studiu, u prvního z nich jsou pravděpodobně jeho umělecké výkony mocně povzbuzovány jeho sexuálními prožitky. (...) Obecně vzato jsem nenabyl dojmu, že sexuální zdrženlivost pomáhá vychovávat energické, samostatné muže činu anebo originální myslitele, smělé osvoboditele nebo reformátory – daleko častěji dává vzniknout poslušným slabochům, kteří později splynou s velkým davem.“²⁹⁸

Freudova symbolická metoda odhalovala sexuální podtexty v na první pohled nevinných snech, na principu podobnosti nacházela feminní symboliku v předmětech možných naplnit (váza) nebo v prostorách s vchody a východy, zatímco ve vztyčených objektech (deštník) symbol mužských pohlavních orgánů.²⁹⁹ Schematické použití této k erotice orientované symboliky vede často k zjednodušené vulgarizaci tématu, přičemž proti této povrchnosti vystupoval i sám Freud. Upozorňoval také, že sexuální symbol může mít archaickou kvalitu a být představen bisexuálně nebo do snové práce může vstoupit zkreslení protikladných významů. Freudovi bývá přisuzováno a vytýkáno pojetí snu především jako splnění erotického přání, proti čemuž se Freud ohrazoval, pokud by se kritikům ovšem nejednalo o širší koncept „erósu“: „Ale onen zajímavý problém, zda všechny sny nejsou vytvářeny 'libidózními' hybnými silami (na rozdíl od destruktivních), mají naši odpůrci asi sotva na mysli.“, podotýká Freud.³⁰⁰ Sexuální symboliku u Freuda můžeme vnímat

²⁹⁶ Sigmund FREUD: *Vzpomínka na dětství Leonarda da Vinci*. Praha 1933. Meyer SCHAPIRO: *Dílo a styl*. Přel. Diana Kösslerová, Jan Valeška. Argo, Praha 2006. James BECK: *The Dream of Leonardo da Vinci*. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 14, No. 27 (1993), 185–198.

²⁹⁷ FREUD 1999, 119.

²⁹⁸ *Ibid.* 125.

²⁹⁹ FREUD 2003, 215.

³⁰⁰ *Ibid.* 102.

fylogeneticky, říká Stéphane Moses, jako rezidua prehistorického smyslu pro kosmickou identitu, jež je v podstatě také sexuální.³⁰¹

Pro vizuální umění je důležité, že se Sigmund Freud zásadním způsobem vyjádřil k tomu, jak sen pracuje s obrazem na jedné straně, a na druhé straně se slovem, jímž bývá sen zpravidla interpretován. Závěry, které Freud shrnul ve svém *Výkladu snů* dodnes badatelé považují za základní. Freud zde uvádí, že dosavadní dobové přístupy ke snům byly zaměřeny pouze na zjevný obsah snu daného vzpomínkou na sen a z ní se pak snažili odvodit smysl snu. Freud však podtrhuje postup opačný: „Všechny dosavadní pokusy vypořádat se s problémy snu přímo navazovaly na zjevný obsah. Pouze my stojíme před jiným stavem věci; pro nás se mezi snový obsah a myšlenky naší úvahy vsunuje nový psychický materiál: našim postupem získaný latentní obsah snu neboli snové myšlenky. Z tohoto, nikoliv ze zjevného obsahu, jsme vyvodili řešení snu. Proto máme nový, před tím neexistující úkol, zkoumat vztahy zjevného obsahu snu k latentním snovým myšlenkám, a vypátrat, jakými pochody se z těchto myšlenek stal onen obsah.“³⁰²

Máme zde tedy na jedné straně snové myšlenky, které jsou nesnadno uchopitelným psychickým materiálem, a na druhé straně procesu zjevný obsah snu, daný již jen vzpomínkou na nejasný, rozplývající se původní snový obsah, vyjádřený buď slovem nebo obrazem. Uvažujeme-li nyní o problému z pozice převedení snových myšlenek do vizuální podoby, můžeme jako ilustraci bez obav doložit některé návrhy snových scén od Salvadora Dalího, které vytvořil roku 1945 pro film *Rozdvojená duše* (Spellbound), za režijní spolupráce s Alfredem Hitchcockem. Náročnost přepisu snového obsahu do vizuální podoby, nyní dokonce do dvou medií, a to jednak do výtvarného návrhu, který pak má být znovu převeden do filmového jazyka, se zde stává základním problémem, patrným z průběhu celého Hitchcockova filmu. Zvláště, když samotný děj filmu se týká hlavního hrdiny, který ztratil paměť pod vlivem traumatických událostí, a kdy se jedná o to pomocí psychoanalýzy znovu obnovit původní paměť. Hitchcockův film je pak v tomto ohledu pionýrskou zkušeností. Původní Freudův text o vztahu latentních snových myšlenek a zjevného snu, s nímž bezesporu autoři filmu pracovali, zní následovně: „Snové myšlenky a snový obsah leží před námi jako dvojí podání téhož obsahu ve dvou různých jazycích, anebo lépe řečeno, snový obsah se nám jeví jako převod snových myšlenek do jiného vyjadřovacího způsobu, jehož

³⁰¹ MOSES 1999, 313.

³⁰² FREUD 2003, 172.

znaky a skladebné způsoby poznáváme srovnáním originálu a překladu. Snovým myšlenkám porozumíme bez dalšího, jakmile je poznáme. Snový obraz je jakoby dán obrázkovým písmem, jehož znaky se musí jednotlivě převádět do řeči snových myšlenek. Zřejmě bychom zbloudili, kdybychom chtěli tyto znaky číst podle jejich obrázkové hodnoty místo jejich vztahu. Dejme tomu, že řeším obrázkovou záhadu (rébus): dům na jehož střeše vidím člun, potom jednotlivé písmeno, pak nějaká běžící postava bez hlavy. Mohl bych kritizovat a prohlásit toto spojení a jeho součásti za nesmyslné. Člun nepatří na střechu domu, osoba bez hlavy nemůže běžet; nadto je osoba větší než dům, a znázorňuje-li celek, krajinu, nehodí se k tomu jednotlivá písmena, neboť se ve volné přírodě nevyskytují. Správně posoudím rébus teprve tehdy, když nebudu uvádět takové námitky proti takovým jednotlivostem, ale pokusím se každý obraz nahradit slabikou nebo slovem, které se v nějakém vztahu dá zobrazit tímto obrazem. Slova, jež se takto sejdou, nejsou úplně bez smyslu, a tvoří možná nejkrásnější a smyslem nabyté básnické rčení. Nuže, takovou obrázkovou hádankou je sen a naši předchůdci ve vykládání snu se dopustili chyby, že posuzovali rébus jako kresbu. Jako kresba se jim jevil nesmyslným a bezcenným.³⁰³ Výše uvedené příklady představují naprosté skvosty světové kultury, a jsou též pozoruhodnými doklady o popularitě Freudovy psychoanalýzy ve Spojených státech v dané době.

Sigmund Freud chápe spánek a sen jako „znovuobnovení embryonálního klidového stavu“ a nachází analogie mezi spánkem a návratem do dělohy. „Zdá se tedy, že biologickým účelem spánku je zotavení a že jeho psychologická povaha je dána přerušením zájmu o svět.“ píše Freud. A dále vysvětluje: „Náš poměr k světu, na který jsme přišli tak neradi, nese, zdá se, s sebou, že ho nesnášíme bez přerušení. Stáhneme se proto občas do stavu, v jakém jsme žili před příchodem na svět, tedy v mateřském těle. Vytváříme si aspoň zcela obdobné podmínky, jaké existovaly tehdy: teplo, tma a žádné zevní podněty. Někteří z nás se ještě k tomu svinou do klubíčka a zaujmou při usínání stejnou polohu jako v mateřském těle. Vypadá to, jako bychom ani my dospělí nepatřili světu zcela, ale jen ze dvou třetin; z jedné třetiny jsme pořád ještě vlastně nezrozeni.“³⁰⁴ Výše uvedený text bychom opět mohli dobře ilustrovat fotografií, která vznikla roku 1942 v době pobytu Salvadora Dalího v Hampton Manoru (Virginia), kdy se seznámil s vynikajícím fotografem Philippem Halsmanem, na jehož popud

³⁰³ FREUD 2003, 172.

³⁰⁴ Sigmund FREUD: Nesnáze a první přiblížení. In: Přednášky k úvodu do psychoanalýzy, Praha 1997, 75.

vznikla fotografie Dalího, schouleného jako embryo ve vejci.³⁰⁵ Mohli bychom však jmenovat celou řadu výtvarných umělců z průběhu 20. století, kteří reagovali na Freudovy výzkumy, všímali si svých raných zážitků z dětství a vytvářeli též obrazy, které jsou, buď byly volnými asociacemi na téma embyonální paměti, nebo kteří byli skutečně přesvědčení, že se svoji paměti dostali do prenatálního stadia. Bohužel, jedná se o neverifikovatelné zážitky.

³⁰⁵ Philippe Halsman: Dalí ve vajíčku, 1942, fotografie. Sbíрка Yvonne Hausmann.

X. JENSENOVA GRADIVA, SIGMUND FREUD A SURREALISTÉ

Předmětem této studie je archetypální představa ženy, nymfy, která se objevuje ve snech mužů, o jejíž existenci nacházíme četné kulturní doklady, a která byla pojmenována jako Gradiva, „ta, která kráčí kupředu“, v novele Wilhelma Jensena nazvané *Gradiva, Ein pompejanisches Phantasiestück* (Gradiva, Pompejská fantazie, Drážďany 1903). Příběh románu se týká půvabné mladé ženy a mladého archeologa, kterého obraz ženy z římské kopie řeckého basreliéfu ze 4. století př. n. l.,³⁰⁶ uchvátí natolik, že ji začne považovat za skutečnou. Reliéf znázorňuje postavu krásné dívky z profilu, jdoucí ladným krokem po římsě před neutrálním pozadím. Při chůzi si jemně přidrží dlouhý chiton, který v nesčetných záhybech opisuje krásu jejího těla, její krok a odhaluje chodidla jemně se dotýkající země. Postava diváka upoutá výraznými rysy řeckého původu a soustředěným pohledem upřeným vpřed na cestu. Známou se stala díky Sigmundu Freudovi, který roku 1906 napsal pozoruhodnou studii *Der Wahn und die Träume in W. Jensense Gradiva* (Bludné představy a sny v knize W. Jensena Gradiva),³⁰⁷ kde na příkladu Jensenovy literární fikce se pokusil doložit archetypální význam tohoto obrazu a univerzálnost psychoanalytické terapie, zejména své metody výkladu snů ve vztahu k dílům poezie.

Osou Freudova výzkumu je Jensenův příběh, který vypráví o mladém archeologovi Norbertu Hanoldovi, žijícím jen pro svůj obor v takové míře, že je co se týká žen v zajetí nutkavě se navracející snové představy Gradivy, se kterou se musí neustále vypořádávat. Diskutovaný obraz dívky z reliéfu v něm probudí fantazie, které se překrývají se zapomenutými vzpomínkami na přítelkyni z dětství, jež se mu při pohledu na antické dílo takto podvědomě zpřítomnila a probudila v něm doposud dřímající milostné touhy. V reálných ruinách Pompejí se o poledním žáru náš hrdina setkává se skutečnou Zoë-Gradivou, ale považuje ji za ducha zemřelé Pompejanky, své ztracené lásky, která se takto smí zjevit jemu jako smrtelníkovi. V noci jej pak pronásledují tíživé sny. Avšak až skutečné setkání s dívkou Zoë, přítelkyní z dětství, mu pomůže odhalit totožnost dívky ze snu a tak započne proces Hanoldova uzdravení a návratu do života.

Hanold se v jednom ze svých snů spolu s dívkou – přenesenou z reliéfu – ocital v Pompejích, v den výbuchu Vesuvu 24. srpna roku 79, v čase jejich zániku. Nebesa ve snu

³⁰⁶ Gradiva, římská kopie 2. stol. n. l. dle originálu ze 4. století př. n. l. Museo Cjaramonti, Vatikán.

³⁰⁷ Sigmund FREUD: Bludné představy a sny v knize W. Jensense „Gradiva“. In: Sigmund Freud Spisy z let 1906–1909, Praha 1999.

byla černá od zvířeného popela a město se koupalo v krvavě rudém světle rozpálené lávy. Gradiva, nevšímající si blížící se destrukce, ve snu kráčela kupředu po kamenné dlažbě fóra k Apollónovu chrámu, na jehož schodiště ulehla a její tvář se proměnila v bílý mramor před tím, než byla zasypána vrstvou popela:

„...a tak ležela, chráněná přečnávající střechem, natažená na širokém schodišti jakoby spala, ale již nedýchající, zadušena sirnými výpary. Z Vesuvu se rozšířila červená záře na její tvář, která se zavřenýma očima byla přesně taková jako ty krásné sochy. Žádný strach ani znepokojení nebylo zjevné, ale zvláštní vyrovnanost, klidné podrobení se nevyhnutelnému se projevovalo v jejích rysech.“, vypráví Jensen.³⁰⁸

Freud považuje tento sen za symbolické zobrazení Hanoldova citu k živé bytosti Zoë, který hrdina přenesl na neživý obraz Gradivy, a dále vysvětluje: „Když se probudil, domníval se, že mu v uších dosud zní zmatený křik záchranu hledajících obyvatel Pompejí a temně dunivý příboj rozbouřeného moře. Avšak i poté, kdy navracející se vědomí rozpoznalo v těchto zvucích probouzející projevy života hlučícího velkoměsta, uchoval si po dlouhou dobu víru v opravdovost toho, co se mu zdálo.“³⁰⁹ Je zde ilustrován známý postřeh, že vnější podněty se mohou lehce promítat do snu a transformovat se v narativní sen. Freud však tomuto rozšířenému závěru nepřikládá velkou váhu, protože je více způsobů, jak s těmito impulsy spáček naloží, zda je opomine, nebo se naopak probudí, či s nimi dál pracuje jeho snová představivost.

Nepojmenovatelný pocit, následující po tomto úzkostném snu, následně hrdinu románu nevědomky přiměl vydat se na osudnou cestu do Itálie a Pompejí, kde začal hledat Gradiviny stopy, „neboť při svém zvláštním způsobu chůze musela zanechat v popelu ode všech ostatních se lišící otisk prstů na nohou.“³¹⁰ vysvětluje básník představy poblouzněného archeologa. Pompeje, apokalyptické město mrtvých, tvoří vhodnou symbolickou kulisu celého příběhu jako parafráze Hanoldovy paměti, v níž některé jeho staré vzpomínky byly zasypány vrstvami času – lávy a sopečného popela.³¹¹ Obrátíme-li se k Freudově *Výkladu snů*,

³⁰⁸Wilhelm JENSEN: Gradiva: A Pompeiian Fancy. Přel. Helen M. Downey, New York 1913, 12–13.

³⁰⁹FREUD 1999, 35.

³¹⁰Ibid. 38.

³¹¹Je známo, že Pompeje, od svého znovuoživení, rozněcovaly imaginaci mnoha spisovatelů a malířů: „...v momentě, kdy vkročíme do Pompejí, jsme ve světě iluzí.“, píše romanopisec Thomas Gray, jehož kniha *Vestálka, Příběh z Pompejí* (1830), stejně jako novela *Poslední dny Pompejí* (1834) od Edwarda Bulwera-Lyttona, inspirovala svět umění a podněcovala nostalgii po klasické minulosti. Thomas GRAY: *The Vestal, A Tale of Pompeii*. Boston 1830. Velmi populární byl také román Théophile Gautiera *Arria Marcella, Památka na Pompeje*. Théophil GAUTIER: *Arria Marcella: A Souvenir of Pompeii*, 1852. Zkáza Pompejí pod příkrovem Vesuvu zaměstnala fantazii také mnohých výtvarníků,

zjistíme, že jednou z definovaných zákonitostí snů je, že odkazují na události předešlého dne. V našem případě na Hanold zkoumal způsob chůze žen na ulici, mezi nimiž podvědomě hledal svojí Gradivu, a sen mu následně dává odpověď, že Gradiva žije současně s ním, dokonce ve stejném městě, i když tu dochází k přesunu do jiného času a místa, odkazujíc ho k Pompejím.

Freud upozorňuje na to, že úzkost nevychází ze samotného obsahu snu, jak by se na první pohled mohlo zdát: „Úzkost projevující se v úzkostném snu odpovídá sexuálnímu afektu, libidinóznímu pocitu, tak jako vůbec každá psychická úzkost, a vyšla v důsledku procesu vytěsnění z libida. Při výkladu snu musíme tedy nahradit úzkost sexuálním vzrušením.“³¹² Sen je nesplněným erotickým přáním archeologa a je hnací silou celého příběhu. Hanoldův blud tímto snem dostal nový stimul a silný emotivní zážitek jej jen utvrdil v jeho reálnost. Freud poukazuje na to, že sny rozvíjejí a posilují bludy, protože „sen i blud vychází ze stejného zdroje, z vytěsněného.“³¹³ Během snění je odpor proti vytěsněnému oslaben a sen se stává vhodný k průzkumu nevědomí.

Jedním z dalších Freudem analyzovaných Hanoldových snů se týká Gradivy sedící na slunci a zhotovující smyčku z trávy, aby mohla chytit ještěrku, a přitom říká: „Prosím, zachovej úplný klid – kolegyně má pravdu, ten prostředek, je skutečně dobrý a použila jej s nejlepším výsledkem.“³¹⁴ Sám spáč si uvědomuje nesmyslnost tohoto výjevu, ale z dalších úvah jej vytrhne neviditelný pták, který za hlasitého projevu odnese ještěrku pryč. I pro tento zdánlivě absurdní sen má Freud vysvětlení. Zlomky paměti deformované snem se stávají obvykle srozumitelné prostřednictvím volných asociací a narážek v nich obsažených. U románového hrdiny můžeme vzít v úvahu jen několik indicií, jež nám poskytne autor novely.

jak ukázala výstava *Poslední dny Pompejí: Dekadence, Apokalypsa a Vzkříšení* pořádaná J. Paul Getty Museum v roce 2012, prezentující práce Piranesiho, Ingerse, Duchampa, Dalího nebo Warhola ad.

³¹²FREUD 1999, 71.

³¹³Ibid.72.

³¹⁴Ibid 44. Mary Bergstein upozorňuje v souvislosti s motivem snu o ještěrci na apollinské rysy Zoë-Gradivy, které mohly podnítit Freudův zájem. Bergstein vysvětluje: „Freud mohl nevědomky přehlédnout jednu z jeho vlastních motivací pro srovnání dovednosti Zoë-Gradivy chytit ještěrku do oka s její schopností jako psychoanalytika, jmenovitě s jeho osobní identifikací s Asklepionem, „bezáhonným lékařem“ starověkého Řecka ... Ve světě řecké mytologie, zabiják ještěrek, nebo Sauroktonos, je verzí prorockého Apollóna a Apollóna uzdravujícího, lékaře zabíjejícího hady. Ještěrka symbolizuje Apollónovu božskou moc, jakož i jeho roli slunečního boha, Héliu, z nichž oba jsou vhodní k příběhu o Gradivě, kde středozevní polední slunce vytváří prorocké halucinace, za stejných okolností, které jednou v Pompejích přinesly Jensena do „skoro vizionářského“ stavu.“ Mary BERGSTEIN: *Mirrors of Memory: Freud, Photography and the History of Art*. Cornell University Press, 2010, 124.

Freud zdůrazňuje nutnost rozlišení zjevného obsahu snu od „myšlenky ve snu latentně přítomné“, která na základě duševního odporu je cenzurou zkomolena a stává se určitým kompromisem.³¹⁵ A nejedná se pouze o jednu myšlenku vyjádřenou snem, ale často o celou její síť.

Tento sen navazuje na setkání Hanolda se zoologem chytajícím ještěrky, který vyřkl velmi podobná slova, což je v souladu s Freudovým *Výkladem snů*, kde uvádí, že řeč ve snu bývá odvozená od skutečné řeči zaslechnuté nebo vyřčené během dne. Profesora Bertganga nahradila Gradiva-Zoê, jeho dcera, sen tedy vyjadřoval shodu mezi nimi, aniž by si jejich příbuzenství Hanold ještě uvědomoval. A v oné větě jen zoologova kolegu snový mechanismus nahradil kolegyní, odkazující na ženu s rudou růží, jíž Hanold potkává na její svatební cestě, které se lov na ještěrky – na muže již zdařil.³¹⁶ Chechtavý zvuk ptáka je ohlasem krátkého zasmání se Zoê, „jež tímto smíchem ze sebe setřásla pochmurnou vážnost své role z podzemní říše mrtvých.“³¹⁷ Jako v každém snu, tak také v bludu, najdeme „zrnko pravdy“, reálný aspekt, z něhož představy vycházejí. Je dobré si uvědomit, že: „My všichni navěšujeme své přesvědčení na myšlenkové obsahy, v nichž je pravdivé smíšeno s klamným, a necháváme rozšířit se z prvního z nich na druhé.“³¹⁸ Takto hledáme ochranu a bráníme se nevíтанé kritice, vysvětluje Freud.

Freudův *Výklad snů*, vydaný roku 1900 a zveřejňující jeho klinické zkušenosti, znamenal revoluci v přístupu ke snům, které byly po staletí zneužívány, zatěžkány věšteckými soudy, demonizovány pod dohledem inkvizice a ze strany vědy přehlíženy. Teprve 19. století bylo svědkem narůstajícího vědeckého zájmu o sny, začaly se objevovat první články a knihy zkoumající sny, noční můry a halucinace. Psychologie jako obor ještě nebyla institucionalizována a sny tak byly nahlíženy z hlediska medicínského či antropologického. Vědecké kruhy ještě na konci 19. století přistupovaly ke snům velmi skepticky a považovaly snění za čistě fyziologický proces. Freud byl dobře obeznámen s antickou kulturou a věděl, jakou váhu snům přisuzovali lidé ve starověku. Aristoteles považoval sny za nástroj diagnostický a doporučoval se svěřovat se sny lékařům. Již Hippokratés začlenil výklad snů do lékařské praxe.

Byla to především tradice Freudova vlastního národa opírajícího se o Starý zákon, kde můžeme nalézt několik desítek snů. Jsou to sny zakladatelské, sny v nichž se zjevuje vůle Hospodina. Ačkoliv jsou dnes pochybnosti o Freudově náboženském smýšlení, nelze

³¹⁵FREUD 1999, 69.

³¹⁶Ibid. 80–81.

³¹⁷Ibid. 87.

³¹⁸Ibid. 85.

opomenout, že byl vnukem rabína a Bibli listoval již jako malý chlapec. Konkrétně šlo o dvojjazyčnou německo-hebrejskou Bibli rabína Ludviga Filippsona (Lipsko, 1858), podle níž jej vzdělával jeho otec Jakob. Bible byla doprovázená rozsáhlým vědeckým komentářem a sérií ilustrací, přibližující soudobý stav poznání na poli přírodních a kulturních věd.³¹⁹ Položila základ nejen Freudově studii o Mojžíšovi, ale také se zde setkával s idejemi, které se později staly základními kameny jeho psychoanalytické teorie, ať už se jednalo o pojem „nevědomí“,³²⁰ váhu kladenou na smysl snů nebo poznání, že tělo a duše tvoří jednotu, na rozdíl od Descartesovy teze oddělující mysl od těla, která ovládla evropské myšlení po následující staletí. Velkým obratem ve smýšlení o snech bylo opuštění biblického konceptu snů jako formy proroctví. Freud došel k zásadnímu posunu ve vnímání snů nyní jako části individuální zkušenosti obracející se k minulosti jednotlivce. Sen považoval za vědomé vyjádření nevědomých přání snícího.

II.

Uvádí se, že to byl C. G. Jung, kdo Freuda na Jensenův román upozornil. Avšak zde vystávají určité nejasnosti.³²¹ S Jungem se Freud zatím osobně nesetkal, ačkoliv byli v písemném styku. Ať na novelu Freuda upozornil kdokoliv, práce se Freud o slunných dnech letních prázdnin roku 1906 zhostil s potěšením. Vznikl text psaný poetickým jazykem, podobný malé próze. Byla to jedna z prvních Freudových teoretických exkurzí do uměleckého světa, po níž následovaly další studie: Například dobře známá *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci* (1910) nebo *Michelangelův Mojžíš* (1914), kde se rovněž pokouší o interpretaci uměleckých děl v širším psychoanalytickém kontextu, v němž je umělecký projev chápán jako symbolický obraz vnitřního života, psyché umělce. Všimá si velké síly pudové energie, která může být umělcem sublimována a vyjádřena obrazně. Psychický konflikt je uvolněn tvůrčí činností, jež výsledně formuje celou kulturu. Jakkoliv mohou být jeho závěry považovány za kontroverzní, v detailech bylo mnohé pozdějšími badateli korigováno, a byl to Freud, kdo položil svým budoucím kritikům základy cesty, po které se sami vydávali. Přesto, že exaktní důkazy, které by uchopily strukturu podvědomí, jsou vědecky velmi těžko

³¹⁹Bohaté ilustrace zpřítomňovaly obraz dávného světa, od orientálních krajin, egyptských reliéfů, řeckořímských artefaktů až po vyobrazení fauny a flóry. Tato raná exkurze z oblasti archeologie, etnografie a umění poznamenala Freudovu imaginaci po zbytek života. Jednalo se o výjevy vědeckého rázu, často anglické dřevorezy, z nichž některé pocházely z Britského muzea v Londýně. S Filippsonovou Bibli se Freud znovu setkává v dospělosti, kdy mu ji daruje jeho otec (1891).

³²⁰Ilse GRUBRICH-SIMITIS: *Early Freud and Late Freud*. London 1997, 86.

³²¹Tento závěr pochází z biografie od Ernsta Jonese. Ernst JONES: *Life and Work of Sigmund Freud: Years of Maturity, 1901–1919*. New York 1953, 341. Existují však odlišné názory jiných badatelů, Geoff Miles za tím vidí Federna a Peter Rudnytsky zase Stekela.

definovatelné, Freud tuto skepsi překonal a svými precizními psychologickými rozbory prokázal, že i umělecká díla podléhají zákonitostem psychoanalýzy. „To, co ve vnějším světě nazýváme nahodilostí, lze, jak známo, převést na zákony; také to, čemu říkáme v oblasti duševna libovůlí, spočívá na – toho času teprve nejasně tušených – zákonech.“³²²

Freud zjistil, že dokonce průměrní autoři dokážou odhalit psychologická tajemství, zatímco pro vědce jsou stejné otázky předmětem dlouhého a náročného výzkumu. S pokorou si uvědomuje, že básníci: „Ve znalosti duše jsou dokonce vůči nám lidem všedního života daleko vpředu, protože čerpají z pramenů, které jsme pro vědu ještě neotevřeli.“³²³ S vědomím, že „v duševním životě je mnohem méně svobody a libovůle, než jsme ochotni předpokládat; snad vůbec žádná.“³²⁴ Nejprve se Freud chystal analyzovat básníkovi sny, nakonec však interpretoval celou knihu a prokázal, že psychoanalytická metoda může být cenným nástrojem při výzkumu uměleckých fantazií a dokáže objasnit skryté motivy, jejichž kořeny pak nacházíme v biografích daných autorů. U Freuda bychom těžko našli psychoanalytický slovník symbolů, prostřednictvím kterých bychom mohli umělecká díla objasnit, ale objevujeme metodu, jak je lze analyzovat.

Příjmení hlavní hrdinky novely Zoë Bertgangové shodně jako Gradiva doslovně pojmenovává „tu, která kráčí skvělým krokem“. Odtud tedy, z vytěsněné vzpomínky na Zoë, pochází pojmenování a přitažlivost kamenného reliéfu pro Norberta Hanolda. Dvojznačné výrazy charakteristické pro sny jsou, píše Freud, „protějškem dvojité determinace symptomů potud, že slova samotná představují symptomy a tak jako ony vznikají z kompromisů mezi vědomým a nevědomým.“³²⁵ Zoë, jejíž jméno lze také přeložit z řečtiny jako život, hlavnímu hrdinovi navrácí symbolicky život tím, že na sebe vezme roli Gradivy a zpočátku akceptuje Norbertovy bludy, aby jej od nich osvobodila. Zoina „lčba láskou“ oprostuje Hanolda od jeho bludných fantazií a „negativních halucinací“, při nichž nepoznával ani známé osoby. Stejně jako analytik, který samotný blud musí nejdříve důkladně probádat, než pacienta od něho zbaví prostřednictvím rekonstrukce vytěsněných vzpomínek. Tím, že zpřítomní vytěsněné, dojde k uvědomění si bludné fantazie a je nastartován léčebný proces. V tomto případě roli terapeuta na sebe vzala Zoë-Gradiva, „vytěsněné se dostalo za vytěsňující“.³²⁶ Takovou situaci považuje Freud za ideální, protože léčí-li objekt lásky, pomíjí nebezpečí

³²²FREUD 1999, 32.

³²³Ibid. 32.

³²⁴Ibidem.

³²⁵Ibid. 89.

³²⁶FREUD 1999, 52.

přenosu, ba naopak tento cit je vítán a může být opětován. Slovy Didi-Hubermana: „Jakoby se tomuto mladému literárnímu stvoření podařilo proměnit psychoanalytické vědění – pracně vydobyté proti okolnímu pozitivismu – v jakési nejasné zaklínání, díky němuž se paměť a touha spojují v jednom a témž zjevení.“³²⁷ Gradiva-Zoë uplatňuje v podstatě „katartickou“, později Freudem rozpracovanou a nazvanou psychoanalytickou metodu, s níž započal autor spolu s Josefem Breurem v roce 1895.

Freud neváhal přiznat, že prozatím „věda neobstojí před výkonem básníka“,³²⁸ který dokáže intuitivně vyplnit pro vědu slepá místa, přesně popsat proces vzniku bludu, aniž by znal termíny a byl obsírně obeznámen s psychopatologií. Jensenův text považoval Freud za psychiatrickou studii o skrytých duševních procesech, průběhu psychického onemocnění a jeho následného vyléčení. „Shledáme však, že všechna jeho líčení napodobují skutečnost tak věrně, že bychom nijak neodporovali, kdyby se „Gradiva“ nenazývala fantazií, nýbrž psychiatrickou studií.“, píše Freud.³²⁹ Freuda zajímalo konfrontovat své závěry s autorem novely, jemuž svou studii také poslal. Jensen potvrdil, že se analýza shoduje s jeho vlastními záměry, které byly výsledkem jinou prací nepřerušovaném proudu intuice, ačkoliv podpořené jeho raným lékařským studiem. Popřel, že by někdy slyšel o Freudově výzkumu nebo Josefa Breuera. Freud považoval umělecký projev za vyjádření nevědomých přání umělce, který tvoří v úzkém spojení se svými instinkty a nevědomím. Byl to především Jensen, který se nechal uchvátit antickým dílem natolik, že si pořídil jeho kopii a ve svých představách dal vzniknout Gradivě. Z Freudova dopisu Jungovi o motivaci Jensen: „Byl to on sám, kdo vymyslel příběh reliéfu, představující ženu z Pompejí; byl to také on, kdo miloval denní snění o poledním žáru v Pompejích, kde zakusil skoro vizionářský stav.“³³⁰ (1907) Freud byl přesvědčen, že kdyby pokračoval v analýze, zavedla by ho do Jensenova dětství k intimním zážitkům. Jensenův příběh považoval předně za „egocentrickou fantazii“.³³¹

³²⁷Georges DIDI-HUBERMAN: *Ninfa moderna, Esej o spadlé drapérii*. Praha 2009, 12.

³²⁸FREUD 1999, 65.

³²⁹Ibid. 56-57.

³³⁰Ernst L. FREUD / Tania STERN / James STERN / Sigmund FREUD: *Letters of Sigmund Freud*. New York 1960, 253.

³³¹Freud se věnoval také Jensenovým dalším románům, na jejichž základě dokázal rozluštit náznaky událostí Jensenova dětství, jak také Jensen potvrdil. Ernest JONES: *The Life and Work of Sigmund Freud*, vol.2. New York 53, 342–3.

III.

Freudovi je vyčítána nepřesná parafráze Jensenovy novely, a též že mnohé opomíjí a jinde zase dává vyniknout pouhým detailům.³³² Lze si však počínat jinak, aniž bychom nepřetrhli Ariadninu nit, když sledujeme konkrétní téma? Freud se ve svém výzkumu zaměřil na detaily, které by jinak mohly pozornosti uniknout. Podobně jako italský lékař Giovanni Morelli, píšící o umění pod pseudonymem Ivan Lermoliev, který podrobil vědecké analýze malířský styl a zkoumal zdánlivé maličkosti charakteristické pro rukopis daného autora, soustřeďující se na ostatními přehlížené drobnosti, které umělci malují skoro nevědomky, postupoval i Freud: „Domnívám se, že jeho metoda je s technikou lékařské psychoanalýzy úzce příbuzná. Také ta je zvyklá uhadovat z málo oceňovaných rysů nebo rysů, jimž nebyla věnována pozornost, z odpadků – „refuse“ – pozorování tajné a skryté.“³³³

Ptáme-li se, co zaujalo Sigmunda Freuda na novele *Gradiva* Wilhelma Jensea, připusťme na literárně nikterak ceněném díle, musíme odpovědět, že podstatná zde byla i archeologie jako obor, ve které viděl paralelu k psychoanalýze. Při hledání vhodných paralel ke skrytým silám nevědomé části lidské mysli, ve Freudově výzkumu znovu ožívaly antické mýty (Oidipus, Hypnos, Thanatos, Erós). Freudův zájem o Jensenovo dílo dále vyvolal fakt, že se jednalo o „básnické vylíčení historie jedné choroby a její léčby“ včetně faktu náhody, který v hlavním hrdinovi potlačovanou vzpomínku vyvolala.³³⁴ Z pohledu psychoanalýzy je i náhoda podmíněna zákonitostmi a zejména reakce na ní je zcela v zajetí naší minulosti, je určena prožitými zkušenostmi, ať už vědomými nebo nevědomými. „Vývoj duševní poruchy začíná v okamžiku, kdy nějaký náhodný dojem probudí zapomenuté a alespoň ve stopách eroticky zdůrazněné zážitky z dětství.“, popisuje Freud.³³⁵ Antický reliéf dívky, její specifická chůze, oživil v hlavním hrdinovi Jensenova románu eroticky zabarvenou vzpomínku z dětství, která aktivizována, zůstala nevědomá.³³⁶ Objektem vytěsněného milostného citu našeho hrdiny pak byla Zoë, dívka s krásnou chůzí, „oživlý obraz vytesaný do kamene“.³³⁷ Při pohledu na dívku

³³²Laurence SIMMONS: *Freud's Italian Journey*. New York 2006, 145–147.

³³³Sigmund FREUD: *Michelangelův Mojžíš*. In: *Sebrané spisy Sigmunda Freuda*. Spisy z let 1913–1917. Praha 2002, 164. Totožnost Ivana Lermolieva Freud odhalil při své italské cestě roku 1889 v jednom milánském knihkupectví.

³³⁴FREUD 1999, 59.

³³⁵FREUD 1999, 61.

³³⁶Ibidem. Motiv nenaplněné lásky nebyl Freudovi cizí. Roku 1872, kdy se po mnoha letech vrátil do rodného města Příboru, se jako mladík zamiloval do tehdy dvanáctileté Gizely Flussové, jejíž odchod ho velmi zasáhl. John O'NEILL: *Freud and the Passions*. Penn State Press 1996, 174.

³³⁷FREUD 1999, 57.

z reliéfu: „Nedokázal si jasně uvědomit, co na tom vzbudilo jeho pozornost, jen chápal, že byl něčím přitahován a tento účinek se od té doby v nezměněné podobě dále udržel.“³³⁸

K archeologii, k oboru hlavního hrdiny, měl Freud blízko a jeho uchvácení uměleckým předmětem sám dobře znal. Jak přiznával, fascinovala jej nejvíce díla básnická a sochařská, u nichž dokázal dlouho setrvávat ve snaze pochopit původ jejich mocného účinku. „Povšiml jsem si ... té zdánlivě paradoxní skutečnosti, že právě některé z těch nejvelkolepějších a nejúchvatnějších uměleckých výtvorů zůstaly pro naše pochopení tajemné a nejasné. Obdivujeme je, cítíme se jimi podmaněni, ale neumíme říci, co představují.“³³⁹ diví se Freud. Velkou vášní Sigmunda Freuda byla kultura starověku. Jeho sběratelské úsilí se soustředilo na drobné starožitnosti. sbíral sumerské pečetě, egyptské artefakty, fragmenty papyru, řecké sochy a reliéfy, čínské nefrity a staré tisky ad. Jeho vídeňská ordinace připomínala pracovnu archeologa. „Prostředí v Bergasse 19, zaplněné nejen starožitnostmi ale také sádrovými odlitky, malbami, rytinami a ilustrovanými knihami, tvořilo jakýsi druh vlastní inscenace, Gesamtkunstwerk uvážené sebereprezentace.“, uvádí Mary Bergstein.³⁴⁰ Vedle sebe zde stáli Osiris, Isis, Sfinga, Athéna, Eros ad., jež mu přinášeli mnoho potěšení a inspiraci. Jak Freud přiznal Jungovi, musel mít vždy nějaký objekt, který by mohl milovat.³⁴¹ Sběrka čítala kolem dvou tisíc položek a nejcennější artefakty měly své místo na Freudově psacím stole, jak můžeme vidět na rytině Maxe Pollaka, který zachytil Freuda v době, kdy psal studii o Mojžíšovi.³⁴² Právě ony artefakty jako nositelé kulturní a duchovní tradice stály u zrodu nových objevů na dosud neprobádaném území nevědomé části lidské mysli.

Středem Freudova zájmu přitom nebyla umělecká kritéria, ale historické souvislosti a mytologické obsahy předměty reprezentující. „Často jsem postřehl, že mne obsah nějakého uměleckého díla přitahuje silněji než jeho formální a technické vlastnosti, jimž přece umělec přikládá důležitost v první řadě.“³⁴³ Po smrti svého otce roku 1896, která jej hluboce zasáhla, si Freud pořídil první sběratelský artefakt.³⁴⁴ Po této velké ztrátě se mu sběratelství stalo

³³⁸Ibid. 34.

³³⁹Ibid. 155.

³⁴⁰Mary BERGSTEIN: *Judaism and Psychoanalysis*. New York 2003, 10–11.

³⁴¹William McGUIRE (ed.): *The Freud-Jung Letters: The Correspondence Between Sigmund Freud and C. G. Jung*. Princeton University Press, Princeton 1974, 292.

³⁴²Max Pollak: *Sigmund Freud, 1913–1914*. Freud Museum, Londýn

³⁴³FREUD 2002, 155.

³⁴⁴Jeffrey Moussaieff MASSON (ed.): *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. a Londýn 1985, 202.

vášni. Pak se již jen zřídka stalo, že by se Freud vrátil z některé ze svých početných středomořských cest, směřující většinou do Itálie jak již víme, aniž by si nepřivezl další přírůstek do své sbírky. Z dopisu Stefanu Zweigovi z roku 1931 se dozvídáme: „Vzdal jsem se mnohého pro moji sbírku řeckých, římských a egyptských starožitností, vlastně jsem četl více archeologii než psychologii, a tak před válkou a znovu po jejím skončení, cítil jsem se zavázaný strávit každý rok alespoň několik dní nebo týdnů v Římě apod. Uvědomil jsem si ze své zkušenosti s uměním miniatur, že toto médium nutí umělce zjednodušovat, ale výsledkem je často znepokojivý obraz.“³⁴⁵

Freud četl dílo švýcarského uměleckého historika Jacoba Burckhardta, velkého znalce italského umění, autora slavných *Dějiny řecké kultury* (Griechische Kulturgeschichte). Zajímal se o biografii Heinricha Schliemanna, který inspirován Homérovým eposem v 70. letech 19. století, kdy byl Freud ještě na studiích, objevil Tróju. V dopise Wilhelmu Fliessovi z roku 1899 Freud poznamenal: „Dal jsem si dárek, Schlimannovu Ilios, velmi mě potěšil popis jeho dětství. Tento muž byl šťastný, když našel Priamův poklad, protože štěstí přichází pouze s vyplněným dětským přáním.“³⁴⁶ Byla to doba velkých archeologických objevů. Na přelomu 19. a 20. století Arthur Evans začal s vykopávkami mínojského paláce v Knossu, spletilého komplexu upomínajícího na Minotaurův labyrint. Pozoruhodné objevy byly učiněny v Údolí králů v Egyptě, na kterých měly svůj podíl i rakouské expedice. Výzkum pokračoval v Pompejích a Herculaneu, započatý v první polovině 18. století, jehož se účastnil také zakladatel klasické archeologie Johann Joachim Winckelmann.³⁴⁷

Jensenova novela byla otištěna nejdříve ve vídeňských novinách roku 1902, v roce, kdy také Sigmund Freud navštívil Pompeje, poté co se o ně již dlouhodobě zajímal. Vystoupil na Vesuv a pozornost rovněž věnoval Archeologickému muzeu v Neapoli, kde spatřil slavné odlitky těl z Pompejí a přilehlého Herculanea, jenž byla navždy zachycena lávou, tolik připomínající Freudovo psychoanalytické hledání pohřbeného – vytěsněného a ve vzpomínkách prostřednictvím analýzy znovu nalezeného.³⁴⁸ Otázka vlivu podnětů z dětství na psychiku v dospělosti se stala pro Freudovu tezi základní. „Všechny duševní síly jsou významné jen díky tomu, že jsou schopny vzbuzovat city. Představy jsou vytěšňovány pouze proto, že jsou

³⁴⁵FREUD 1960, 403.

³⁴⁶MASSON 1985, 202.

³⁴⁷Roku 1898 vyšlo druhé vydání Winckelmannova životopisu od Carla Justiho s názvem *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, které se pravděpodobně dostalo i do rukou Sigmunda Freuda.

³⁴⁸Richard H. AMSTRONG: *A Compulsion for Antiquity: Freud and the Ancient World*. Cornell University Press, 2005, 23.

vázány na uvolňování citů, jež nemají vzniknout.“³⁴⁹ V psychice člověka se odehrává dynamický souboj, kdy se vytěsněné snaží dostat na povrch, avšak protichůdnými silami je zpátky zatlačováno do nevědomí. Cenzurou vzniká duševní konflikt a následné symptomy onemocnění. „To, co bylo vytěsněno, se sice zpravidla nemůže jen tak beze všeho prosadit jakožto vzpomínka, zůstává však schopné práce a účinku a dává jednoho dne pod vlivem vnějšího působení vzniknout psychickým důsledkům, jež můžeme pojímat jako produkty přeměny a 'potomky' zapomenuté vzpomínky.“³⁵⁰ uvádí Freud v souvislosti s duševním životem hlavní postavy Jensenova románu. Za příhodnou ilustraci principu vytěsnění Freud považoval grafický list od Féliciena Ropse, znázorňující *Pokušení svatého Antonína* (1878), na němž před zděšeným asketickým světce Kristus padá z kříže a místo něj se objevuje akt vnadné ženy. „... zdá se, že věděl, že vytěsněné při svém návratu vystupuje ze samotného vytěsňujícího.“, objasňuje Freud.³⁵¹

Symptomy onemocnění vyvolané vytěsněním určitých zážitků analytik dokáže nakonec zrušit rekonstrukcí a pacientovým rozpomenutím se na ně. Freud měl v oblibě metaforu srovnávající psychoanalytickou metodu s postupem při archeologických vykopávkách: „Psychoanalytik stejně jako archeolog musí odkrýt vrstvu po vrstvě pacientovy duše, než objeví nejhlubší a nejcennější poklady.“³⁵² Stejně jako archeolog zkoumal skryté indicie ukryté hluboko pod povrchem a vynášel na světlo dávno zapomenuté kontexty osobních dějin jednotlivce. Metaforu, ke které se pak často vracel, definoval již při výzkumu hysterie, což byl čas shodný s odkrýváním ztraceného města Trója (*Studie o Hysterii*, 1895). Výstižnou analogií pro vytěsnění, kdy problematické psychické události jsou zakonzervovány a zneprístupněny, jsou právě Pompeje. Postup terapeuta pak Freud později definuje následovně:

„Jeho konstrukční, nebo zní-li to někomu lépe, rekonstrukční práce se v dalekosáhlé míře shoduje s prací archeologa, který vykopává nějaké zničené a zasypané obydlí nebo nějaké stavitelské dílo minulosti. ... Ale tak jako archeolog ze zachovaných zbytků zdí rekonstruuje stěny budovy, z prohlubní v zemi určuje počet a polohu sloupů, z pozůstatků nalezených v sutinách si dotváří někdejší výzdobu zdí a nástěnné malby, zrovna tak si počíná i analytik, když vyvozuje svoje závěry z úloмок vzpomínek, z asociací a z aktivních projevů

³⁴⁹FREUD 1999, 62.

³⁵⁰Ibid. 51.

³⁵¹Ibid. 52.

³⁵²Sergei PANKEJEFF: My Recollections of Sigmund Freud. In: Muriel Gardiner (ed.), *The Wolf-Man and Sigmund Freud*. Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, Londýn 1972, 139.

analyzovaného. Oběma nelze upřít právo na rekonstrukci doplněním a spojením dochovaných zbytků.“³⁵³ (1937)

Analytik stejně jako archeolog, který pracuje s kamenem a mrtvým jazykem, systematickým studiem minulosti objevuje záhadné „hieroglyfy“ tvořené nevědomím a překládá je do srozumitelné formy. Připusťme, často s notnou dávkou imaginace a intuice k tomu nezbytné. Oproti archeologům se psychoanalytik z fragmentů rekonstruovaný materiál, v tomto případě patologický nález, dále snaží zneškodnit. Všímá si rovněž, že disponuje rozsáhlejším materiálem, neboť pracuje s živým objektem, na rozdíl od navždy ztracených hmotných pozůstatků starých kultur, kde je možnost kompletní rekonstrukce velmi problematická.³⁵⁴ Zatímco je pro archeologii konstrukce cílem, psychoanalýza ji považuje za přípravnou fázi ke znovuoživení zapomenuté prehistorie jednotlivce a jejímu výkladu.³⁵⁵ „... rekonstrukce není nikdy definitivní, rozhodující, nebo „pravdivá“. Jak si je Freud postupně vědom, takzvaná pravda, viděná někým jako konec a cíl analýzy, je ve skutečnosti filosofický a teoretický fetiš“, upřesňuje Laurence Simmons.³⁵⁶

IV.

Originál reliéfu Freud spatřil až po vypublicování své studie na jedné ze svých cest: „Jen si představ moji radost, potom co jsem byl tak dlouho osamocen, když jsem dnes spatřil ve Vatikánu milou důvěrně známou tvář! Poznání bylo jednostranné, protože byla to ‚Gradiva‘, visící na zdi.“³⁵⁷ (Dopis Martě, 24. září 1907, Řím) Gradiva zaujala čestné místo nad Freudovou proslulou terapeutickou pohovkou hned vedle reprodukce Ingresova *Oidipa a Sfingy* (1826), aby doprovázela jeho pacienty na cestě k uzdravení. Freud dokonce nechal zhotovit více sádrových odlitků, kterými pak obdarovával své kolegy spřízněné v oboru.³⁵⁸ Napadá nás, že není bez významu připomínka, že v antice byla sochám přisuzovaná léčivá síla, a že například léčebný program Asklepionu ve starověkém Řecku počítal s pronikáním sochařských vyobrazení bohů do snů pacientů za účelem jejich uzdravení. Podle Karla Kerényiho řečtí bohové představovali *duchovní ideje*, jež pravdivě odrážely *psychickou realitu* člověka. Přestože se svět neustále proměňuje, „vnitřní struktura klasických řeckých

³⁵³Sigmund FREUD: Konstrukce v analýze. In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda, Spisy z let 1932–1939, Praha 1998, 40–41.

³⁵⁴FREUD 1999, 41.

³⁵⁵Ibid. 42.

³⁵⁶SIMMONS 2006, 167.

³⁵⁷FREUD 1960, 267.

³⁵⁸SIMMONS 2006, 160.

božstev však zůstává neotřesitelná.³⁵⁹ Řeční umělci dávali přednost tématům vycházejícího z archetypálního základu mýtu, z univerzálních forem kolektivního myšlení, formující principy, které oslovovaly nejen jednotlivého člověka, ale podílely se na formování celých dějin. Schopnost vnímat magické účinky soch v lidech přetrvávala i v následujících staletích.

Při prvním pohledu na vatikánský reliéf nám na mysli vytane antická nymfa, nymfa Aby Warburga, nymfa, která dle Didi-Hubermana patřila mezi „nižší božstva bez ‘institucionální moci’, z nichž však vyzařovala skutečná schopnost fascinovat, uvádět do zmatku duši a spolu s ní i veškeré možné vědění, jež se jí týká. A tedy i božstva nebezpečná, stejně jako jsou nebezpečné paměť – když ji poznáme včetně jejich temných kontinentů –, touha i sám čas.“³⁶⁰ Gradiva se pro samotného Jenseny stala múzou, podněcující jeho kreativitu, jednou z těch, jenž „se zvedly a neprůhlednou se oděvše mlhou, kráčely skrze noc.“, jak uvádějí texty Hesiodovy.³⁶¹ Didi-Huberman pak k Múzám připomíná: “Vzpomeňme si, že jejich matka se jmenovala Mnemosyné. A že Mnemosyné sama představovala pramen řeky, která spolu s Léthé – zapomněním – vedla až do podsvětí.“³⁶² Stejně tak Gradiva, kterou hlavní hrdina Jensenovy novely našel v nevědomých hlubinách své duše. Právě *Mnemosyné* ve smyslu kulturní paměti, téma, jímž se zabýval Aby Warburg, umožňuje přežívání (*Nachleben*) antických forem v umění.

Kam se ubírá tato dívka elegantní chůze zahalená drapérií a pohroužená do svých myšlenek? Nebudeme první, kdo se ptá. „Ninfa, Aura, Gradiva... Kam tedy vlastně kráčejí všechny nymfy z tohoto subtilního panteonu (panteonu paměti a času, větru a draperie, truchlení a touhy)?“, táže se Didi-Huberman ve studii *Ninfa moderna, Essei sur le drapé tombé*.³⁶³ Ženské tělo v pohybu jako vzorec patosu (*Pathosformel*) v umění byl koncept Aby Warburga, který objevuje motiv nymfy jako potlačené paměti evropských kulturních dějin, jež jsou ohlasem antických forem. V antickém umění nacházíme dlouhou tradici obdobně ztvárněných žen (Hóry, Charitky, Menády, Nymfy) podobných Gradivě, v tanečním kroku a oděných v dlouhém šatu, jehož látka jako „patetický nástroj“ nebo „doplňek v pohybu“ stejně jak mnohé skrývá tak odhaluje, a které v různých podobách a kontextech přežívají (*Nachleben*) v čase, od antiky přes renesanci až po residua v moderním umění. S nymfami a jejich drapériemi se ve své době setkával i Charles Baudelaire: “Žena je nepochybně světlo,

³⁵⁹Karl KERÉNYI / Carl Gustav JUNG: Věda o mytologii. Brno 1997, 127.

³⁶⁰DIDI-HUBERMAN 2009, 11.

³⁶¹Ibid. 156. HĚSIODOS: Zrození bohů. Přel. J. Nováková, Praha 1959.

³⁶²Ibidem.

³⁶³DIDI-HUBERMAN 2009, 13.

poklad, pozvání ke štěstí a někdy heslo; ale především je to celková harmonie, nejen svou chůzí a pohyby údů, ale těmi mušelíny, tyly, širými oblaky měňavých, do nichž se halí a jež jsou jakoby příznakem a piedestalem její božskosti ...“.³⁶⁴

Warburga zvláště zaujala „nynfa florentina“ z Ghirlandaiovy fresky *Narození sv. Jana Křtitele* (1486-1490), svojí pozicí tolik připomínající postoj Gradivy.³⁶⁵ Do renesanční místnosti, v níž se odehrála scéna narození, vstupuje tato nymfa jako poslední za skupinkou žen z florentské rodiny donátorů Tornabuoni, aby přinesla dle místního zvyku víno s košíkem ovoce, skrytě nám naznačujíc svůj dionýský původ. Warburg antické umění vnímal v apollinsko-dionýském duchu, jako dvě tváře Januse, symbolu proměny, a rozšířil tak Winckelmannovu tezi klasicismu o temný aspekt instinktů. A stejně jako my se Warburg táže: „Kdo je, tedy, ta 'Nymfa'? Jako skutečné stvoření z masa a krve mohla by být osvobozeným otrokem z Tartaru ... ale ve své skutečné podstatě je to živelná víla, pohanská bohyně v exilu.“³⁶⁶ Její zjevení ostře kontrastuje s kontemplativní atmosférou zbytku obrazu a rozevlátá drapérie rozvíruje jinak poklidný výjev. Warburg předpokládá, že je ztělesněním pohanských motivů florentskou společností v rámci křesťanské ikonografie akceptovaných jako symbolu znovuoživení klasických ideálů, jež jsou dílem „nevyřčeného možná nevědomého odporu k přísné kázni církve ... požadavkem na ventil pro jejich nashromážděnou potlačovanou energii ve formě expresivního pohybu.“³⁶⁷ Stejně jako Warburgova nymfa, starověký reliéf ožil v představách Wilhelma Jensena alias Norberta Hanolda, a v hodině duchů za žáru poledne se proměnil v pompejskou nymfu, aby se jako pohanská bohyně v exilu proměnila v prach – jako „ventil pro nashromážděnou potlačovanou energii“ pacienta.

Vraťme se ale zpět k antickému originálu reliéfu z vatikánského muzea zobrazující Gradivu, na němž na rozdíl od kopií – kde ji nacházíme vytrženou z původního kontextu a kráčející zcela osamoceně – ji spatříme v doprovodu dalších dvou postav, ze kterých dnes zbylo již jen torzo. Spojení fragmentů z různých evropských muzeí, tvořící dva reliéfní panely, nám dávají tušit původ této nymfy. Dle Freuda zobrazovaly „hóry, bohyně vegetace a s nimi spřízněné bohyně oplodňující rosy.“³⁶⁸ Hóry byly dcery Diovy, bohyně měsíců a

³⁶⁴Charles BAUDELAIRE: Úvahy o některých současnících. Praha 1968, 615.

³⁶⁵Domenico Ghirlandaio: Narození sv. Jana Křtitele, 1486–1490. Kaple rodiny Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencie. Podobnou „nymfu“ ve víru pohybu nacházíme i na další Ghirlandaiově fresce *Narození Panny Marie* (1486–1490) v téže kapli.

³⁶⁶Ernst Hans GOMBRICH: Aby Warburg, An Intellectual Biography. London 1970, 124.

³⁶⁷Joseph MALI: Mythistory: The Making of a Modern Historiography. Chicago 2003, 167.

³⁶⁸FREUD 1999, 96.

ročních období, a jejich tanec, symbolicky ztvárňující běh času, jímž doprovázely vedle Múz Apollóna při hře na kytaru, popisoval již Homér. Kdo však jsou ony Freudovy bohyně ranní rosy? Freud nás v druhém vydání své studie odkazuje na svého současníka německého archeologa Friedricha Hausera, který roku 1903 identifikoval tyto postavy z reliéfní desky jako Aglauridy. Hauserovi se podařilo složit několik fragmentů z muzea Chiaramonti ve Vatikánu, Uffizi ve Florencii a Glyptoteky v Mnichově ve dvě reliéfní desky, každá znázorňující po třech postavách dívek v tanečním kroku, z nichž jedna zobrazovala Hóry, druhá Aglauridy. Byl to Freudův přítel Emanuel Löwy, profesor archeologie v Římě, zabývající se řeckým sochařstvím a malbou na keramiku, kdo mu poslal pohlednici s Hauserovou rekonstrukcí.³⁶⁹ “Je schopen mě udržet v bdělém stavu až do tří hodin do rána ... Vypráví mi o Římu.“ (1899), píše Freud v dopise Fliessovi.³⁷⁰ Je pravděpodobné, že to byl právě Löwy, od koho Freud získal Gradivinu kopii.³⁷¹

Podívejme se nyní zblízka na mýtické pozadí tohoto reliéfu. Hauser jednu z dívek ztotožnil s Aglauros, nejstarší ze tří dcer mytologického krále Kekropa, zakladatele a prvního vládce Athén, jež byla první Athéninou kněžkou (vedle sestry Hersé a Pandrosos).³⁷² Mýtus s nimi spojený má několik podob. V základní linii příběhu tyto tři mladistvé dívky dostaly od Athény k opatrování skříňku (košík), do které nesměly nahlédnout. Svůj slib však Aglauros a Hersé porušily, a když ve skříňce našly malého Erechthea, Hefaistovo dítě hadí podoby, zešilely a vrhly se ze srázu Akropole. Mýtus vypráví, jak Hefaisotovo semeno po neúspěšném znásilnění panenské Athény se stejně jako blahodárná rosa padající z nebe vsáкло do země a bohyně Gaia počala Erechtheia, kterého se ujala Athéna a učinila ho budoucím králem Athén. Aglauridy schraňující Athéninu skříňku byly považovány za bohyně plodnosti – „oplodňující rosy“. Etymologicky je jméno Hersé a Pandrosos spojeno s rosou, zatímco Aglauros znamená

³⁶⁹Andreas MAYER: Gradiva's Gait: Tracing the Figure of a Walking Women, In: Critical Inquiry, Vol. 38, No. 3, 2012, 573.

³⁷⁰Carl E. SCHORSKE: Vídeň na přelomu století. Brno 2000, 188. Suzanne BERNFELD: Freud and archeology,. In: American Imago, VIII., 1951, 107. GOMBRICH 1970, 128.

³⁷¹Ve Freudově knihovně můžeme nalézt Löwyho knihu o neo-atickém umění osobně věnovanou Gradivě. Emanuel LÖWY: Neuattische Kunst. Lipsko 1922. MAYER 2012, 573.

³⁷²Friedrich HAUSER: ‘Disiecta Membra Neuattischer Reliefs’. In: Jahreshefte Osterreiches Archaologisches Institut in Wien, Vol.6. Vídeň 1903, 79–107. Hauser byl s Jensenovou novelou obeznámen a neodpustil si ve své studii *Disiecta membra neuattischer Reliefs*, kde publikoval obě reliéfní desky, byť v poznámce, komentář k popisu zvláštní polohy nohou kráčející Gradivy, jenž je ústředním námětem celého Jensenova díla. Odkazujíc na fotografickou sérii mužského modelu dokazuje, že Gradivin pohyb včetně postavení chodidel je přesným zobrazením zcela přirozené chůze. Motivem Gradiviny chůze se zabývá Andreas Mayer ve své studii *Gradiva's Gait: Tracing the Figure of a Walking Women*. MAYER 2012, 570.

„nádherná“ nebo „zářící“.³⁷³ Na jejich počest se v Athénách slavil svátek plodnosti *Arrhêphoroi*, iniciační ritus zasvěcení mladistvých dívek do sexuality, o kterém dnes již víme velmi málo. Z vyšší společnosti byly vybrány dvě ještě pre-pubertální dívky, které jako *Arrhêphoros* („nosičky rosy“ nebo „nosičky nevyřčeného“) se na Akropoli za pomoci starších žen po jeden rok staraly o olivový strom a tkaly Athéně šat. O svátku prošly ritem, ve kterém v blízkosti svatyně Érota a Afrodité na kraji Athén sestoupily s košíkem ukrývajícím mystériem po schodišti ve skále k posvátnému prameni v podzemí, kde obětovaly posvátnému hadu a zanechaly zde neodhalené mystérium z Akropole a zpět přinesly jiné, taktéž zahalené jejich očím.³⁷⁴

Jak uvádí Jensen a všímá si i Freud, byl to římský bůh války Mars Gradivus od něhož bylo Gradivino jméno odvozeno, čímž se nám otevírají nové obzory. Přeneseně vzato maskulinní jméno Gradiva v sobě snoubí moudrost a moc jeho ženského protějšku řecké bohyně války Athény, jejíž byly Aglauridy kněžkami a jejíž socha měla výsadní místo na Freudově psacím stole.³⁷⁵ Athéna zde stojí v mírném kontrastu, oděná do dlouhého chitónu ve zbroji s korintskou přilbou, kyrysem, s motivem Medúzy, v jedné ruce držící obětní mísu a v druhé pozvedající dnes již chybějící kopí. Freud si toto vyobrazení velmi oblíbil. Ačkoliv sama o sobě Athéna zosobňuje intelekt a panenskou čistotu stejně jako Aglauridy, Freud si všímá i jejího androgynního (hermafroditního) aspektu, snoubící ženský a mužský princip. Athéna je prostřednictvím symbolického zobrazení hlavy Medúzy obdařena mocnou silou mužské potence.³⁷⁶ Početní hadi místo jejích vlasů, zastupující falus, působí zastrašujícím dojmem. Ve studii o Leonardovi poukazuje Freud k původu Athény, a to k egyptské bohyni

³⁷³Alison KEITH: *The play of Fictions: Studies in Ovid's Metamorphoses*. University of Michigan 1992, 35.

³⁷⁴Jenifer NEILS: *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*. University of Wisconsin 1996, 60–63. Jan N. BREMMER / Andrew ERSKINE: *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*. Edinburgh University 2010, 251–252.

³⁷⁵Athéna, 1.–2. století, římská kopie dle řeckého originálu z 5. století př. n. l. Tato soška Athény k srdci přirostla Freudovi nejvíce, patřila k jeho nejoblíbenějším, a proto také riskoval, když jí roku 1938 propašoval pomocí psychoanalytičky Marie Bonapartové do Londýna v obavě, že jeho umělecká sbírka propadne konfiskaci.

³⁷⁶Dan MERKUR: *Psychoanalytic Approaches to Myth*. New York 2005, 15. O Athéně Freud pojednává ve studii věnované *Hlavě Medúzy* z roku 1922: „Panenská bohyně Athéna má na svém oděvu tento symbol hrůzy. A oprávněně, neboť tak se stává ženou, která je nedosažitelná a odpuzuje všechny sexuální touhy – vystavuje přece děsivé genitálie Matky. Jelikož Řekové byli převážně silně homosexuální, musíme mezi nimi nevyhnutelně nacházet reprezentaci ženy jako bytosti, která láká a odhání, protože je vykastovaná.“ Sigmund FREUD: *Medusa's Head*. In: *The Life and Work of Sigmund Freud*. James STRACHEY (ed.), vol.5, New York 1959, 106.

saiské Neith zobrazované hermafroditicky. Všechny tyto představy pak mají bohů vyjádřit, „že teprve spojením znaků mužských se ženskými dospějeme ke správné představě božské dokonalosti.“³⁷⁷ Karl Kerényi v souvislosti s Athénou poznamenal: „Řecká idea božství se v Athénině panenství zřejmě poprvé odpoutala od sexuality, aniž však pozbyla rysů příznačných pro mužská božstva, jako byl Zeus nebo Apolló – totiž intelektuální a duchovní moci.“³⁷⁸

Podobně Gradivu její jméno symbolicky předurčuje být nositelkou hodnot, které byly připisovány mužům, ať už je to „intelektuální a duchovní moc“ nebo schopnost léčit, jež byla dříve přisuzovaná mužským božstvům, především Asklépiovi. Zoë-Gradiva se však nechová jako Aglauros, neboť skříňku s mystériem neotevřela a na rozdíl od mýtických kněžek na obsah reagovala pouze instinktivně a přirozeně rozpoznala, že je v ní obsaženo nebezpečí, tak jak to bývá přirozené pro matky. Tváří v tvář šílenství se v Jensenově příběhu naopak ocitá mužský hrdina, který sexuální instinkty zatlačuje do nevědomí, nechává je zahalené, čemuž se jeho psychika brání bludnými představami. Jensen svým příběhem v podstatě opakuje původní mýtus sexuálního zasvěcení, avšak není evidentně ochoten o něm říci úplnou pravdu. Úpěnlivě se chytá záchrany Zoë a místo „odhalení“ ritu dívku ze snu příznačně pojmenovává v rámci svého kulturního založení jako Gradivu, jménem odvozeným od římského boha války Marse Gradivuse.³⁷⁹

Potvrzuje se tak opakovaně, že mýty nejsou pouhou literární metaforou, ale žitou realitou, tvořící základ našeho kulturního světa. Znovuprožíváním mýtů skrze vyprávění nebo obřady se noříme zpět do prvotních dob, o nichž se domníváme, že zde kosmické síly byly v dokonalé rovnováze. Kerényi upřesňuje: „mytologie vypráví o stále téže původu a 'základu', jímž jsme kdysi *byli* a dosud v určitém smyslu *jsme* ... implikuje možnost existence psychického jádra v jádru samotného života – jádra, které by nám umožnilo zahlédnout ideální světový řád.“³⁸⁰ Abstraktní pojmy etických a duchovních hodnot byl člověk již tehdy

³⁷⁷Sigmund FREUD: Vzpomínky z dětství Leonarda da Vinci. in: Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Praha 1991, 42. Freud si všímá, že androgynní ráz byl přisuzován i jiným egyptským božstvům, mateřské bohyni se supí hlavou Mut později identifikující se s Isis. Římané Athénu ztotožnili s kapitolskou bohyní moudrosti Minervou, jejímž již rozpadlému chrámu se Freud ve věčném městě obdivoval. Athéna-Minerva Freuda fascinovala stejně jako bohyně lovu Artemis (též součástí sbírky), týmž maskulinním pojetím panenské bohyně avšak místo kopí třímající lovecké šípy.

³⁷⁸KERÉNYI 1997, 130.

³⁷⁹FREUD 1999, 63.

³⁸⁰KERÉNYI 1997, 27.

schopen vyjádřit pomocí mýtických personifikací. Se silami nevědomé lidské mysli, které byly takto promítány do mýtických postav bohů a bájných héroů, pak lidé navazovali kontakt prostřednictvím mýtů spojených s rituály. Personifikované archetypy v řecké archaické kultuře, vyjádřené v postavách bohů a následně sochařsky ztvárněné, nebyly nezbytně konkrétními bytostmi nebo pouhou jejich metaforou, ale více symbolickými postavami, s jasně vymezenými charakterovými vlastnostmi, zřetelně motivující lidské psychologické postoje. Abychom se mohli zorientovat v tom, co mohly postavy bohů pro tehdejšího člověka představovat, uvedme výstižnou charakterizaci Richarda Tarnase, který ve specifickém kontextu Platónových *Dialogů* mluví o „konkrétních božstvech, alegorických postavách, charakterových typech, psychologických postojích, druhích zkušeností, filosofických principech, transcendentálních esencích, pramenech básnické inspirace nebo boží komunikace, objektech tradiční piety, nepoznatelných entitách, nepomíjejících artefaktech nadřazeného tvůrce, nebeských tělech, základech univerzálního řádu nebo o vládících a učitelích lidského druhu.“³⁸¹

V. Snová bytost Gradiva a surrealisté

Není překvapením, že významné svědectví ke snové vizi Gradivy přinášejí právě surrealisté, kteří se programově zabývali problematikou onirické imaginace a potlačované sexuality, a kteří začali tušit, že řecký mýtus, využívající symbolického jazyka, jím může zprostředkovat obrazy, které vedou až k samému základu lidské existence. Gradiva v jejích pojetí ožívá ve výsadním postavení Múzy a stává se jejích emblémem. Není paradoxem, že ačkoliv měl Sigmund Freud velký zájem o archetypální základ evropské kultury (byl velkým sběratelem artefaktů předřímské doby, soustřeďoval na umění starověku, renesanci, klasicistní mistry, jak víme) nevstoupil do této spolupráce. Po diskuzích s C. G. Jungem, týkajících se „zneužívání sexuality ve věci její numinosity“, kdy Jung obhajoval kultury s těmito praktikami, nebylo ve Freudově moci vstoupit do takových výzkumů, které v minulosti jen při doteku s otázkou na přívržence judaismu přivolávaly strašlivé masakry. Freudova metoda byla mnohem hlubší, zabírající mnohem větší časový prostor, než si dokázali sami surrealisté představit. Ti jedním dechem ve svých výzkumech provozovali obojí, v neúnosné míře sublimovali sexuální energii a současně proklamovali revoluci osvobozených instinktů. Byla to doba, v níž Freud nemohl bleskově zaujímat přitakávající stanovisko a proto v dopise André Bretonovi z roku 1932 otevřeně napsal: „A nyní jedno přiznání, k němuž musíte být

³⁸¹Richard TARNAS: *The Passion of the Western Mind*. New York 1991, 13.

tolerantní! Ačkoliv dostávám tolik svědectví o zájmu, který máte Vy a Vaši přátelé o mé výzkumy, já sám nejsem s to si ujasnit, co je to a co chce surrealismus. Snad jsem umění tak vzdálen, že nejsem ani v nejmenším uzpůsoben to pochopit.“³⁸² Breton, který mu předložil svoji tezi „automatického psaní“ a několikrát jej vyzýval ke spolupráci doufal, že se Freud stane patronem hnutí. Freud odmítal stejně jako v případě napsání příspěvku do surrealistické antologie *Trajectoire du rêve* (1938) s tím, že analýza bez přístupu ke konkrétním asociacím snícího je zbytečná. „Sbírka snů bez svých asociací, bez porozumění okolnostem, za kterých je někdo snil, pro mě nic neznamená, a jen těžko chápu, co by měla znamenat pro ostatní.“ (Trajectoire du rêve , 1938)

Surrealisty zaujal především Freudův *Výklad snů*, jeho rozpoznání shody mezi mýty a duševními procesy, teorie psychického automatismu a volných asociací včetně odhalení pudových příčin lidského jednání a fantazie. Chtěli zrušit hranice mezi vnějším světem a vnitřními představami a vytvořit tak novou realitu bez pout logiky a společenských konvencí, což je opačný směr než byl Freudův léčebný postup. Osvobozená imaginace, volné asociace, sny, vzdálené vzpomínky, halucinace, to vše vtrhlo do literárních textů stejně jako na malířská plátna a dalo vzniknout bizarním kombinacím mimo reálný čas a prostor. Freudův výzkum, podle nich dobyl imaginaci zpět svá práva, surrealistům dodal odvalu se ponořovat do vlastních snů a jít tak cestou k poznávání svého nejniternějšího já. V *Manifestu surrealismu* z roku 1924 Breton píše: „Věřím v budoucí splynutí obou těch stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v surreality...“³⁸³

Překladem Jensenovy Gradivy a Freudovy studie do francouzštiny v roce 1931 téma „Gradiva“ v okruhu surrealistů znovuožívá natolik, že jí během 30. let věnují nemalou pozornost. Již v Bretonově *Druhém manifestu* zaznívá koncept, jež postava Gradivy, zdá se, později naplňuje: „Vše směřuje k tomu, abychom uvěřili, že existuje v lidském duchu bod, v němž život a smrt, skutečnost a sen, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, vysoké a nízké nejsou vnímány jako protikladné.“³⁸⁴ (1930) Žádné jiné hnutí nevyzdvihlo tolik obraz ženy a její moc nad mužskou kreativitou, jak zaznívá v prvním vydání *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930). Žena byla pro surrealisty vzdálena od všední skutečnosti a Gradiva (snová bytost) byla prototypem idealizované bytosti chápající mužské potřeby – objektem posedlosti, uvolňující transformativní sílu erotické touhy. Stejně jako u

³⁸² André BRETON: Spojité nádoby. Praha 1996, 176.

³⁸³ André BRETON: Manifest surrealismu. In: Analogon 16, 1996. Fenoménu snu se Breton věnuje v knize *Les Vases communicants* (1932), kde vycházejíc z Freudova *Výkladu snů* se pokoušejí se analyzovat své vlastní sny.

³⁸⁴ André BRETON: Surrealistické manifesty. Praha 2005.

literárního hrdiny Norberta Hanolda, který své představy promítal do kamenného reliéfu, byla Gradiva vyjádřením jeho vlastních potřeb. Surrealismus oslavoval a vnímal ženy v široké škále od žen jako erotického objektu, naivních *femme-enfant* (žena-dítě) jindy *femme-fatal* k androgynním bytostem, jež zprostředkovávají mužské tvořivosti kontakt s nevědomým a iracionalitou. V surrealistické imaginaci se ženám dostávalo mýtického postavení múz. Ačkoliv známe také významné surrealistické autorky jako Leonora Carrington, Meret Oppenheim, Valentine Hugo, Toyen ad., surrealistický program byl doménou mužů a transformace kultury z jejich konce. Jejich revoluční požadavky na překonání pasivního obrazu ženy 19. století, nastolení modelu volnosti a nezávislosti, byly stěží slučitelné s každodenní reálnou situací žen v buržoazní společnosti, občas i s ochotou samotných surrealistů uvádět teorii v praxi. Ženy se nacházely v rozporuplné situaci, když na jedné straně byly adorovány jako pramen inspirace a na druhé se v surrealistickém kruhu jen velmi pomalu prosazovaly v aktivnějších rolích.³⁸⁵

V roce 1937 jménem Gradiva pojmenoval André Breton svoji uměleckou galerii, která byla v Paříži poblíž Seiny, vystavoval a prodával tam díla surrealistů. Galerie byla naplněním jeho snu „o prostoru tak malém jak chcete, ale z kterého bylo vidět bez vyklánění se největší, nejdůležitější konstrukce probíhající v hlavách lidí.“³⁸⁶ Marcel Duchamp pro galerii navrhl skleněné dveře ve formě objímající se mužské a ženské siluety, které byly ohlasem Dalího obrazu *Gradiva objevuje antropomorfizované ruiny* (1932), kde Gradiva- Gala již zachraňuje pouhé malířovo torzo.³⁸⁷ Galerie byla věnovaná celému pantheonu žen (Gisèle, Rosine, Alice, Dora, Inès), které surrealisty inspirovaly, v jejichž čele stála mýtická bytost. Breton ve stejnojmenném eseji „používá téma Gradivy jako mýtus proměny: smrti v život, snu ve bdění, nevědomí ve vědomí, pozemského v transcendentální“, uvádí Whitney Chadwick.³⁸⁸ V závěru eseje *Gradiva* Breton uvádí verše: „Z dětských obrázkových knih ke knihám poetických obrazů:/ GRADIVA/ Na mostě mezi snem a realitou, „přidržujíc si své šaty drobným gestem levé ruky“:/ GRADIVA/ Na hranici utopie a pravdy, což znamená, přímo v srdci života:/ GRADIVA“ (1937)³⁸⁹

³⁸⁵Whitney CHADWICK: *Women Artists and the Surrealist Movement*. London 1985.

³⁸⁶André BRETON: *Free Rein*. Lincoln, Neb., 1995. 24–28.

³⁸⁷Sasha COLBY: *Stratified Modernism: The Poetics of Excavation from Gautier to Olson*. Bern 2009, 144.

³⁸⁸CHADWICK 1985, 55.

³⁸⁹Esej *Gradiva* z roku 1937 byla publikována v knize *Klíč k volnosti* (La Clé des Champs, 1956). BRETON 1995, 22.

Gradiva jako múza surrealistů se stala prostředníkem mezi surreálnem a realitou, byla vidoucí, ženou procházející zdmi (*perceur de murailles*). Termín pochází z básně Paula Eluarda *Au défaut du silence* (1925), kterou věnoval své ženě, první surrealistické múze, Gale Eluard.³⁹⁰ Skutečnou Gradivou se stala Gala až pro Salvadora Dalího, jak jí také přezdíval. Ve 30. letech jí věnoval hned několik obrazů a kreseb: *Gradiva nachází antropomorfované ruiny* (1931), *Vilém Tell a Gradiva* (1931), *Gala Gradiva* (1938) ad. Monumentalita příběhu Dalího a Galy nebyla dosud dostatečně uchopena a přesouvá se v čase do následující kultury, v níž budou souvislosti ženských a mužských životních energií brány vážně. I když Dalí otevřel v nebývalé míře prameny své kreativity, hlavním hrdinou jejich životního příběhu se zde stává nakonec Gala. Gale-Gradivě věnoval Salvador Dalí svoji autobiografii *Tajný život Salvadora Dalího* z roku 1942, jíž ilustroval kresbou kráčející kinetické ženy, místo draperie sama vířící vzdušný proud kolem svého těla. “Byla mou Gradivou, utěšitelkou mých hrůz, vítězkou nad mými delirii, milenkou, magnetizující mé vertikální síly.“, vyznává se Dalí ze své vášně.³⁹¹ Dalího osudová žena jako jeho spasitelka a pramen tvořivosti je v jeho díle všudypřítomná. Některá svá plátna dokonce Dalí podepsal svým i jménem Galy, dávajíc tak najevo, nakolik je součástí jeho tvůrčího procesu. O své slavné „paranoicko-kritické metodě“, kterou v mnohých podobách zachycuje jejich milostný příběh, napsal: „Všeobecně vzato jde o nejrigoróznější systemizaci nejdélirantnějších jevů a materiálů s úmyslem učinit hmatatelně tvořivými mé nejobsesivnější nebezpečné myšlenky. Tato metoda funguje jenom tehdy, vlastní-li člověk měkký motor božského původu, živý nukleus, nějakou Galu – a taková je jen jedna.“³⁹² Dalího program spojoval magické protiklady odpudivého s krásným, minulost s přítomností, život se smrtí, šílenství s jasnožřivostí. Roku 1939 vydal *Deklaraci nezávislosti imaginace a právo člověka na jeho vlastní šílenství*, naplňující surrealistický koncept, v němž stav psychického narušení není stigmatizován ale považován za zdroj inspirace. „Sním o metodě, která by vyléčila všechny nemoci, v každém případě nemoci psychologické.“,³⁹³ psal Dalí, obracejíc se ke své paranoicko-kritické metodě.

³⁹⁰“Zamkl jsem se ve své lásce, sním. / Kdo z nás dvou objevil to další? Pohled procházející zdmi. “ (Paul Eluard) Gala, žena bystrého pohledu a dramatických nálad, původním jménem Elena Dimitrovnice Drakonova, jež byla surrealistickou múzou přes jedno desetiletí, byla nejdříve provdaná za Paula Eluarda, posléze milenkou surrealistického malíře Maxe Ernsta. Roku 1929 však Gala potkala Salvadora Dalího.

³⁹¹Salvador DALÍ: *Mé vášně*. Brno 1994, 31.

³⁹²Salvador DALÍ: *Deník génia*. Votobia, 1994, 134.

³⁹³DALÍ 1994, 77.

V roce vydání Jensonova překladu začíná Dalí pracovat na „retrospektivní fantazii“ *Gradiva objevuje antropomorfizované ruiny*,³⁹⁴ kde v prázdném snovém prostoru písčité pláže s fragmenty zřícenin v pozadí Gradiva celá zahalená v bílé roucho pevně objímá malířovo alter-ego, rozpoznatelného dle kalamáře na jeho rameni. Dalího postava je fragmentární, bez tváře, mozku, srdce i genitálií, je v pravém slova smyslu „antropomorfizovanou troskou“, Orfeus sestoupivší do podsvětí, psychicky zdevastovaný muž. Dvojice stojí v popředí obrazu k diváku obrácená zády, dívající se do dálky k rozpadlým architektonickým pozůstatkům ztracených domovů, kde táž stvoření podobná přízraku v bílém padají vyčerpáním. Gradivin příběh připomíná Pygmalionův mýtus o zrození Galatey tolik oblíbený surrealisty, který se týká mýtické proměny neživého v živé milostným citem. Stejně tak jako Gala-Gradiva, tak Galatea, jak ji také Dalí nazýval, je bytostí erotické transformace. Postava Gradivy na obraze se zahalenou tváří v drapérii (jako jako fantom) je připomínkou tragedie Magrittových *Milenců* (1928), jejichž zastřené tváře jsou obsesivní vzpomínkou z dětství na sebevraždu malířovy matky, která byla nalezena v řece s košilí jí zakrývající tvář, jež se nesmazatelně zapsala do Magrittovy imaginace. Motiv na Dalího obrazech nabývá nových podob, jak je tomu na obraze *Stíny noci sestupují* (1931), kde znovu nacházíme postavu celou zahalenou v bílém, jak splývá se skalami a plížícími se stíny pláže Confitera. Tímto přízrakem může být sám Dalí, jak to dokládají některé fotografie z Cap Creus, kde se pokouší o splynutí vlastní osoby s neživou přírodou, zahalením se do drapérie, jejíž řasení se tolik podobá zvrásněným skaliskům v okolí.³⁹⁵ V případě Gradivy, může být tato bílá látka též vzdálenou ozvěnou klasického chitonu na plátně pompejské tematiky přízračně se proměňující v připomínku sádrových odlitků těl z Pompejí, zachycených v momentu smrti, jimiž byl Dalí přímo fascinován.³⁹⁶

Dalího tvorba byla silně ovlivněna teoriemi Sigmunda Freuda, jak nedávno prokázal Haim Finkelstein, a víme též, že do konce svého života chtěl vycházet Sigmundovi Freudovi vstříc. Uměleckou kreativitu Freud pojímal jako zdravý projev narcisismu, který je

³⁹⁴ Salvador Dalí: *Gradiva objevuje antropomorfizované ruiny*, 1931–1932. Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid.

³⁹⁵ Robert DESCHARNES: *Dali de Gala*. Suisse 1962, 56–57.

³⁹⁶ Z rozhovoru s Pablem Picassem vyplývá: “Dalí byl opravdu posedlý myšlenkou takových strašlivých odlitků, okamžitého konce všeho živého zapříčiněném katastrofou. Mluvil se mnou o odlitku náměstí u Opery, s operní budovou, Kavárnou Míru, holkama s vysoké společnosti, auty, kolemjdoucími, policisty, stánkem novin, děvčetem prodávajícím květiny, pouličními světly, hodinami stále zaznamenávajícími čas. Představte si to v sádre nebo bronzu, v životní velikosti. Jaká noční můra!” BRASSAÍ: *Conversations with Picasso*. Chicago 1999, 97.

manifestací touhy po uspokojení a sebe-zachování,³⁹⁷ avšak v Dalího případě tomu bylo trochu jinak, jak ještě objasníme. Objevení psychoanalýzy a především Freudovy práce se sny bylo pro Dalího přelomem. Ve svých obrazech reflektuje freudovskou symboliku úzkosti, sexuálních obsesí a celé řady komplexů včetně Oidipova. Zmíníme se ještě v jiných souvislostech o tom, že se Dalí setkal s Freudem v jeho londýnském exilu na začátku léta roku 1938, při němž načrtl několik jeho portrétních skic. Avšak ačkoliv se o této schůzce ví jen velmi málo, je zřejmé, že toto setkání nedopadlo podle Dalího představ.³⁹⁸

Tématu Gradivy se věnoval také André Masson, umělec zraněný v 1. světové válce, který, jak si toho již všimla Whitney Chadwick, téma rozšířil o jeho sociální důsledky.³⁹⁹ Jeho *Metamorfóza Gradivy*⁴⁰⁰ přímo odkazuje ke snu Norberta Hanolda a k jeho vizi rudého jasu při erupci Vesuvu, v němž Gradiva, uléhá na schodiště Apollónova chrámu, proměňuje se v neživý kámen, zasypávána vrstvou lávy a popela. Masson obrazem zachycuje moment smrti a destrukce, vybuchující Vesuv znázorněný v pozadí obrazu chrlí proudy „spermatické lávy“ (*lave spermatique*)⁴⁰¹ a Gradiva se ze živé ženy z masa a krve proměňuje v sochu. Vyobrazením Gradivy Massonova odkazuje na ležící postavu *Spící Ariadné*, upadající do spánku podobného smrti, zatímco ji opouští Theseus a přichází Bakchus, představující temnou stránku erotických instinktů.⁴⁰² Stejně jako nymfa Didi-Hubermana propadá i tato Ariadna „nízkým silám“ touhy a horizontality.⁴⁰³ Klidný výraz Jensenovy Gradivy se v *dynamické inverzi* (termín A. Warburga) proměňuje v drastickou připomínku *l'amour fou* Charcotových pacientek z nervové kliniky Salpêtrière, v Massonem naznačeném záchvatu hysterie, se zvráceným křečovitě napnutým tělem. Surrealisté neviděli hysterii jako patologický fenomén, ale jako nejvyšší poetickou zásadu, transformativní sílu vedoucí k otevření brány iracionálna. Připomeňme, že hysterické symptomy vyjádřené tělesným výrazem představovaly subversivní sílu konfliktu instinktů často u obětí sexuální agrese – zde ji přeneseně můžeme vnímat jako

³⁹⁷Elliot JURIST: *Art and Emotion in Psychoanalysis*. New York 2006, 3.

³⁹⁸Fleur COWLES: *The Case of Salvador Dalí*. Boston 1959, 269–72. Ian GIBSON: *The Shameful Life of Salvador Dalí*. New York 1997, 438.

³⁹⁹Whitney CHADWICK: *Masson's Gradiva: The Metamorphosis of a Surrealist Myth*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 52, No. 4 (Dec., 1970), 421.

⁴⁰⁰André Masson: *Metamorfóza Gradivy*, 1939. Centre George Pompidou, Paříž.

⁴⁰¹André BRETON / André MASSON: *Martinique, charmeuse de serpents*. Paris 1948.

⁴⁰²Vyobrazení tohoto antického díla byla pro surrealisty dobře známá z obrazů jejich předchůdce, tvůrce metafyzické malby, Giorgia de Chirica. V Louvru byla k vidění malá vosková kopie *Spící Ariadné* od Nicolase Poussina. Fresky s námětem Ariadny a Bakcha byly nalezeny také v Pompejích.

⁴⁰³DIDI-HUBERMAN 2009, 18.

předznamenání válečné agrese.⁴⁰⁴ Koncept protikladných variant stejného motivu ve výtvarném umění již analyzoval Didi-Huberman a uvedl: „Warburgovské hledisko „dynamických inverzí“ však má tu strukturní výhodu, že překračuje všechny ikonografické, generické a ideologické hranice: umělci mohou využívat tutéž morfologii ve velmi odlišných, ne-li přímo antitetických kontextech a za velmi odlišnými symbolickými účely.“⁴⁰⁵

Z antického reliéfu Gradivy zůstává na Massonově obraze jen objekt fetišistické touhy – z živé ženy zbyla jen torzo: chodidlo vztyčené na špičce prstů, druhá noha v sandálku již zkameněla a patří soše Ariadny. Masson ze své surrealistické inkarnace nymfy částečně strhává drapérii a jejímu středu nechává dominovat její pohlaví v podobě Venušiny lastury, proti níž je Coubertovo *Stvoření světa* (1866) téměř cudné, stejně jako pompejské erotické fresky. Obdobné motivy včetně velkého kusu syrového steaku použil Masson již předešlého roku v surové kompozici *Pygmalionu*, kde se proměněná Galatea ocitá na stole jako potrava se zabodnutým příborem v obnaženém mase. Martin Ries připomíná, že, jak v mýtech, tak i při manželských rituálech má akt sněžení sexuální význam.⁴⁰⁶ Lekce kubismu naučila Massona rozbíjet zobrazované objekty a nahlížet je z různých stran, svět se hroustí, sokl sochy praská, stěna pompejské vily Mystérií, jež je purpurové barvy a vytváří hranici mezi exteriérem a interiérem, je zrušena. Přítomné „červené, kvetoucí, divoké vlčí máky, jejichž semena tam odnesl vítr“,⁴⁰⁷ a které vyklíčily v popelu, nás odkazují do světa zapomnění, kde vládne Hypnos a Thanatos, bohové Spánku a Smrti. Trhlina ve stěně, svou siluetou připomínající pušku s bajonetem, odkazuje na Massonovy drastické válečné zkušenosti, kdy byl vážně zraněn a prožil zážitky blízké smrti. Jejich následkem trpěl nespavostí a nočními můrami a není divu, že život a smrt viděl jako spojitě nádoby. Ve svých obrazech zachycuje temné proměny psyché, téma metamorfóz, rozkladu a násilí. Obrací se k podsvětí, k chtonické symbolice řecké mytologie, reflektující západní svět upadající do chaosu – válečné propasti. Freud lidskou civilizaci popisoval jako neustálý souboj: „zápas mezi erótem a smrtí, mezi

⁴⁰⁴Charcotův žák Pierre Janet, u kterého studoval také André Breton při svém raném medicínském studiu, extatické stavy hysterik označoval za *l'amour fou*. V roce 1928 surrealisté slavili 50. narozeniny hysterie, Louis Aragon a André Breton publikovali v *La Révolution surréaliste* fotografie ze Charcotova archivu ze Salpêtrière, a hysterii nazvali „největším poetickým objevem pozdního 19. století.“ André BRETON: *Le Cinquantenaire de l'Hystérie (1878–1928)*, In: *La Révolution surréaliste*, 11. issue, 15.3. 1928. Hysterii považovali za poetický stav, ve kterém pacientka pozbyla vědomou kontrolu nad svým tělem a jako médium se spojila s nevědomím. Dle Freuda byly tyto projevy symptomy vytěsnění erotických instinktů.

⁴⁰⁵DIDI-HUBERMAN 2009, 44.

⁴⁰⁶Martin RIES: André Masson: Surrealism and His Discontents. In: *Art Journal*, Vol. 61, No. 4, 2002, 74–85.

⁴⁰⁷JENSEN 1913, 52.

puhem života a puhem destrukce, jak se projevuje v lidském duchu.⁴⁰⁸ (1932) Whitney Chadwick upozorňuje na to, že Masson, stejně jako Freud, vnímal Erós a Thanatos v úzkém vztahu, a že pro Massona erotismus a smrt vždy koexistovaly.⁴⁰⁹ Pompeje na obraze vystávají jako symbol zasloužené zkázy, jsou místem dekadence, sexuální nevázanosti, zhýralosti a nenasytnosti, předcházející úpadku civilizace – rozpadu římské říše. Na Massonově obraze Gradivu nenalezneme v objetí jako u Dalího. Gradiva jako oběť destrukce vulkánu, mocného maskulinního symbolu, umírá. Didi-Huberman si v této souvislosti všímá znepokojivého úpadku antické nymfy, přežívající v renesančních obrazech, později na obrazech Füssliho, Ingrese a Goy, které pokračuje naprostým zhroucením nymfy v moderním světě, jako symptomu této doby.⁴¹⁰ Karl Kerényi tento proces vysvětluje následovně: „Mytologie je chápána tak, že duše *tvorí* bohy v tom smyslu, že se do světa vnáší něco skutečného a platného. Reality, které se duši odhalují, jsou nadčasové. *Formy*, v nichž se odhalují, jsou stádia procesu, v němž se rozvíjejí jako poupata – a každé rozvíjení má nakonec sklon k rozkladu.“⁴¹¹

VI.

Závěrem nám nezbyvá než se znovu ptát: Kdo je, tedy, Gradiva? Panenská bohyně, alegorie psychoanalýzy, ilustrace archeologické metafory, surrealistická inkarnace nymfy, symptom hysterie, pohanská bohyně v exilu? Skutečnost se zde směšuje s mýty a poezií. Vidíme ji v proměnách kráčet skrze mlhy času nejdříve jako Aglauros, kněžku bohyně Athény, následně jako Gradivu, snovou vizi, ve které podlehe destrukci. Didi-Huberman ve své *Eseji o spadlé draperii* pojednává o nymfě a jejím pádu, o stoce a rozkladu. Trajektorii, kterou nacházíme také u Gradivy, jíž nechává Masson klesnout na roveň základních instinktů – smrti a sexuality, a akcentuje ji jako symptom válečné destrukce. Potom je tu Zoë-Gradiva a nakonec jen Zoë – intuitivní bytost se schopností uzdravovat, ztělesňující sílu feminního principu, vitální energie, léčitelka, jíž se znovu zpřítomnila původní mytická bohyně ranní rosy. Je ženou v baudelairovském slova smyslu, pro něž je nepostižitelnou bytostí: „božstvo, hvězda, jež vládne všem koncepcím mužského mozku; je to zrcadlení všech půvabů přírody, soustředěných v jedinou bytost; je to předmět obdivu a nejživější zvědavosti, jež může

⁴⁰⁸Sigmund FREUD: Nespokojenost v kultuře. Praha 1998, 117.

⁴⁰⁹CHADWICK 1970, 422.

⁴¹⁰DIDI-HUBERMAN 2009, 14.

⁴¹¹KERÉNYI 1997, 150.

pozorovateli poskytnout obraz života.“⁴¹² Je archetypem, vyčerpávajícím všechny možnosti, které nabízí kontejner, jemuž říkáme život.

⁴¹²BAUDELAIRE 1968, 615.

XI. METAFYZICKÁ MALBA GIORGIO DE CHIRIKA

Giorgio de Chirico (1888–1978) svoje pojetí obrazu označil za *metafyzickou malbu* (pittura metafisica) ve studii *Sull'arte metafisica* publikované v revue *Valori Plastici* (1919).⁴¹³ Navazuje na filosofii, pro níž je metafyzika vědou, která identifikuje základní koncepty týkající se struktury reality, ležící mimo dosah smyslového poznání.⁴¹⁴ V jednom svém rozhovoru z roku 1973, zveřejněném Nadací Giorgia a Isy de Chirico v Římě, sám malíř potvrzuje, že má bohatý duševní život a častá vidění v polospánku ráno a dokonce i večer před usnutím.⁴¹⁵ Kdybychom zde však měli shrnout, o čem Chirico v rozhovoru mluvil nejraději, tak je to řecká krajina a její neopakovatelná a věčná harmonie. Navzdory tomu, že Chirikovy obrazy jsou přijímány právě s ohledem k tomu, že jsou podobné snům, Chirico spánek neupřednostňuje a spíše poukazuje na jiný aspekt prožívání reality, jímž je denní snění. Jedná se o jisté okamžiky prozření v bdělém stavu, o vize, jež jsou pro něj "enigmou náhlého zjevení". Stává se zřejmým, že se mu jednalo o uchopení podstaty evropské melancholie, která vychází z četby Friedricha Nietzscheho, archetypálního sporu dionýského a apollinského živlu presentovaného řeckým mýtem o Ariadně. Melancholie, související s náladou německého romantismu (*Stimmung*)⁴¹⁶ a jeho vlastní malířské schopnosti metafyzické abstrakce a aktualizace mýtu.

⁴¹³ Giorgio de CHIRICO: *Sull'arte metafisica*, *Valori Plastici* (Rome), č. 4–5, 1919.

⁴¹⁴ Artur Schopenhauer zdůrazňoval ve svém stěžejním textu *Svět jako vůle a představa* u člověka, jež je si vědom své vlastní pomíjivosti, potřebu metafyziky, jež dokládají četné náboženské systémy, a nazval je dokonce „*animal metaphysicum*“. Metafyziku Schopenhauer chápal jako to, co je skryté za přírodou a není poznatelné vnější zkušeností, ale skrze filosofii nebo náboženství, zkušeností vnitřní. Artur SCHOPENHAUER: *Svět jako vůle a představa*. Přel. Jan Dvořák, Olomouc 1993, 53–54.

⁴¹⁵ Rozhovor Giorgia de Chirika s Francem Simonginim: *Tajemství nekonečna (Il mistero dell'infinito)*, Athény 1973. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Řím.

<http://www.fondazionechirico.org/de-chirico-e-la-grecia/?lang=it/>, vyhledáno 7. 8. 2017.

⁴¹⁶ *Stimmung* našel Chirico v podzimní atmosféře dlouhých stínů vržených odpoledním sluncem v italských městech jako byl Turín, osudovém místě pro Nietzscheho. „I use this very effective German word which could be translated as atmosphere in the moral sense, the *Stimmung*, I repeat, of an autumn afternoon, when the sky is clear and the shadows are longer than in summer, for the sun is beginning to be lower.“ Giorgio de CHIRICO: *Memoirs of Giorgio de Chirico*. London 1971, 55.

Je známo, že o Chirikových obrazech ve smyslu „metafyzickém“ poprvé mluvil Guillaume Apollinaire roku 1913. Sám Chirico k tématu později uvedl: „Každá věc má dva aspekty: obyčejný aspekt, který vidíme téměř vždy a který vidí každý, a potom aspekt duchovní a metafyzický, který mohou vidět jen někteří jen ve chvíli jasnozřivosti a metafyzické abstrakce. Umělecké dílo musí vyjadřovat cosi, co není patrné z jeho vnější podoby. Předměty a postavy, které zobrazuje, musí vyprávět o něčem, co je vzdáleno a co před námi skrývají materiální formy.“⁴¹⁷

Sám Chirico ve výše zmíněném textu poukazuje na jiný aspekt prožívání reality než je sen, a to na denní snění a jisté okamžiky prozření v něm, pro něž používá slovní spojení "enigma náhlého zjevení". Ve jmenovaném textu toto slovní spojení vysvětluje slovy: "Bylo by zapotřebí ustavičné kontroly našich myšlenek i oněch představ, které se nám sice vybavují i v bdělém stavu, jež se však blíží obrazům spatřeným ve snu. Je zvláštní, že ve snu na nás žádný obraz, ať jakkoli nezvyklý, nepůsobí metafyzickou mocí; a proto se vyhýbáme tomu, abychom ve snu spatřovali zdroj tvorby; systémy takového Tomase de Quincey tam nevedou. Třebaže je sen velmi zvláštní jev a nevysvětlitelné tajemství, ještě nevysvětlitelnější je tajemství a vzhled, jenž naše mysl propůjčuje jistým předmětům, jistým životním aspektům. Psychologicky vzato by byl fakt, že spatřujeme něco tajemného v předmětech samých příznakem mentální abnormality, blízké některým projevům šílenství. Myslím, že každý člověk se setkává s podobnými neobyčejnými okamžiky, jež se někdy mohou stát šťastnými, jestliže se projeví u individua nadaného tvůrčí schopností a jasnozřivostí. Umění je jen sítkou, která jako podivuhodné motýly v letu zachycuje tyto zvláštní okamžiky, jež unikají nezkušenosti a nepozornosti ostatních lidí.“⁴¹⁸

Vznik Chirikovy metafyzické malby souvisí s konkrétním denním sněním a s vizí, která se dostavila v době malířova pobytu ve Florencii v říjnu roku 1909, když se ocitl na náměstí Santa Croce: "Jednoho jasného podzimního odpoledne jsem seděl na lavičce uprostřed Piazza Santa Croce ve Florencii. Nebylo to samozřejmě poprvé, co jsem toto náměstí viděl. Právě jsem se dostal z dlouhé a bolestivé střevní nemoci a byl jsem ve stavu téměř morbidní citlivosti. Celý svět, včetně mramoru staveb a fontán, se mi zdál, že se zotavuje. Uprostřed náměstí se tyčila socha Danteho, zahalená do dlouhého pláště, držící svá díla při těle, jeho hlava ověčená vavříny se nakláněla zamyšleně k zemi. Socha je z bílého

⁴¹⁷ Sull'arte metafisica, 1919, 15–19. Robert GOLDWATER / Marco TREVERS (ed.): Artists on Art – from the 14th–20th centuries. Pantheon Books, London 1972, 440.

⁴¹⁸ Giorgio de CHIRICO: O metafyzickém umění. In: Giorgio de Chirico, Milán 1970, 57–58.

mramoru, ale čas jí dal šedou patinu, velmi příjemnou pro oči. Podzimní slunce, teplé a nemilující, osvětlovalo sochu a fasádu kostela. Následně jsem měl dojem, že se dívám na všechny ty věci poprvé a kompozice mého obrazu doputovala k oku mé mysli. Nyní, vždy když se dívám na tento obraz, znovu vidím ten moment. Nicméně, ten okamžik je pro mě enigmou, proto je nevysvětlitelný. A rád také nazývám dílo, které z toho vzniká, jako enigma."⁴¹⁹

Na podkladě této vize pak ještě téhož roku vznikl obraz, který malíř pojmenoval *Enigma podzimního odpoledne* (*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1909),⁴²⁰ v němž můžeme pozorovat určité zhuštění nejen prostorové, ale i historických vrstev daného místa, což je vlastně uchopení charakteristiky snů a snění, vyplývající z teorie Sigmunda Freuda. Oproti skutečnému rozlehlému náměstí Santa Croce Chirikův obraz ukazuje nepřilíš hluboký prostor, který je na horizontu vymezený průčelím chrámu, k němuž přiléhá vysoká zeď, k níž jsou přilepeny malé domky, které na skutečném náměstí neexistují. Ve středu náměstí je umístěn podstavec se sochou, ze kterého vytéká pramen. Jedná se o kašnu a její podstavec je označen písmeny G. C. Iniciála se tedy nevztahuje k Dantemu Alighierimu, jak předpovídá vize. Socha je celá zahalená do zřaseného oděvu a je otočená k divákovi zády. Na pravé straně kašny stojí těsně vedle sebe dvě postavy, z nichž jedna je bez hlavy. Celý prostor je osvětlen sluncem zprava, velmi nízko nad horizontem tak, že se část monumentální stavby napravo ocitá v hlubokém stínu.

Mystérioznost celého náměstí umocňuje skutečnost, že portály chrámu jsou bez dveří, a jsou pouze opatřeny závěsy. Vzniká tak dojem, že chrámové průčelí je pouhou kulisou skrze níž můžeme vstoupit do mnohem otevřenějšího prostoru. Ten definuje plachta lodi vyčnívající nad rozpadající se zdí, napovídající přítomnost vody. Ponoříme-li se hlouběji do tohoto obrazu, uvědomíme si, že se loď může jemně pohybovat ve směru vzednuté plachty, což vyvolává pohnutí specifického druhu. Tento obraz je archetypem a jeho síla je daná intuitivním pocítěním přítomnosti řeky, která v reálné typografii náměstí Santa Croce skutečně existuje, ale nalézá se od náměstí mnohem dále. Jedná se o řeku Arno, nad kterou se

⁴¹⁹ Michael R. TAYLOR: *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*. Philadelphia Museum of Art, Merrel London 2002, 73. William RUBIN: *De Chirico*. New York 1982, 11.

⁴²⁰ Giorgio de Chirico: *Enigma podzimního odpoledne* (*L'Énigme d'un après-midi d'automne*), 1910, olej na plátně, 45 x 60 cm. Soukromá sbírka. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Řím, <http://www.fondazionede chirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en>, vyhledáno 7. 8. 2017.

klene Ponte Vecchio s bohatou historií, sahající přímo do římské doby (současný most vznikl roku 1345). Po obou stranách mostu se pak nacházejí krámký zlatníků, pocházející z 16. století, které původně sloužily jako krámy řeznické (*beccai*), a které jsou citovány na námi diskutovaném Chirikově obraze, umístěné u velké zdi.⁴²¹

Dalším matoucím prvkem Chirikova obrazu *Enigma podzimního odpoledne*, ve srovnání se skutečným stavem, je podoba průčelí chrámu Santa Croce, které spíše odpovídá fotografii z 19. století s hladkou fasádou bez pozdějších dekorací, z doby před rekonstrukcí, kterou ve své monografii o Chirikovi publikuje Michael R. Taylor. Ta je mnohem bližší strohému pojetí průčelí chrámu na Chirikově obraze, než je tomu s průčelím dnešním, které dokončil až v druhé polovině 19. století architekt Niccolo Matas. Na rohu chrámové budovy reálného náměstí dnes skutečně stojí socha Dante Alighieriho od Enrika Pazziho z roku 1865.

Ponoříme-li se do tohoto náměstí ještě více, uvědomíme si, že chrám Santa Croce ve Florencii je místem posledního odpočinku Michelangela Buonarrotiho, Galilea Galileiho, Niccolo Machiavelliho či Leona Battista Albertiho, což je okolnost, která sama o sobě mohla být impulzem k pohybu Chirikovy mysli. Jak jsme mohli již postřehnout, na Chirikově diskutovaném obraze je kašna, podstavec sochy označena iniciálami G. C. (Giorgio de Chirico), nikoliv písmenem D. A. (Dante Alighieri), a je zjevné, že Giorgio de Chirico byl ambiciózním malířem. Už pouze tato řada významných osobností, přítomných na náměstí, mohla být tím pravým důvodem Chirikovy metamorfózy. Uvědomujeme si, že zde Chirico evokuje jakési zhuštění samotných historických událostí v čase. Michael Taylor mluví o Chirikově schopnosti transcendovat to, co jej obklopuje, a odkazuje zde k výroku samotného Giorgia de Chirika o svém vlastním "smyslu pro prehistorii".⁴²²

Na Chirikových plátnech, jako bychom vstupovali do malířova snového deníku,⁴²³ v němž dochází k prolnutí reality, vzpomínek, snů a starověkých mýtů. Co se na první pohled

⁴²¹ Nad původními krámký mostu vede tzv. Vasariova chodba (Corridoro Vasariano), zbudovaná za Cosima I., jako průchod z Palazzo Vecchio na druhý břeh Arna do Arnado Palazzo Pitti. Takto se dostáváme k osobnosti Cosima I de Medici (1519–1574), který bývá charakterizován jako energický a bezohledný vladař.

⁴²² TAYLOR 2002, 74.

⁴²³ Malíř Ardegno Soffici roku 1914 o snovém charakteru Chiricových maleb píše: „Mohli bychom ji definovat jako psaní snu. Prostřednictvím téměř nekonečných ubíhajících arkád a fasád, dlouhých, rovných linií, pro něj charakteristických nánosů jednoduchých barev až funerálního šerosvitu dokáže vyjádřit rozlehlost, samotu, nehybnost, vytržení mysli, které v našem nitru občas vyvolávají vzpomínky vynořující se při usínání.“ (1914) Patrick WALDBERG: *Le Surréalisme 1922–1942*,

jeví jako veduta italské piazzy, je směsice dojmů z různých míst. Jedoucí vlaky s kouřovou stopou na pozadí Chirikových obrazů vystupují ze vzpomínek z jeho dětství stráveném v Řecku, kde jeho otec působil jako železniční inženýr; přízračné plachtoví lodě na horizontu výjevů je evokací přístavu Volos, odkud se Jáson a Argonauti vydali na cestu pro Zlaté rouno; rozlehlá náměstí italských měst, připomínají Chirikovy rodinné kořeny v Itálii; strohé bílé arkády nejsou nepodobné obloukům Hofgarten v Mnichově, v jejichž blízkosti studoval na výtvarné akademii (1906–1907); výrazná vertikálnost starobylých věží je ohlasem úžasu nad Eiffelovou věží v Paříži, kde pobýval v letech 1911 až 1915; vysoké tovární komíny jsou shodné s těmi, jež nacházel na předměstí Paříže a později Ferrary. Všechny tyto elementy se stávají metafyzickou vizí města, lidské civilizace postavené na řecko-římských základech, reflektující aktuální otázky moderní filosofie.

Giorgio de Chirico studoval malířství na akademii v Mnichově, kde jej ovlivnili Max Klinger a Arnold Böcklin, německý romantismus a odtud jeho smysl pro tragédii, tajemství a melancholii. Je známo, že Chirico inklinoval k německé filosofii, Friedrichu Nietzschemu a Arthuru Schopenhauerovi, kteří věnovali značnou pozornost fenoménu snu, a jejichž filosofické teze se malíři podařilo bezprostředně začlenit do svých obrazů. Odkrýval transcendentální v obyčejném každodenním životě, nahlížel co je pod povrchem. Svůj obdiv k filosofii Friedricha Nietzscheho otevírá v dopise z roku 1910, zaslaném Fritzovi Gartzovi, v němž píše o „hloubce“ svých obrazů, odvolávající se na německého filosofa: „Jsem jediným mužem, který skutečně rozumí Nietzschemu – celé moje dílo to demonstruje. ... hloubka, jak já ji rozumím a jak ji rozuměl Nietzsche, se nachází jinde než kde byla hledána až dosud. Moje malby jsou malé, největší 50 – 70 cm, ale každá z nich je enigma, každá obsahuje báseň, atmosféru (Stimmung), která nemůže být nalezena v žádné jiné malbě.“⁴²⁴

Do raných mnichovských souvislostí patří, kromě již výše zmíněného obazu *Enigma podzimního odpoledne*, další plátno nazvané *Tajemství orákula* z roku 1910.⁴²⁵ Obraz shodně souvisí s malířovým pobytem ve Florencii. Podle Chirikova svědectví, byl inspirovaný plátnem *Odyseus a Kalypso* od Arnolda Böcklina z roku 1883, a dále četbou Homéra.

katalog výstavy v Musée des arts décoratifs de Paris, 1972, 58. Bertrand SCHMITT: Na sever snů. In: Giorgio de Chirico: Hebdomeros. Přel. Jindřich Kurz, Praha 2016, 153.

⁴²⁴ Gerd ROSS: De Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti, Rome 1999, 422.

⁴²⁵ Giorgio de Chirico: *Tajemství orákula* (L'Énigme de l'oracle), 1910, Florencie, olej na plátně, 42 x 61cm. Soukromá sbírka. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Řím, <http://www.fondazionede chirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en>, vyhledáno 7. 8. 2017.

Chirico k tomu uvedl: “Četl jsem. Jen několik řádek mě zaujalo. Četl jsem některé z popisů a pak obraz stál před očima mé mysli. Cítil jsem, že jsem konečně něco našel ...“⁴²⁶ Jedná se o shodné prostorové řešení vysoko posazené scény. V Böcklinově případě se děj odehrává na skalisku, hlavní hrdina (fantom), celý zahalený do draperie a otočený k divákovi zády, stojí na jeho okraji a upírá zrak dolů, do otevřeného prostoru pod ním. Chirico celou scénu pozměnil tak, že tato vysoko posazená scéna představuje zastřešený prostor, vymezený dvěma monumentálními, tmavými závěsy, přitom jeho dlažba z mohutných kamenů připomíná náměstí. U prvního shrnutého závěsu stojí nám již známá postava (fantom) shodně jako na Böcklinově obraze hledící dolů, tentokráte na rozlehlé město a moře za ním, zatímco za druhým závěsem je ukryta monumentální antická socha muže. Chirico jako by nám zde nabízel pokračování obrazu *Enigma podzimního odpoledne*, kde nás držel v napětí s otázkami, co se skrývá za oběma závěsy chrámu na náměstí Santa Croce. Oba obrazy, jak od Arnolda Böcklina tak od Giorgia de Chirica, patří mezi nejpozoruhodnější díla související s německým romantismem.

Chirikova melancholie a spící Ariadna

Giorgio de Chirico vytvořil celou řadu obrazů na téma melancholie a Ariadnin mýtus, například *Melancholie* (1912), *Radosti a tajemství divné hodiny* (1913), *Ariadné* (1913), *Odměna věštce* (1913), *Ariadné, tichá socha* (1913), *Tajemství a melancholie jedné ulice* (1914), *Melancholie odchodu* (1916), *Hermetická melancholie* (1919), nebo například na základě dojmů z Paříže napsal roku 1918 báseň *Melancholie* (*Mélancolie*) jakož i *Unavený anděl* (*L'Ange fatigué*).⁴²⁷ Základem těchto Chirikových melancholických obrazů jsou opuštěná náměstí či tržiště (italského, německého či anglosazského města) uprostřed kterého na podstavci je umístěna tichá socha Ariadny, jenž je v podstatě zopakováním klasické plastiky, kterou dnes známe z četných kopií. Představuje ležící spící ženu, oděnou do zřaseného chytou, s rukama rozloženými kolem hlavy, z nichž se jednou opírá o bradu, opakující schéma vyobrazení, známého z římské kopie helénské sochy *Spící Ariadné* z 2. století, dnes v Uffizi Gallerii ve Florencii.⁴²⁸ Síla obrazového vyjádření je pak dále založena na elementárních zjednodušeních architektury a prostorovém zhuštění ulice, stejně jako na

⁴²⁶ „I was reading. A few lines of Homer captivated me. Odysseus on Calypso's island. I read some of the descriptions, and then the picture stood there in my mind's eye. I felt that I had found something at last...” Wieland SCHMIED: Giorgio de Chirico: The Endless Journey. Prestel Publishing 2002, 15.

⁴²⁷ Chirico co do Ariadnin mýtu měl možnost navázat na Homérovu Odysseu, Ovidiovy Metamorfózy a Plutarchovy Paralelní životy a jejich mýtus o Théseovi.

⁴²⁸ Spící Ariadné (*Arianna Addormentata*), 2. století, mramor. Uffizi Gallery, Florencie.

juxtapozici neživých předmětů sem umístěných. Perspektivní obrazový prostor – původní renesanční koncepce patnáctého století – je proměněn v prostor nereálný, který spíše evokuje prostor, který můžeme prožívat ve snu. Je to proměna v pojetí divadelní, naplněné tajemstvím. Ztuhlý klid v prvním plánu obrazu je pak mnohdy v kontrastu s rušnou aktivitou v pozadí, "kde parní lokomotivy a vysoké stožáry lodí, opouštějí spící princeznu."⁴²⁹

Také William Rubin již podrobně shrnul všechny detaily, kterými se Chirikův obrazový prostor odlišuje od toho z 15. století.⁴³⁰ Chirico byl v této době též básníkem, reagujícím na příklad poezie právě *quattrocenta*. V prostorovém pojetí Chirikových obrazů chybí mnohé zásady klasické perspektivy: mizí zde střední plán a prostor se tudíž stává plošnějším. Světlo, jehož zdroj je mimo obraz, vytváří ostré kontrasty mezi objemy cítěnými jako elementární stereometrické formy. Toto světlo je mírné, není to světlo plného jasného dne odpovídající středozemnímu poledni. K uchopení podstaty Chirikova obrazového světla můžeme citovat část z Chirikova románu *Hebdomeros*: „Znaven těmito pozemskými i metafyzickými příhodami odešel Hebdomeros na lože a probudil se až velmi pozdě druhého dne. Ačkoliv byl již vzhůru, nemohl se rozhodnout k tomu, aby vstal; bylo pět hodin odpoledne. To je hodina, pomyslel si Hebdomeros, která mezi dvanácti měsíci roku odpovídá měsíci září. Tu pochopil, že by od něho bylo logické, kdyby právě koncem tohoto dne uzavřel svůj metafyzický cyklus. Dával logice a uspořádanosti přednost před harmonií; (...) Podzim, to je uzdravování dříve než počne život (zima).“⁴³¹

Z Chirikových obrazů obecně mizí lidské bytosti, které jsou nahrazeny schématicky pojatými plastikami starověku nebo postavami sestavenými ze základních objemů, připomínající manekýny, které známe z výkladních skříní. Na některých obrazech jsou tyto objemy zcela nahrazeny kompozicemi z geometrických forem, odvozených z analytického kubismu.

Všimněme si nyní konkrétněji obrazu *Melancholie pěkného dne* (*La Mélancolie d'une belle journée*, 1913),⁴³² který byl pařížskému publiku předveden na Podzimním salónu téhož roku. Téma obrazu se spící Ariadnou bylo v daném okamžiku populární s ohledem ke vzniku

⁴²⁹ TAYLOR 2002, 74.

⁴³⁰ William RUBIN: *Giorgio de Chirico*. Muzeum moderního umění, New York 1982.

⁴³¹ Giorgio de CHIRICO: *Hebdomeros*. Praha, Malvern 2016, 133–135.

⁴³² Giorgio de Chirico: *Melancholie krásného dne* (*La Mélancolie d'une belle journée*), 1913, olej na plátně, 89 x 104,5 cm. Musées Roeyaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusel. Fondatione Giorgio e Isa de Chirico, Řím, <http://www.fondazionechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en>, vyhledáno 7. 8. 2017.

opery Richarda Strausse *Ariadna na Naxu* (Ariadne auf Naxos) podle libreta Hugo Hoffmannsthala (1912) a je patrné, že se zde jednalo o různá chápání nejen Ariadnina mýtu, ale i spojení dionýského a apollinského pólu, v jejichž pozadí se ocitají spisy Friedricha Nietzscheho (*Tak pravil Zarathustra, Zrození tragédie z ducha hudby, Ecce Homo* ad.).⁴³³ Dozvídáme se též, že Nietzsche plánoval napsat dialog mezi Théseem, Dionýsem a Ariadou, ke které existuje jen stručný náčrt. Podle poznámky Michaela Taylora, je v tomto nástinu Theseus uveden jako špatný hrdina, ješitný, žárlivý, uzavřený do labyrintu, který si sám vytvořil. Ariadna musí Thesea překonat, nechat ho zemřít a obrátit se k Dionýsovi, vykupiteli, který nežárlí, protože je bůh. Dionýsos na oplátku Ariadnu informuje o tom, že ona je v Labyrintu, ve kterém Theseus ztratil cestu, ale že je bez nitě. Po zkušenostech odmítnutí, samoty a utrpení se Adriana stává vnímavější ke skutečné kráse a dionýskému, a naučí se přijímat i to, co je nepřijatelné, nenáviděné a nepochopitelné. Ariadna v souladu s Nietzschem vytrvá a nakonec triumfuje jako mocný symbol sebezpřesahování.⁴³⁴

Chirico se v této době přátelil s Guillaumem Apollinaiem, který zkoumal shodné téma, tentokrát se týkajícího dionýsovských menád, sexuálně poblouzněných žen, které v jeho knize *La Poète assassiné* (1916) zabíjejí Orfeá, básníka. Podle Michaela Taylora falická věž v Chirikových obrazech pak souvisí s Apollinairovou básní *Le Musicien de Sant-Merry*.⁴³⁵ Jak již víme, malíř vytváří celou řadu obrazů na téma Ariadnina mýtu, s malými obměnami,

⁴³³ Poprvé se Ariadniným mýtem Chirico zabýval ve Florencii při četbě Nietzscheho, pro kterého měl mýtus osobní přesah a ve svém díle se o něm zmiňoval častěji. V dopise své odpírané lásce Cosimě Wagner se Nietzsche identifikoval s Dionýsem a napsal: „Ariadné, miluji tě.“, a podepsal se jako Dionýsos (1889). Friedrich NIETZSCHE: *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. Chicago a Londýn 1969, 346. Dle Nietzscheho Ariadné představuje tu, která „najde cestu i v nejspletitějším labyrintu“. Friedrich NIETZSCHE: *Mimo dobro a zlo*. Přel. Věra Koubová, Praha 2003, 180. Theseus, představující apollinskou harmonii a řád, odchází a na scénu přichází dionýský smysl pro nebezpečí, temnotu a sebeosvobození. Theseova zrada je momentem Ariadniného procitnutí, chmurného osvětlení. K mýtu se vrací Nietzsche ve svém pozdním díle *Ecce Homo* v kapitole Zarathustra, kterou analyzoval Michael Taylor. Připomeňme, v souvislosti prvního odkazu k Ariadné na obraze *Melancholie* (1912), na Nietzscheho známou fotografii z roku 1882 shodně s jednou rukou podpírající si hlavu (Gustav Schultze: *Portrét Friedricha Nietzscheho, 1882*. Goethe un Schiller Archiv, Výmar), s gestem evokujícím ponoření se hluboko do světa myšlenek, jež Chirico dále reflektuje ve svém autoportrétu (Portrét umělce, 1911, olej na plátně, 72,5 x 55 cm. Soukromá sbírka) s vepsanou otázkou do rámu obrazu: „Et quid amabo nisi quod aenigma est?“, odkazující na tajemnou podstatu lidské existence Nietzscheho filosofie a nedostižnost absolutní pravdy, jež člověka přivádí k melancholii. Vzpomeňme ještě na tutéž polohu ruky Dürerovy okřídlené *Melancholie*. Albrecht Dürer: *Melancholie*, 1514, Staatliche Museen, Berlín.

⁴³⁴ TAYLOR 2002, 82–83.

⁴³⁵ *Ibidem* 55–56.

co se týká scenérie, nikdy však svoji hrdinku neprobouzí a nedává ji tedy všanc Dionýsovi a jeho doprovodu.

Friedrich Nietzsche ve své knize *Mimo dobro a zlo*, nechává promlouvat boha Dionýsa, a to o jeho vztahu k lidem, kde se zmiňuje i o Ariadně: „Za určitých okolností člověka miluji, což je narážka na Adrianu, jež byla přítom: ... člověk je pro mě příjemné, udatné, vynalézavé zvíře, jež nemá na zemi rovna, najde cestu i v nejspletitějším labyrintu. Jsem mu nakloněn: často myslím jak mu pomoci ještě více kupředu a učinit ho silnějším, zlejšším a hlubším, než je.“⁴³⁶ Jsou to slova, kterých se Nietzsche údajně zhrozil. V jiném svém spise Nietzsche uvádí: „Buď rozumná, Ariadno! ... Máš malé uši, máš moje uši: / Ulož v ně rozumné slovo! Nemusíme se nenávidět, dřív než se můžeme milovat? ... / Já jsem tvůj labyrint.“⁴³⁷

Michael Taylor odhalil, že Chirikův obraz *Melancholie krásného dne* roku 1913 vznikl v atmosféře První balkánské války, která trvala od října roku 1912 až do března 1913, kdy Řekové bojovali se svými spojenci (Bulharskem, Srpskem, Černou horou) proti Osmanské říši a zvítězili. Roku 1913 byla Kréta, jenž je domovem mýtické Ariadny, vítězně připojena k Řecku. V dané době se i jiní umělci věnovali tomuto válečnému sporu, mezi nimi Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso nebo Fillippo Tommaso Marinetti. Taylor také naznačil, že symbolické spojení Ariadny s Dionýsem bylo něčím, co se ve skutečnosti v rámci válečné symboliky a obhajoby Ariadny, nesmělo stát.⁴³⁸ Na dalším obraze řady *Enigma dne* z roku 1914 se místo Ariadniny sochy na kamenném podstavci ocitá mužská socha, nesporně politika.⁴³⁹ Je to zjevně symbol téže postavy, se kterou jsme se již měli možnost seznámit na raném Chirikově obraze *Enigma podzimního odpoledne* (*Enigma di un pomeriggio d'autunno*) z roku 1909, tehdy ještě v podobě antického torza bez hlavy.

Giorgio de Chirico, německá filosofie a sny

Za vodítko k Chiricovým snovým obrazům můžeme klást pojednání o snech pro malíře významného autora Arthura Schopenhauera *Pokus o duchařství a co s tím souvisí* (*Versuch über Geistersehn und was damit zusammenhängt*) publikovaném v *Parerga a Paralipomena* (1851), kde filosof uvádí: „Ve snu se pohybujeme v podivných, ba nemožných

⁴³⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Mimo dobro a zlo*. Předehra k filosofii budoucnosti. Praha 2003, 179–180.

⁴³⁷ Friedrich NIETZSCHE, *Dionýské dithyramby a jiné básně*, přel. Věra Koubová, Aurora 1998, 121.

⁴³⁸ TAYLOR 2002, 84–86.

⁴³⁹ Giorgio de Chirico: *Enigma dne*, 1914, olej na plátně, 185,5 x 139,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

situacích a poměrech, aniž by nás napadlo pátrat po jejich relacích k přítomnosti a po příčinách jejich objevení.“⁴⁴⁰ A se stejnou samozřejmostí maluje Chirico své enigmatické objekty na svá plátna. Schopenhauer popisuje různé kategorií vizí, jako jsou sny, zjevení, hypnotický spánek, somnambulismus, jasnovidectví ad. Má za to, že sen předčí barvitostí a názorností prchavou fantazii rušenou vnějším světem a neustálými „myšlenkovými asociacemi“: „Naše zobrazovací schopnost ve snu nebetyčně přesahuje zobrazovací schopnosti naší představivosti; každý názorný předmět má ve snu svoji pravdu, dokonalost s důslednou všestranností až do těch nejnahodilejších vlastností, jako skutečnost sama, od níž zůstává fantazie na hony vzdálena“. Sen Schopenhauer považuje za objektivní dílo skutečnosti nezávislé na vůli člověka. Je schopen látku vykreslit zřetelně jako v realitě do nejmenších podrobností. „Tak každé těleso vrhá svůj stín, každé padá přesně v závislosti na své specifické hmotnosti a každá překážka musí být teprve odstraněna, právě jako ve skutečnosti.“⁴⁴¹ Jsou to ony dlouhé stíny vrhané středozemním odpoledním sluncem, které zdůrazňují váhu daného objektu, jež jsou tolik signifikantní pro Chirikovu malbu. Jsou znakem snového obrazu v Schopenhauerovském smyslu, který zdůrazňuje jeho pravdivost. „V celku je tedy ve snu nazírání přítomné reality naprosto dokonalé a přesné.“⁴⁴² Obrátíme-li se k starověkému konceptu říše stínů, popsané např. v Homérově *Odysseie*, stíny, mohou představovat pozůstatky zjevení duchů, „ozvěny minulých jevů tohoto našeho jevového světa“, připomíná filosof.⁴⁴³ Snové obrazy jsou podmíněné hlubokým spánkem doprovázeným zastavením funkcí mozku, nejsou tedy spojeny s myšlenkami a představami bdělého stavu, „svou látku a podnět si berou zcela odjinud, avšak odkud, to nevíme“,⁴⁴⁴ píše Schopenhauer dávajíc tak prostor ke vzniku chirikovské enigmy. Filozof dále určuje kategorii tzv. pravdivého snu tj. bdělého spánku (*Schlafwagen*), v němž snící přes zavřené oči sní o vnější skutečnosti přesahující uzavřený prostor ložnice, typické pro náměsíčné či pro hypnotický spánek. Ve výjimečných případech připouští existenci osudových a věšteckých

⁴⁴⁰ Arthur SCHOPENHAUER: Pokus o duchařství a co s tím souvisí. In: O osudu, duchařství a hluku. Přel. Milan Váňa, Pelhřimov 2002, 28.

⁴⁴¹ SCHOPENHAUER 2002, 27.

⁴⁴² Ibidem.

⁴⁴³ Ibidem 63.

⁴⁴⁴ Ibidem 29.

snů a dává prostor schopnostem jasnovidců, u Chirica ztělesněném přítomností boha Apollóna.⁴⁴⁵

Chiricova plátna nepojednávají přímo snové představy, ale připomeňme zde Schopenhauerovu myšlenku, na níž navazuje také Nietzsche, jenž uvádí: „Schopenhauer jmenuje onu schopnost, pociťovati chvilkami lidi a všechny věci za pouhé fantomy či snové obrazy, pravým znakem filosofického nadání.“⁴⁴⁶

Chiricova estetika stojí dále na Nietzscheho polaritě dionýského a apollinského, struktury, kterou nalézá jak v reálném empirickém světě tak v umění. Rovněž mýtus o Ariadné je vyjádřením těchto protikladů, na jedné straně Apollón, jemuž náleželi Minotaurovy oběti a jemuž athénský princ Théseus odjel vzdát díky za svůj život, a na druhé Dionýsos, který vysvobodil hrdinku ze zajetí smutku a učinil ji nesmrtelnou. S tímto filosofickým konceptem přichází Nietzsche ve svém raném díle *Zrození tragédie z ducha hudby* (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872): „...vývoj umění jest vázán na dvojici živlu apollinského a dionýského: asi tak, jako růst a rozmnožování lidstva, za neustálého zápasu a chvilkového jen smíru, závisí na duplicitě pohlaví. (...) oba tak venkoncem rozdílné pudy postupují vedle sebe, jsouce skoro napořád v otevřeném sporu a dráždíce se bez přestání k novým, silnějším výtvorům, v nichž se ustaluje onen protiklad, jen zdánlivě překlenutý společným výrazem „umění“.“⁴⁴⁷ A právě Chirico jako umělec usiluje o smíření obou polarit, apollinského a dionýského principu, jež považuje Nietzsche za „odloučené umělecké světy snu a opojení“. Apollón, delfský bůh řádu a harmonie, dávající vzniknout veškerým podobenstvím, ať už snovým nebo skutečným, je nositelem formy. Ovládá „zdání niterného světa obrazivosti“.⁴⁴⁸ Je to však Dionýsos, koho si Nietzsche zvolil za svého patrona, boha temných nevědomých sil, který činí člověka silnějším a hlubším. Dionýský živel odpovídá stavu opojení, touží po jednotě, zrušení rozporů objektu a subjektu. Spojení obou živlů je základním principem života a umění, a tomu umělci, jemuž se to

⁴⁴⁵ Barbara HEINS: Giorgio de Chirico's Metaphysical Art and Schopenhauer's Metaphysics: An Exploration of the Philosophical Concept in de Chirico's Prose and Paintings. University of Kent at Canterbury 1992.

⁴⁴⁶ Friedrich NIETZSCHE: Zrození tragédie z ducha hudby. Přel. Otokar Fišer. Vyšehrad, Praha 2008, 29.

⁴⁴⁷ Ibidem 27.

⁴⁴⁸ Ibidem 28.

podářilo: „...tehdy se mu apollinským působením snu jeho vlastní podstata, tj. jeho jednota s nejnvtirnějším základem světa, zjevovala v snovém obraze, jenž byl podobenstvím.“⁴⁴⁹

Na obraze nazvaném *Nevinnost snu* (*La Pureté du rēve*, 1915) představuje Chirico motiv mladého štíhlého stromu, přeneseného na plátno, které ještě neopustilo malířský stojan, jež se prosazuje za dvěma vysokými stupňovitými budovami.⁴⁵⁰ Snovou představu zde evokuje neúměrná velikost malby prosvítající mezi věžemi, svým námětem hlásající příchod jara. Chirico předkládá Nietzscheho myšlenky skrze svoji vlastní ikonografii, zpracovává motiv odcizení, mezi přírodou, městem a člověkem. Nietzsche uvádí: „...za mocného příchodu jara, slastně pronikajícího veškerou přírodou, probouzejí se ona dionýská hnutí, za jejichž ponenáhlého vzrůstu vše subjektivní mizí a mizí, až docela se ztratí v sebezapomnění.“⁴⁵¹ K námětu znovunarození dionýského jara v odcizeném lidském světě se Chirico vrací v inverzi v obraze *Dvojitý sen o jaru* (*Doppio Sogno di Primavera*) ze stejného roku, kde se malířské plátno na stojanu se schematicky načrtnutým výjevem architektonických interiérových kulis dostává do předního plánu obrazu vedle hlavy figuríny bez tváře a postavy skulpturálního charakteru otočené zády, za níž se otevírá široký prostor krajiny na horizontu se vzdálenými pahorky.⁴⁵² Motiv jara předznamenává de Chirico o několik let dříve zpracování podzimní tematiky, jíž věnuje obrazy *Podzimní meditace* (1910) nebo *Příchod podzimu* (1913). Je příznačné, že ve válečném roce 1915, v němž byl malíř nucen se připojit k italské armádě, se orientuje raději k očekávání příchodu jara. „Pod kouzlem dionýského živlu nejen že se zas uzavírá kruh a svazek mezi člověkem a člověkem; i odcizená, nepřátelská či zotročená příroda slaví opět slavnost smíření se ztraceným synem, s člověkem.“⁴⁵³

Nietzsche pojímá apollinské a dionýské živly za umělecké pudy, jež se realizují: „buď jako snový svět obrazů, jehož dokonalost nezávisí na jednotlivcově rozumové výši ani na jeho uměleckém vzdělání, nebo jako opojná skutečnost, jež nejen že jednotlivce nezachovává,

⁴⁴⁹ Ibidem 35.

⁴⁵⁰ Giorgio de Chirico: *Nevinnost snu* (*La Pureté du rēve*, *La purezza di un sogno*), 1915. Soukromá sbírka.

⁴⁵¹ NIETZSCHE 2008, 32.

⁴⁵² Giorgio de Chirico: *Dvojitý sen o jaru*, 1915, olej na plátně, 56 x 54,3 cm. The Museum of Modern Art, New York. Willard BOHN: Giorgio de Chirico and the Solitude of the Sign. In: *Rise of Surrealism, The: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*, New York 2002, 89.

⁴⁵³ NIETZSCHE 2008, 33.

nýbrž snaží se ho zničit a spasit mystickým pocitem jednoty. Vůči těmto bezprostředním uměleckým stavům přírody je každý umělec „napodobitelem“, ať už běží o apollinského umělce snu či dionýského umělce opojení či posléze – jak tomu například v řecké tragédii – o umělce jak snu, tak opojení: tento pak pronikán oběma pudy, o samotě as klesal k zemi v dionýském omámení a mystickém odosobnění, opodál rozniceně blouznivých sborů; a tehdy se mu podstata, tj. jeho jednota s nejnvnitřnějším základem světa, zjevovala v snovém obraze, jenž byl podobenstvím.“⁴⁵⁴

Giorgio de Chirico, André Breton a cyklus obrazů na téma gladiátoři a titáni

Chirikova obrazová koncepce existovala o mnoho let dříve, než se objevili surrealisté. Surrealismus je tedy pro Chirika jen další interpretační vrstvou, což neznamená, že by na tezi surrealismu s André Bretonem nespolečně pracoval. Je jen otázkou, do jaké míry se shodovali co do formálního provedení díla a jeho vztahu k tvůrčí svobodě umělce. V tomto ohledu se stává zajímavým Chirikův dopis z roku 1922, psaný v Římě a adresovaný André Bretonovi, kde mu, možná i s velkou dávkou ironie, připomíná: "Tento nádherný romantismus, který jsme vytvořili, drahý příteli, ty sny a vize, které nás trápili, a které bez kontroly a bez podezření, jsme hodili na plátno nebo na papír ..." ⁴⁵⁵ Chirico v další části dopisu vysvětluje své studium starých mistrů, malířských technik atd. Začíná ho zajímat hlavně problém „métier“ – způsob malby. Ve snaze pokračovat v prosazování vlastní představy o surrealistickém malířství André Breton vyslovuje protest proti následné Chirikově neoklasicistní malbě a surrealistická skupina mu v době od 15. února do 1. března roku 1929 uspořádává výstavu pláten z cyklu *Énigmes*, kterou provokativně pojmenovala *Tady leží Giorgio de Chirico* (Ci-git Giorgio de Chirico).

Již Bertrand Schmitt v doslovu Chirikova románu *Hebdomeros* si všiml, že Chirico v této knize se surrealisty účtuje a odcitoval v tomto smyslu poměrně dlouhou část výstižného textu, který je zjevným útokem proti surrealistům. Hebdomeros o tom mluvil následovně: „Cítil, že jakýsi uzel jim brání ve svobodném pohybu rukou a nohou, v běhu, lezení, skákání, plavání, potápění se, duchaplném vyprávění, psaní a malování, jedním slovem v pochopení. A často u lidí, i takových, kteří požívají v davu sobě rovných pověsti mužů duchaplných, zpozoroval uzel a neschopnost chápat; proto byl uzel pro Hebdomera symbolem mnohem

⁴⁵⁴ Ibidem 35.

⁴⁵⁵ „Ce magnifique romantisme que nous avons créé, mon cher ami, ces rêves et ces visions qui nous troublaient et que, sans contrôle, sans suspicion, nous avons jeté sur la toile ou sur la papier ...”
Littérature Nouvelle série, č. 1, 1.3.1922, 11.

hlubším a znepokojivějším než italské znamení; či znak kotvy a sekery s oboustranným ostřím. ... Viděl ostatně život jako uzel, který rozvazuje teprve smrt, pokládal však smrt současně za nový uzel, jež zase rozvazuje zrození; spánek mu byl dvojitým uzlem a k úplnému rozvázání uzlu docházelo podle něho až na věčnosti, mimo život a smrt.⁴⁵⁶ Jinými slovy řečeno, Chirico sledoval, co je na jeho důvodu k tvorbě přirozené. Malířova podstata byla jiná, toužil po řecké harmonii. Z jiných částí románu *Hebdomeros* se dozvídáme, že pro něho cyklus, jímž se obnovuje život, začínal na podzim. Tvořil v zajetí řeckých mýtů a v podstatě chtěl odhalit tajemství soubojů s Minotaurem, tak jako Friedrich Nietzsche, proto mu Ariadna byla tak blízká. Ponořil se do mýtu o Kronovi, podle římské redakce Saturnovi, odtud téma Melancholie v jeho díle. Jeho postava v etymologii antické mytologie později splynula s Chronem, bohem Času, tématem, jež se u Chirika objevuje již na počátku tvorby, jak to například potvrzuje obraz *Tajemství hodiny* (*L'énigme de l'heure*) z roku 1910,⁴⁵⁷ a další díla.

To jsou témata, která nejspíše vyžadují úplně jiné malířské prostředky, než si možná představoval André Breton. Rozuměl dobře mýtům o Saturnovi, který právě v tomto historickém okamžiku (v podobě fašismu) začínal pojídat své děti. Chirico vidí východisko v tom, že tvoříme, objevujeme (tj. v autentickém díle či projevu): „Není nám třeba, abychom ujížděli v sedle fantazie, říkával, je nám však třeba objevovat neboť ten, kdo objevuje, umožňuje život tím, že ho usmírjuje s jeho matkou Věčností; tím, že objevujeme, odvádíme svou daň Minotaurovi, jehož jméno je Čas a jenž bývá znázorňován jako velký vyschlý stařec, sedící zamyšleně mezi kosou a klepsydrou.“⁴⁵⁸

Michael Taylor ve své knize k mýtu o Ariadně poprvé publikuje text Maxe Ernsta o Giorgiu de Chirikovi, který se zachoval v archivu Waltera Arensberga.⁴⁵⁹ V něm se Ernst pokouší porozumět Chirikově klasicistně citěným scénériím měst (jakými byly Benátky, Neapol, Praha či Paříž), které charakterizoval jako „nejlevnější pohlednicový styl“, a ve shodě s Bretonem je chápal jako destruktivní nebo vtip. Max Ernst též zdůrazňoval, že v tom samém čase Chirico napsal velice krásnou knihu *Hebdomeros*. Chirikovu situaci pochopil poměrně přesně, rozhodně v ní spatřil záblesk Saturnského mýtu: "Moje vysvětlení spočívá v tom, že už jeho ranné dílo mělo zárodky světové umělecké koncepce a druh zoufalství,

⁴⁵⁶ CHIRICO 2016, 50–51.

⁴⁵⁷ Giorgio de Chirico: *Tajemství hodiny* (*L'énigme de l'heure*), 1910, Florencie, 54,6 x 70,5 cm. Soukromá sbírka. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Řím, <http://www.fondazionechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en>, vyhledáno 7. 8. 2017.

⁴⁵⁸ CHIRICO 2016, 139.

⁴⁵⁹ TAYLOR 2002, 171–175.

hledejší řešení pro nerozumnost a absurditu lidských podmínek, přírody a všeho. Náhle pocítil tuto absurditu tak silně, že se musel vzdát jakékoli naděje, že nalezne cestu k těmto rozporům. Najednou byl uchvácen jistým druhem vzpoury a destrukce a tato povstalecká vzpoura nebyla omezena žádnou věcí. Nebyla to jen vzpoura proti lidskému stavu, ale i proti přírodě a proti jemu samotnému.”⁴⁶⁰

Pravděpodobně roku 1933, navštívili Giorgia de Chirika v jeho pařížském ateliéru André Breton spolu s Maxem Ernstem a Albertem Giacomettim. Když jim Chirico začal ukazovat svoje obrazy ve stylu "nejlevnější pohlednice", André Breton začal zuřit. Toho si Chirico nevšímal, pokusil se o vtip a nabídl mu, že jestliže se mu nelíbí pohlednice z Benátek, může mu ukázat pohlednice z Neapole. Dnes, kdy máme mnohem větší přehled o událostech té doby, třeba o tom, že samotné Nietzscheho dílo se stalo povzbuzujícím pro fašismus, chápeme Chirikův pokus zastavit výzkum dionýského tématu. Paralelně s románem *Hebdomeros* vznikaly Chirikovy obrazy na téma *Gladiátoři*, jimiž je zjevné, že reflektoval pudovou stránkou příběhu melancholie v celé její šíři.⁴⁶¹ Nesmíme zde zapomínat na Chirikovy obrazy na téma mýtických Titánů, kteří souvisejí s Kronem a saturnským mýtem, který je dalším malířovým archetypálním tématem. Tento fakt zde též zdůrazňujeme s ohledem k dílu Salvadora Dalího, který svoje sakrální vize – umístěním Galy na nebesa – provází podle vnitřních zákonitostí stínem, krvavým výjevem lovu tuňáků, býčích zápasů a titánských soubojů. Chirico svoje gladiátory umístil do obytného prostoru, osvětleného shora, což je princip snu: „Vkročil na práh s vysokým stropem, zdobeného podle módy roku 1880; zcela bez nábytku upomínala tato síň svým osvětlením a celkový rázem na herny v Monte Carlu. V jednom rohu trénovali dva gladiátoři s maskami potápěčů a bez zvláštního nadšení před zrudlým zrakem mistra, gladiátora na odpočinku s očima supa s tělem pokrytým jizvami.”⁴⁶² Chirico se jistě neztotožňoval s gladiátory, titány či s gradací Nietzscheho knihy *Tak pravil Zarathustra*, v níž „Člověk stupňuje se v titána, vybojuje si sám svou kulturu a přinutí bohy, aby se s ním spojili, protože, vyzbrojen vlastní moudrostí, má ve svých rukou

⁴⁶⁰ „My explanation is that his earlier work already had the germs of an artistic conception of the world and the kind of despair to find our solution for the un-reasonability and absurdity of human condition, and nature, and all. He suddenly felt this absurdity so strongly that he had to give up any hope of finding a way out of these contradictions. He was suddenly taken by kind of range of revolt and distraction and this revolt was not limited to any one thing. It was not only a revolt against the human condition, but was against nature and against himself.“ TAYLOR 2002, 173.

⁴⁶¹ *Gladiátoři se lvem* (1927), *Gladiátoři* (1928), *Škola gladiátorů* (1928), *Odpočívající gladiátoři* (1928–1929).

⁴⁶² CHIRICO 2016, 7.

život i jeho omezení.“⁴⁶³ Rozhodně je zřejmé, že Chirico sledoval téma, které se aktuálně otevíralo ve společnosti. Rozumíme ráznému přerušení všech dosavadních souvislostí tvorby i jeho bezkonfliktní lásce k italským městům a řecké harmonii v situaci, kdy rozpoznal, že co do malířství se má stále co učit, a že existence těchto měst není samozřejmostí.

Chirikův román *Hebdomeros*

Román *Hebdomeros*,⁴⁶⁴ který vyšel roku 1929, je posledním malířovým slovem k tématu snění. Knihu nemůžeme číst správně, pokud si neuvědomíme, že je sledem volných asociací, bez jakéhokoliv členění na kapitoly. Je jakoby jedním permanentním tokem autorových úvah, s nimiž se přenášíme z jednoho prostoru do druhého, aniž bychom se zastavili. Události se zde dotýkají svého latentního obsahu, vycházejí stejně jako je tomu ve snu z reálné události viděného nebo zažitého. Popis prostorové představy obrazu je zde základem, abychom vůbec mohli sled představ od sebe odlišovat. Dle mého soudu, nepodstatnějším magickým prvkem v tomto románu je rozsvícené světlo, v důsledku kterého všechny přízraky mizí. Podle doslovu Bertranda Schmitta, se dá kniha nahlížet jako Chirikův pokus o anachronický čas, jako „souvislý běh času bez záchytných bodů a bez přerušování“.⁴⁶⁵

Pakliže je Giorgio de Chirico skutečně snovým dvojníkem hrdiny z tohoto románu, můžeme doložit, že tento malíř reflektoval římský přepis řeckých mýtu o snech, s postavami Jupitera a Merkura, což by bylo s ohledem k italskému původu Giorgia de Chirica pochopitelné. Když Chirico opustil metafyzickou malbu a vydal se cestou klasicismu, na snová témata nezanevřel, jak to dokládá přítomnost římského Merkura na jeho obrazech, jež je totožný s řeckým Hermém, bohem Spánku a Smrti, zobrazovaném s toutéž okřídlenou přilbicí (*Autoportrét s hlavou Merkura*, 1924, *Metafyzický interiér s hlavou Merkura*, 1969).

Hebdomeros totiž, jak je uvedeno v Chirikově románu: „Považoval spánek za něco posvátného a nesmírně přirozeného a nechtěl, aby byl jeho klid rušen kýmkoli a čímkoli. Ve stejné době měl i děti spánku, sny, a proto si dal vyrýt v nohách svého lůžka obraz Merkura oneiropompa, to jest přivaděče snů, neboť jak je známo, Merkur byl z ustanovení Jupitera

⁴⁶³ NIETZSCHE 2014, 86.

⁴⁶⁴ Slovo *hebdomas* odkazuje k sedmi dnům týdne.

⁴⁶⁵ Bertrand SCHMITT: Na sever snů. In: Giorgio de CHIRICO: *Hebdomeros*. Praha, Malvern 2016, 161.

nejen psychopompem, průvodcem duší zemřelých na onen svět, nýbrž také tím, jenž přivádí sny do spánku živých. Na stěně nad Hebdomerovým lůžkem visel velmi zvláštní obraz ... představoval Merkura jako pastýře, v ruce berlu místo okřídlené hole, jak žene před sebou do noci spánku stádo snů. Obraz byl skvěle komponován – v dalekém pozadí za Merkurem a jeho stádem bylo vidět kraj zalitý sluncem, města, přístavy, lidi v plné práci, venkovany pracujících na polích, jedním slovem život, kdežto kolem Merkura a jeho stáda bylo pusto a temno, jako kdyby se pohybovali v obrovském tunelu. Kvůli snům nejedl Hebdomeros nikdy k večeri fazole, v tom byl zajedno s Pythagorem, jenž tvrdí, že po fazolích bývají sny temné a zmatené.“⁴⁶⁶

V závěru knihy *Hebdomeros* se její hlavní hrdina setkává s personifikovanou Nesmrtelností, v jejímž obraze s námi nejspíše Giorgio de Chirico sdílí jednu ze svých nejpodstatnější vizí denního snění: „Sedíc na povaleném sloupu, položila mu jemně ruku na rameno a druhou rukou tiskla hrdinovu pravici. Hebdomeros, který se opíral loktem o zříceninu a bradou o dlaň, přestal myslet ... Jeho myšlenka slábla pod přečistým dechem hlasu, jemuž naslouchal, až nakonec ustoupila docela. Poddala se laskajícím vlnám nezapomenutelných slov a plula na těchto vlnách k neznámým, cizím břehům. Plula k vlahým obzorům, za něž zapadalo slunce, jehož poslední úsměv platil blankytným samotám. ... A zatímco mezi nebem a širokými mořskými pláněmi míjely zelené, zázračné ostrovy tak jako eskadra lodí, míjející při přehlídce admirálskou loď, dlouhé řady ušlechtilých, oslnivě bílých ptáků se zpěvem odlétaly.“⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ CHIRICO 2016, 91–92.

⁴⁶⁷ CHIRICO 2016, 145–146.

XII. SEN A BRETONOVY SURREALISTICKÉ EXPERIMENTY VE SNAZE NALÉZT ORIGINÁLNÍ PRAMEN „NIKDY NEVIDĚNÉHO“

Úvodem musíme uvést, že jako první akceptovali Freudovu psychoanalýzu a metodu psychického automatismu dadaisté, a že jejich snahou bylo odhalovat automatické síly v člověku a nevědomé podmínky tvořivého procesu. Richard Huelsenbeck (1892–1974) studoval medicínu, navštěvoval přednášky z psychiatrie a specializoval se na neuropsychiatrii. Jejich přístup byl spíše mechanický, v zajetí ničím nepodmíněné náhody, realizovaný skrze spontánní akce. Automatismem v poezii se zabýval též Guillaume Apollinaire, od něhož André Breton převzal termín „surrealismus“.⁴⁶⁸ Připomeňme také Apollinairovu poetickou skladbu v próze *Onirocritique* (1908), inspirovanou sny, která si vedle Lautréamontových *Zpěvů Maldororových* (1869) získala surrealisty.⁴⁶⁹

Surrealismus byl výrazem vzpoury proti soudobé kultuře a pokusem o poetický experiment. V touze osvobodit se od generačního napětí, vyvolaného maloměšťáckými představami a společenskými předsudky, se stal revoltou proti tradičním hodnotám ve snaze předložit novou koncepci bytí, oprošťující jednotlivce od zákazů, morálních pout a kontroly rozumu. Zde se měli stát inspirativními sny, denní snění, podvědomé impulzy, potlačené instinkty, volné asociace, klamné vzpomínky i halucinace. Samo nevědomí, neprobádaná zákoutí lidské mysli, mělo nabízet obraz reality daleko intenzivnější než bdělý stav. Surrealisté se ponořili se do na první pohled bizarních niterných vizí osvobozené imaginace, kde racionalita a reálný svět podmíněný fyzikálními zákonitostmi pozbývají vlády. André Breton (1896–1966) hnutí vedl v linii vytýčené básníky, jako byl Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont, Stéphane Mallarmé nebo Guillaume Apollinaire. Na vznik surrealismu měly velký vliv výzkumy Sigmunda Freuda a první světová válka, otřes dosavadních hodnot společnosti, jež se rozpadly v trosky stejně jako některá evropská města.

André Breton studoval medicínu na pařížské Sorbonně a trénink absolvoval u Pierra Janeta (1859–1947), který v této době zkoumal patologii automatického chování (*Automatisme Psychologique*, 1889), způsob, jak se nevědomá duše odhaluje skrze automatickou řeč a psaní. Pochopil, že média v tranzu, domněle zprostředkovávající spojení

⁴⁶⁸ Guillaume Apollinaire: *Prsy Tiresiovy* (*Les Mamelles de Tirésias*), 1903. V podtitulu „surrealistické drama.“

⁴⁶⁹ Francis J. CARMODY: *The Evolution of Apollinaire's Poetics 1901–1914*, California 1963, 47.

se záhrobím, odhalují svoje vlastní nevědomí. Sám Breton se zajímal o mesmerismus. Teorie „živočišného magnetismu Franze Memsera, který přesídlil do Francie z Vídně, byla v dané době živě diskutovanou záležitostí. Breton během války získával klinickou zkušenost v armádní psychiatrické klinice pro pacienty s poraněním mozku. Kromě fyzických zranění se zde setkával i s psychickými kolapsy vojáků. Již během lékařského tréninku se dozvěděl o výzkumu Sigmunda Freuda, soustřeďující se na nevědomou část mysli a jevy souvisejícími se stavy spánku. Freudovu „vyšetřovací metodu“ automatické řeči se pak pokoušel praktikovat u některých pacientů, o čemž se pak zmiňuje ve svém *Manifestu surrealismu* (1924).⁴⁷⁰ Surrealisty zaujal jednak Freudův *Výklad snů* (1900), teorie pudových příčin lidského jednání a fantazie, a v neposlední řadě odhalení mytických bází v duševních procesech. Ohlasu u nich našly myšlenky týkající se úzkosti z kastrace a fetišistického objektu. Breton si dále všímal vztahů mezi psychiatrií a náboženstvím, včetně stále populárního spiritismu. Seznámil se i s hypnózou, která se na přelomu století používala k léčbě neurologických poruch a již zpočátku praktikoval také Freud, než dal následně přednost jinému způsobu zkoumání lidského podvědomí, a to interpretaci snů.

Příznačným pro přípravné surrealistické období se stal automatický text *Magnetická pole* (1919, *Les champs magnétiques*) André Bretona a Phillipa Soupaulta, vyvolaný větou o muži přeríznutém ve dvě oknem, kterou Breton zaslechl předtím, než upadl do spánku: „Jednoho večera se ve mně před usnutím vynořila dost bizarní věta, zřetelně artikulovaná, takže bylo nemožno změnit v ní jediné slovo, ale odpoutaná nicméně od zvuku jakéhokoli hlasu – vynořila se, aniž v sobě chovala jakoukoli stopu událostí, na nichž jsem měl v té chvíli podle svědectví svého vědomí nějakou účast; věta, která mi připadala neodbytně naléhavá, věta, troufnu si říci, která tloukla na okno. V rychlosti jsem ji zaznamenal a už jsem byl připraven dál se s ní nezdržovat, když tu mě zaujala její organická povaha. Ta věta mě popravdě překvapovala; bohužel jsem ji nepodržel v paměti až do dnešního dne, bylo to něco jako: ‘Je tu člověk roztátý oknem vedví’, ale nepřipouštěla žádnou dvojznačnost, protože byla provázena slabou vizuální představou krácejícího člověka, který je rozříznut v půli své výšky oknem kolmým k ose jeho těla.“⁴⁷¹ Následující literární experiment dvou autorů byl manifestací života a jeho útržkovitých myšlenek proudících ve volných verších, vyvolávajících z nevědomí představy, pomíjivé dojmy a skryté touhy: „Prováděli nás manufakturami laciných snů a krámy plnými temných dramát. Byl to nádherný biograf, v němž byly role obsazeny někdejšími přáteli. Ztráceli jsme je z dohledu a znovu je nacházeli

⁴⁷⁰ André BRETON: *Manifesty surrealismu*. Přel. Jiří Pechar, Praha 2005, 35.

⁴⁷¹ André BRETON / Phillip SOUPAULT: *Les champs magnétiques*. Paris 1920. BRETON 2005, 33.

na tomtéž místě.“, nechává plynout myšlenky André Breton.⁴⁷² Breton si byl vědom, že je těžké při prvním čtení dílo ocenit, vyzdvihoval především „bezprostřední absurditu“ textu, která dokáže být stejně objektivní jako cokoliv jiného: „Je skutečně velmi nesnadné po právu ocenit různé prvky, které se tu vyskytují, lze dokonce říci, že je nemožné ocenit je při první četbě. Vám, který píšete, jsou tyto prvky na pohled stejně cizí jako komukoli jinému a máte k nim přirozeně nedůvěru. Z básnického hlediska tkví jejich kvalita především ve vysokém stupni bezprostřední absurdity, přičemž je pro tuto absurditu příznačné, že při hlubším přihlédnutí se z ní vyklube všechno, co jen je ve světě přípustného a legitimního: odhalení určitého počtu vlastností a faktů celkem vzato neméně objektivních než jiné vlastnosti a fakta.“ (Manifest surrealismu, 1924)⁴⁷³ Stěžejní se pro surrealisty stala onirická zkušenost, jež je vedla k poznání toho nejniternějšího, nevědomého já. Zaznamenávali snové představy nezmanipulované společenskou konvencí, nezřídka i se vzrušujícími detaily, které matou mysl. Sen, vynořující se z hlubin umělcovy duše, se stal modelem obrazového ztvárnění bez diktátu rozumu a morálky, osvobozen od limitů bdění. Je známo, že básník Saint-Pol-Roux, když se oddával spánku, vyvěsil na dveře svého sídla nad divokým bretaňským pobřežím cedulku s nápisem „Básník pracuje“.⁴⁷⁴

Experimenty s hypnotickým spánkem, uvolňujícím vědomím potlačené reakce, se staly klíčem k inspiraci – nadešla „éra spánku“ (Époque des sommeils).⁴⁷⁵ Podobně jako Victor Hugo kdysi pořádal spiritistické seance, André Breton ve svém domě na přelomu roku 1922 a 1923 zkoumal sny a metody spiritistických médií.⁴⁷⁶ Přitahován temnou stranou lidské psychiky, nezajímal se o posmrtné životy, ale techniku automatické řeči médií, kterou kombinoval s Freudovou metodou volných asociací, aby odhalil nevědomé v nitru člověka a učinili jej stejně přístupným jako je jeho vědomí. Automatická mluva se však ukázala jako velmi nebezpečná a způsobovala v kruhu budoucích surrealistů nejednu psychózu, Louis Aragon hovořil o „ěře kolektivních halucinací“ (*Vlnění snu*, 1924).⁴⁷⁷ André Breton k tomu uvedl: „Strach ze šílenství není něčím, co nás donutí nechat prapor imaginace spuštěný na půl

⁴⁷² André BRETON / Philippe SOUPAULT: *Magnetická pole*. Přel. Petr Král, Praha 2014, 11.

⁴⁷³ BRETON 2005, 36–37.

⁴⁷⁴ BRETON 2005, 25.

⁴⁷⁵ Georges SEBBAG: *Sommeils et rêves surréaliste*. Paris 2004, 9.

⁴⁷⁶ André BRETON: *Entrée des médium*. In: *Littérature*, November 1922. Text byl později publikován v knize *Les Pas perdus*. Že otázka schopnosti médií byla aktuální ještě ve 20. století, dokládá práce C. G. Junga, který podrobil vědeckému zkoumání stavy tranzu u své sestřenice Heleny, která byla známou jasnovidkou a působila jako médium.

⁴⁷⁷ Louis ARAGON: *Une Vague des rêves*. Paris 1924. Louis ARAGON: *Une vague de rêves*. In: *L'Œuvre poétique, livre II*. Paris 1989, 561–582.

žerdi.“⁴⁷⁸ Surrealismus se začal profilovat nejdříve na literární scéně, seancí se účastnili básníci, jako byl Paul Éluard nebo Robert Desnos. Louis Aragon popisoval stav mysli, který jej vedl do zvláštních vnitřních krajín, kde na prahu vyčerpání byl schopen pocítit pravou povahu bytí: „Bylo to jako kdyby mysl, když dosáhla bodu obratu v podvědomí, ztratila všechnu kontrolu nad tím, kde se pohybovala. Obrázky, které existovaly v mysli, vzaly na sebe fyzické formy, staly se hmatatelnou skutečností. Jakmile jsme s nimi byli v kontaktu, uvědomili si vlastnosti vizuálních sluchových a hmatových halucinací. Zažili jsme plnou sílu těchto obrazů. Už jsme je nemohli ovládat. Stali jsme se jejich doménou, nastavením pro ně. V posteli, v okamžiku usnutí, v ulici s otevřenými očima, s plným aparátem strachu, vytáhujeme ruce k fantomům.“⁴⁷⁹ (*Vlnění snů*, 1924)

Surrealisté nerozlišovali mezi nočními sny a denním sněním, halucinacemi a vizemi, snům naslouchali i v bdělém stavu. V tomto období se začínala objevovat první definice surrealismu ve smyslu psychického automatismu, jež je chápán jako obdoba stavu snění. Sen se stal skupinovým programem, nevědomí bylo zpřístupňováno automatickým psaním a kresbou. Surrealisté sny aktivně sbírali a zapisovali (*récits de rêve*). V říjnu 1924 otevřeli kancelář *Bureau des recherches surréalistes* (rue de Grenelle 15, Paříž), jejíž „dveře byly otevřené neznámému“ a přístupné těm, kteří se chtěli podělit o své sny.

V Bretonově *Manifestu surrealismu* (říjen 1924) je surrealismus vytýčen jako: „Čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální.“⁴⁸⁰ Michel Carrouges uvedl, že: „Bretonovým základním dílem po experimentální stránce je především objev přirozeného spojení mezi automatismem snu a projevy poezie.“⁴⁸¹

André Breton v úvodu *Manifestu surrealismu* člověka vnímá jako „věčného snivce“ (*rêveur définitif*) a ptá se, zda právě sny nejsou klíčem k bdělému životu: „A protože není nijak dokázáno, že 'realita', která mě obklopuje, tu zůstává, i když jsem ve stavu snu, že se nehrouží do bezpamětna, proč bych nepřiznal snu, co občas realitě upírám, totiž onu hodnotu soběstačné jistoty, která ve svém čase vůbec nepodléhá mému popření? Proč bych nečekal od pokynů snu víc, než očekávám od den za dnem vyššího stupně vědomí? Nemůže být i sen

⁴⁷⁸ BRETON 2005, 16.

⁴⁷⁹ ARAGON 1989, 561–582.

⁴⁸⁰ BRETON 2005, 39.

⁴⁸¹ Michel CARROUGES: André Breton a základy surrealismu. Praha 2015, 12.

využit k řešení základních otázek života?”⁴⁸² Ve snu je vše možné a přirozené, bez námitek snivec přijme jakoukoliv podivnost: „Duch člověka, který sní, je plně uspokojen událostmi, jak se mu naskytují. Úzkostná otázka možnosti se už neklade.“⁴⁸³ Surrealisté překračovali „zeď soukromého života“ bez výčitek a vzývali imaginaci, svobodu, „zázračno“ bez zásahů logiky, morálky a obecného vkusu, snažíce se překonat společenskou a kulturní krizi tehdejšího vědomí. „Zázračno není ve všech dobách stejné; podílí se nejasným způsobem na jakémisi celkovém zjevení, z něhož nám zůstala pouze jednotlivost: to jsou romantické zříceniny, moderní manekýn nebo jakýkoli jiný symbol schopný po určitou dobu uvádět v pohyb lidskou senzibilitu.“⁴⁸⁴ Mario de Micheli k surrealistickému zázračnu dodává: „A v tomto zázračném je nám dopřáno předjímat tu naprostou svobodu, jež se má uskutečnit, až dojde k splynutí snu se skutečností nebo skutečnosti se snem, splynutí, které nakonec lidem vrátí jejich celistvost.“⁴⁸⁵

V symbolice Bretonova *Druhého manifestu surrealismu* (1930) nacházíme koncept magické polaritě mezi odporným a krásným, životem a smrtí, propojení antimonii jako je bdění a spánek, skutečnost a sen, poukazujíc na nepřirozenost takovéhoto dělení: „Vše směřuje k tomu, abychom uvěřili, že existuje v lidském duchu bod, v němž život a smrt, skutečnost a sen, minulost a budoucnost, sdílitelné a nesdílitelné, vysoké a nízké nejsou vnímány jako protikladné.“⁴⁸⁶ Surrealisté směřovali k nalezení tohoto přízračného bodu.

Bretonovým dalším příspěvkem k teorii snů byly *Spojité nádoby* (*Les Vases communicants*, 1932), kde se pokoušel o shrnutí vědeckých příspěvků ke snům se záměrem ověřit je „kritériem praxe“ sám na sobě. Za tímto účelem převzal Freudovu metodu výkladu snů, kterou považoval za „nejoriginálnější objev, který učinil, neboť před ním vědecké teorie snu neponechaly problému interpretace žádný prostor.“⁴⁸⁷ Zjistil, že snové mechanismy, ať už se jedná o kondenzaci, přesun, cenzuru, nebo substituci, lze uplatnit i v poetické praxi, kde odkrývají symbolické nevědomé obsahy. Na začátku textu se odvolává na Alfreda Mauryho a markýze d'Hervey de Saint-Denis – tedy na francouzskou tradici interpretaci snů. Freudovy

⁴⁸² BRETON 2005, 23.

⁴⁸³ Ibid. 24.

⁴⁸⁴ Ibid. 27.

⁴⁸⁵ Mario de MICHELI: Umělecké avantgardy dvacátého století. Praha 1964, 157.

⁴⁸⁶ André BRETON: Surrealistické manifesty. Praha 2005.

⁴⁸⁷ André BRETON: *Spojité nádoby*. Praha 1996, 29.

myšlenky do Francie pronikaly pozvolna, překlady se objevují až na počátku 20. let, kdy také vyšla kniha Yvese Delage *Le Rêve: étude psychologique, philosophique et littéraire* (1919), zahrnující zhodnocení Freudova výzkumu. Překlad Freudova *Výkladu snů* do francouzštiny *Le Rêve et son interpretation* vyšel až roku 1925.

Uvádí se, že surrealisté ne zcela porozuměli Freudovu výzkumu. Zatímco surrealisté se pokoušeli zbavit všech zábran ve vztahu ke společnosti, k čemuž jim dobře posloužily hypnotické stavy, Freud zkoumal cenzuru samotné lidské mysli, a proto také upustil při terapii od hypnózy. Ačkoliv se Breton otevřeně hlásí k oprostění se od všech zábran a ve *Spojitéch nádobách* překračuje „zeď soukromého života“, pouští se sice do obšírného výkladu svého snu z 26. srpna 1931, avšak v závěru interpretace podotýká, že „nerekonstruoval scénu z dětství, z níž pravděpodobně sen zčásti vychází, ale jejíž opakování zde by mělo jen podružný význam.“⁴⁸⁸ Vypadá to, že i samotného Bretona mechanismy cenzury vlastní mysli doběhly, a byla by to právě tato stručná poznámka, u níž by freudiánská interpretace zbystřila. Breton vnímal sen jako spojnici minulosti a přítomnosti s přesahem do budoucnosti. Freudovi vytýkal, že snu upírá jeho věštecké kvality. Breton uvádí: „Freud se dále zcela určitě mýlí, když dochází k závěru, že neexistuje prorocký sen – chci říci sen vztahující se k bezprostřední budoucnosti –, považovat totiž sen výhradně za něco, co odhaluje minulost, znamená popírat hodnotu pohybu.“⁴⁸⁹

Podle Sigmunda Freuda na počátku interpretace snů stojí manifestní (zjevný) obsah snu, obrazová někdy až šokující podoba snu, což je to, co si nakonec ze snu pamatujeme. Porozuměním transformace skrze proces kondenzace (zhuštění), posunutí a cenzuru se Freud přísnou analýzou propracoval k latentnímu obsahu snu. Latentní kontext zpřístupněný volnými asociacemi odhaluje nevědomé myšlenky ve službách dynamiky tužeb a sen tedy může být chápán jako splnění nevědomého přání. Surrealisté přistupovali ke snům odlišně od psychoanalytického přístupu, fascinoval jej zjevný obsah snu, nahodilá setkání, tedy vrstva, která Freudovi posloužila pouze jako vodítko k hlubšímu výkladu snu. Freudův dopis Bretonovi z 8. prosince 1937. „Požádám Vás, abyste si všiml interpretace snu, který nazývám manifestní sen, jenž není pro mě zajímavý. Byla jsem tím zaneprázdněn, abych objevil latentní sen, který lze získat z analytického zkoumání z manifestního snu. (...). Je

⁴⁸⁸ Ibid. 55.

⁴⁸⁹ Ibid. 22

pochopitelné, že manifestní sen v souladu s o nepřekonatelnými postřehy Aristotela, není nic jiného než pokračováním našich myšlenek ve stavu spánku.⁴⁹⁰ (*Trajectoire du rêve*, 1938)

André Breton nepřevzal Freudovu klasifikaci latentního a zjevného snu, ale mluvil o „hloubce snu“. Breton k tomu říká: „Je třeba vzít v úvahu hloubku snu. V mysli uchovávám zpravidla jen to, co pochází z jeho nejvzrostlejších vrstev. Na co já v něm obracím pohled nejraději, to je všechno, co se při procitnutí ztrácí, všechno to, co mi tu nezůstává z programu onoho předchozího dne, temné listí, větve beze smyslu. Zrovna tak i do „reality“ raději padám.“⁴⁹¹ Je patrné, že Bretonovi se jednalo o to, dostat se k pramenům tvořivosti. Louis Aragon vyzdvihl, že Bretonovi šlo především o řešení „poetického problému“ a ocenil, že skrze pochopení mechanismů snové práce tento klíč k inspiraci objevil. „Sny, sny, sny, s každým krokem doména snů se rozšiřuje. Sny, sny, sny, konečně modré slunce snů tlačí šelmy s ocelovými očima zpět k jejich doupení. Sny, sny, sny na rtech lásky, na počtu štěstí, na slzách opatrnosti, na signálech naděje, na staveništích, kde se celá země podřizuje autoritě pikaxů. Sny, sny, sny, nic než sny, kde se vítr a štěkající psi jsou na silnicích.“⁴⁹² Pro surrealisty nespoutaná hra, využívající mechanismy snové práce, zatímco pro Freuda závazek, nástroj k vyřešení psychických konfliktů mysli. Breton si z Freuda vzal tolik, kolik potřeboval ke své básnické tvorbě, jeho východiska byla odlišná, nejednalo se mu o léčbu lidské duše, ale o revoluci, svobodu, imaginaci a právo na šílenství. Surrealisté zdělili jednu z idejí romantismu a to spojení geniality se šíleností. Nemůžeme však říci, že obdobná vnitřní výpověď by byla bezcenná. Je zjevné, že i když tyto vnitřní pochody jsou teoreticky neuchopitelné, mají sílu se dotýkat lidské existence.

Od začátku vidíme velké rozdíly v poetickém a vědeckém přístupu ke snům. Klíčem k interpretaci snů se v oboru psychoanalýzy staly volné asociace snícího. Je pochopitelné, že Freud odmítl napsat příspěvek do surrealistické antologie *Trajectoire du rêve* (1938) s tím, že analýza bez přístupu k původním latentním myšlenkám snu je zbytečná. „Sbírka snů bez svých asociací, bez porozumění okolnostem, za kterých je někdo snil, pro mě nic neznamená, a jen těžko chápu, co by měla znamenat pro ostatní.“⁴⁹³ Umělci neinterpretovali své sny, nechávali na divákovi, aby snový obraz rezonoval s jeho vnitřní zkušeností. Vyobrazený sen

⁴⁹⁰ André BRETON: *Trajectoire du rêve*. Paris 1938. Dawn ADES: *Dreams in Surrealist discours and the Unusual Case of Miró's Photo: This is the color of my dreams*. In: *Surrealism and the dream*. Madrid 2013, 80.

⁴⁹¹ BRETON 2005, 22.

⁴⁹² Lois ARAGON: *Une Vague de rêves*. In: *Papers of Surrealism 1*, 2003, 8.

⁴⁹³ André BRETON: *Trajectoire du rêve*. Paris 1938. ADES 2013, 80.

pak máme vidět očima umělce, který jej divákovi předkládá k bližšímu zkoumání a vyzývá ho k asociaci – je to tedy divák, kdo obraz podrobuje analýze.

Surrealisté se zabývali dialektikou snu a reality. Ke vztahu snového života a reálného světa se vyjadřuje Breton již v prvním manifestu, jak již víme: „Věřím v budoucí splynutí obou těch stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v surreality, lze-li tak říci.“⁴⁹⁴ Surrealisté se pokusili překlenout rozdílné skutečnosti vnitřního a vnějšího světa a vytvořit oblast mimo historický čas a prostor. „Surrealismus ... se nepokusil o nic lepšího než o propojení příliš rozpojených světů bdění a spánku, vnější a vnitřní skutečnosti, rozumu a šílenství, ... atd.“⁴⁹⁵ Na rozdíl od počátků hnutí, kdy surrealisté odmítali vše vědomé, postupně začali slučovat snové impulsy mlhavých dávno ztracených vzpomínek s prvky každodennosti (denní rezidua). „Ale obdobně jako sen čerpá všechny své prvky ze skutečnosti a nezahrnuje v sobě mimo ni poznání žádné jiné či nové reality, takže rozdvojení lidského života na čin a sen, jež se někteří také snaží prezentovat jako protikladné, je rozdvojením čistě formálním, fikcí, svědčí zase celá materialistická filozofie, podporovaná přírodním vědami, o tom, že lidský život pojatý mimo své striktně dané meze, jimiž jsou narození a smrt, se má ke skutečnému životu tak jako sen jedné noci k právě prožitému dni.“, uvedl André Breton.⁴⁹⁶

Podle Freuda jsou sny pokračováním bdělého života, jak o tom svědčí denní rezidua ve snech. Ani André Breton hledající v poezii i životě „zázračno“, nepovažoval sen za transcendentální zkušenost: „Nevidím v celém naplnění onirické funkce nic, co by – pokud si dáme práci to přezkoumat – nebylo převzato výrazně a jedině z daností prožitého života, kromě těch, s nimiž básnický pracuje imaginace, nic, to nemohu nikdy dost zdůraznit, co by vytvářelo nějaké zjizvitelné reziduum, které bychom byli v pokušení vydávat za neredukovatelné. Z hlediska nadpřirozena poetického: snad něco; z hlediska náboženského: absolutně nic.“⁴⁹⁷

Surrealistické malířství

⁴⁹⁴ BRETON 2005, 25.

⁴⁹⁵ BRETON 1996, 103.

⁴⁹⁶ BRETON 1996, 136.

⁴⁹⁷ BRETON 1996, 56.

Vzhledem k tomu, že hnutí se formovalo nejdříve na literární scéně, neudiví nás často diskutované téma nadřazenosti slova nad malbou.⁴⁹⁸ Stejně jako pro psychoanalýzu tak i pro surrealistickou poezii se stěžejním stalo „slovo“, které pak bylo převáděno do dalšího média, jímž je obraz. Breton si uvědomoval, že je to vlastní dispozice, zaujetí pro poezii, proč vizuální podobě snů nedal přednost oproti slovu.⁴⁹⁹ Představa triumfu verbálního nad vizuálním v Bretonově tezi zvítězila. Dokonce i ve smyslu poetických vizuálních představ byla pro Bretona verbální inspirace bohatší. Ve studii *Automatické zprávy* (Le message automatique) z roku 1933 problém rozvedl následovně: „V poezii se mi vždycky zdálo, že verbálně auditivní automatismus vytváří pro čtenáře více vzrušující vizuální obrazy. Verbovizuální automatismus mi nikdy nepřipadal, že vytváří vizuální obrazy, které by byly jakkoli srovnatelné. ... dnes stejně jako před deseti lety, jsem úplně oddaný a nadále slepě věřím (slepě ... s bludem, který současně pokrývá všechny vizuální záliby) v triumf sluchu nad nevěrohodným vizuálním.“⁵⁰⁰

Vztahu surrealismu a vizuálního umění se věnoval Max Morise v článku *Okouzlené oči* (Les Yeux enchantés) z roku 1924, publikovaném v prvním čísle *La Révolution surréaliste*, který zde uvedl: „Chcete-li malovat na plátno, musíte začít na jednom konci, pokračovat někde jinde, pak znovu jinde, proces, který ponechává velký prostor pro svévolnost a chuť, a to má tendenci odvrátit pozornost od diktátu myslí.“⁵⁰¹ Z textu jsou znát předsudky surrealistů vůči malbě. Bezprostřednost automatického diktátu je u surrealistické malby podle Morise narušena z důvodu, že realizace obrazu si vyžaduje větší čas.

⁴⁹⁸ Již antičtí myslitelé se zajímali o povahu vztahu malby a poezie, římský básník Horatius ve stati *O umění básnickém* (Ars poetica, 1 století př. n. l.) kladl malbu na roveň poezii, „*ut pictura poesis*“ („jak v malířství, tak i v poezii“), ne však surrealističtí literáti. O vyšší hierarchii poezie byl přesvědčen také osvícenecký filosof Gotthold Ephraim Lessing, který se problematice věnoval ve svém díle *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie* (1766), v němž přisuzoval poezii lepší vyjadřovací možnosti než malbě, názor, jenž pak dlouho setrval.

⁴⁹⁹ „Být malířem, tato vizuální představa by pro mne bezpochyby převládla nad tamtou druhou. Tím, co tu rozhodlo, jsou zajisté moje předchozí dispozice. Od onoho dne se mi občas stalo, že jsem úmyslně soustředil pozornost na podobné zjevy, a vím, že co do zřetelnosti nezůstávají nijak pozadu za fenomény auditivními. Kdybych měl při sobě tužku a prázdný papír, bylo by pro mne snadné zachytit příslušné obrysy. To proto, že ani tady nejde o kreslení, jde jen o kopírování. Dokázal bych takto zajisté vyobrazit nějaký strom, nějakou vlnu, nějaký hudební nástroj, vesměs věci, u nichž bych v této chvíli nebyl s to podat ani nejschematičtější nástin. Vnořil bych se s jistotou, že dokážu najít cestu, do bludiště linií, u nichž mi zprvu připadá, že z nich nic nevzniká. A až bych otevřel oči, zakoušel bych velmi silný dojem "nikdy neviděného". BRETON 2005, 33–34.

⁵⁰⁰ ADES 2013, 82. André BRETON: Le message automatique. Paris 1933, 141.

⁵⁰¹ Max MORIS: Les Yeux enchantés. In: La Révolution surréaliste 1, Paris 1924, 26.

Na počátku surrealistického hnutí se jeho zakládajícími členy stali malíři, které můžeme shlédnout na obraze Max Ernsta nazvaném *Na schůzce s přáteli* z roku 1922, inspirovaného Raffaelovou slavnou freskou *Disputace*, s postavami seřazenými před kulisou hor se zatměním Slunce.⁵⁰² Jako na suvenýrových obrázcích jsou zde přítomní označeni čísly, ke kterým se pak vztahuje legenda. Jedná se o následující jména: Philippe Soupault, Jean Arp, Max Morise, Paul Eluard, Louis Aragon, André Breton, Giorgio di Chirico, Gala Eluard, René Crevel, Max Ernst, Théodore Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Baargeld, Robert Desnos, André Breton, Louis Aragon, Gala a Paul Eduard, Benjamin Péret, Hans Arp. Jak již víme, zárodečná buňka surrealismu pocházela z okruhu literátů kolem časopisu *La Litterature*, a nepřekvapí nás tedy, že převažují zde spisovatelé a básníci nad malíři.

Zatímco o surrealistickém malířství se Breton v *Manifestu surrealismu* (1924) v podstatě nezmiňuje, věnuje mu následně samostatnou esej *Surrealismus a malířství* (*Le Surréalisme et la Peinture*, 1925), vysvětlující vztah vizuálního umění k vnější realitě: „Příliš úzké pojetí nápodoby, vytýčené jako cíl umění, stojí u počátku vážného nepochopení, které trvalo až do dnešních dnů. ... Omyl spočíval v domněnce, že model může být vzat jenom z vnějšího světa ... Lidská senzibilita může ovšem propůjčit předmětu „vulgárnějšího“ vzezření zcela nepředvídanou ušlechtilost; není však méně pravda, že to znamená zneužívat magické schopnosti zobrazení, jíž jsou někteří obdařeni, slouží-li jim k uchování a umocnění toho, co by existovalo i bez nich.“⁵⁰³ Podle Bretona nejde o techniku nebo výrazové prostředky, ale o schopnost uchopit vnitřní model: „Má-li výtvarné dílo vycházet vstříc potřebě absolutní revise skutečných hodnot, na nichž se dnes všichni duchové shodují, obrodí se tedy znovu u vnitřního modelu, nebo nebude moci existovat.“⁵⁰⁴ Podstatná je zde umělcova niterná vize, zachycující neviditelné, v surrealistickém pojetí zcela bez duchovních souvislostí. Breton jako teoretik se ani zde nevzdává svého poetického verbálního východiska,

⁵⁰² Max Ernst: *Na schůzce s přáteli*, 1922, olej na plátně, 95 x 130 cm. Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem.

⁵⁰³ André BRETON: *Le surréalisme et la peinture*. New York 1945, 24. Mario de MICHELI: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Praha 1964, 156. Jennifer MUNDY: *Surrealism and painting: Describing the Imaginary*. In: *Art History*, Vol.10, Issue 4, 1987, 492–508. Je známo, že jinak André Breton měl k výtvarnému umění velmi blízko, s malíři byl v úzkém kontaktu a doprovázel svými předmluvami nejeden výstavný katalog. Obklopoval se obrazy Ernsta, Picabia, Deraina, Duchampa, Man Ray, Chirica, Dalího a dalších. Byl sběratelem afrického umění a artefaktů z Oceánie (masky, totemické figury). V letech 1937 až 1938 působil jako manažer galerie Gradiva, 31 rue de Seine, kde vystavoval díla Ernsta, Dalího, Miróa, Picassa, Giacomettiho, Tanguyho a dalších.

⁵⁰⁴ BRETON 1945, 24. MICHELI 1964, 157

nezkoumá malířství s jeho vlasními zákonitostmi zobrazování. André Breton říká: „Je nemožné představit si obraz jinak než jako okno ... Jako prvé co mě zajímá a chci vědět je, na co se dívám.“⁵⁰⁵ Breton se staví proti prohlášení spisovatele Pierra Navilla (1903–1993), který popírá možnost existence surrealistického malířství, což vnímá Breton za zbytečně vyhocené. Naville uvedl: „Jak všichni vědí, neexistuje taková věc jako je surrealistická malba. Je zřejmé, že ani linie načrtnuté tužkou vlnící se ruky, ani obrazy, které kreslí postavy ze sna, ani imaginativní fantazie, nemohou být takto klasifikovány.“⁵⁰⁶

Breton postupně od své dogmatické teze čistého automatismu ustupoval a ve chvíli, kdy byla poetická představa odkrývající nevědomí uchopena, připustil vědomé zásahy do díla při jeho dokončování: „Automatismus může vstoupit do kompozice s jistými předem uváženými záměry“, Připouští posléze Breton za podmínky, že umělec pronikne „do celistvé psychofysické oblasti, kde oblast vědomí je jenom její slabou stránkou.“⁵⁰⁷ Jak je patrné, že klíčovým problémem pro surrealistické malíře byla spojení latentního snu a způsob vyobrazení zjevného snu, což je I problémem psychoanalýzy. Surrealisté konstruovali obraz na základě porozumění mechanismům snové práce. Nejednalo se přímo o citaci konkrétního snu, jeho přesnou naturalistickou transkripci, ale prostřednictvím procesu zhuštění a posunutí významu vznikaly autonomní vizuální snové představy, nezávislé na racionálních nebo estetických kritériích. Byli to nakonec výtvarníci, kteří v nesčetných proměnách naplnili Bretonovy teze surrealismu, se kterými dnes bývá tento termín nejvíce spojován. Prostřednictvím výtvarných technik jako byla automatická kresba, koláž, frotáž, dekalk nebo pomocí tzv. nalezených objektů našli výtvarní umělci cestu k spontánnímu nevědomí. Raným příkladem surrealistické metody odpovídající psychickému automatismu a zároveň “příběhu snů” (*récit de rêves*) je kresba na dlouhé roli papíru od Maxe Ernsta nazvaná *Magnet je blízko, bezpochyby*, známá také pod názvem *Lekce automatického psaní*, která ubíhá v plynulém sledu logikou neuchopitelných výjevů.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Il m'est impossible ... de considérer un tableau autrement qu'o comme une fenetre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle done...“ BRETON 1945, 25.

⁵⁰⁶ “Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste. Ni les traits du crayon livré au hazard des gestes, ni l'image retracant les figures de rêve, ni les fantaisies imaginative, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiés.” Pierre NAVILLE: Beaux-Arts. In: La Révolution surréaliste. 3. Číslo, 15. Avril, Paris 1925, 17.

⁵⁰⁷ BRETON 1945, 94; MICHELI 1964, 164.

⁵⁰⁸ Max Ernst: *Magnet je blízko, bezpochyby* (*L'Aimant est proche sans doute*), 1923, inkoust na papíře, 17,3 x 169 cm. Soukromá sbírka.

Surrealistické malířství bylo po formální stránce velmi různorodé. Vedle malířů iracionálních neskutečných představ, související s veristickou malbou, zde stáli abstraktní malíři představující absolutní surrealismus, založený na spontánním psychickém automatismu. Pro první zmíněnou skupinu malířů byl určující vnitřní nevědomý model, snová představa, která byla posléze zachycena někdy až téměř akademickým stylem na plátně. Nejznámějším představitelem veristického surrealismu se stal Salvador Dalí se svojí paranoicko-kritickou, jak ještě uvedeme podrobněji, nebo René Magritte se svým paradoxním iluzionismem, zachycujícím protiklady světa, složeného podle vzorce trpké halucinace. Ačkoliv vizuálně přesně zaznamenat sen se všemi detaily se jeví jako nemožné, některé obrazy působí takřka jako jeho momentka, jako „fotografie snu“. Salvador Dalí, který dosáhl mistrovství při malbě tzv. „iluzivní fotografie“ (trompe l'oeil photographiques), se o této technice vyjádřil jako o „ručně malované barevné fotografii nejčistších obrazů konkrétní iracionality“.

Sny a surrealistický objekt

Teoriím surrealistického malířství ve 30. letech minulého století odpovídal i tzv. surrealistický objekt, který měl být rovněž vytržený ze souvislosti konkrétní reality, nalezený ve snu, při surrealistických experimentech nebo přímo na tržišti, a jenž měl své předchůdce již v dadaistických realizacích (např. ready-made Marcela Duchampa, Francis Picabia). Mario de Micheli uvádí nesčetné varianty objektů, zahrnující předměty „původu snového“ či pocházející z „polospánku“, „objekty transsubstancionované“, díla původu citového, tj. „objekty projekční“ atd.⁵⁰⁹ U vzniku teorie surrealistického objektu byl sen Andrého Bretona, v němž se jeden takový básnický objekt zjevil, jako zvláštní kniha s dřevěným gnomem a se stránkami z těžkého černého sukna, který Breton popsal v *Úvodu rozmluvy o nedostatku reality* (Introduction au discours sur le peu de réalité) z roku 1924, který takto naplnil jeho touhu po „zázračnu“.⁵¹⁰ Jiný „předmět-fantom“ Breton uvádí ve *Spojitéch nádobách*, a vzešel ze surrealistické hry „cadavre exquis“, v níž surrealisté doplňovali kresbu či text, aniž by znali, na co navazují. Breton byl zaujat kresbou zapečetěné obálky, s řasami okolo jako u oka, a uchem, jež vytvářeli dohromady foneticky slovo „Silence“ (cils – řasy, anse – ucho).⁵¹¹ Kládl si otázku, nakolik tento výtvar obrazotvornosti může být dokladem nevědomé psychické činnosti: „Považuji totiž za prokázané, že ze zřetelného obsahu nějaké básnické

⁵⁰⁹ MICHELI 1964, 159–160.

⁵¹⁰ José JIMÉNEZ: Surrealism and the dream. Madrid 2013, 92.

⁵¹¹ André BRETON: *Spojité nádoby*. Přel. Jarmila Fialová, Praha 1996, 64. „Obálka-ticho“ byla otištěna v *La Révolution surréaliste*, N 9–10.

improvizace – zrovna tak jako snu – nemůžeme usuzovat na její skrytý obsah, někdy může totiž nevinný nebo půvabný sen (...) vyvolat při analýze méně půvabné glosy, zatímco jiný sen, na první pohled „šokující“ (...) může být vyložen způsobem nevylučujícím jistou eleganci.“⁵¹² Když se Breton zabýval představou realizace tohoto objektu a předmět znovu načrtl, po poučení Freudovou metodou snové interpretace si šokován uvědomil jeho skrytý význam: „Když jsem si jej prohlížel trochu zešikma, zezdalo se mi, že jeho schéma, tak jak jsem je načrtl já, má děsivý sklon představovat něco jiného. Zvláště ucho na mne dělalo nedobry dojem. Řasy, takto rozseté jako kolem oka, mě celkem vzato také moc neuklidnily. Bezděčně jsem si vzpomněl na absurdní žert – kde jsem k němu vlastně přišel? –, kdy bylo takové oko namalováno na dně jistých nádob, majících právě také ucho. Slovo „silence“, použití papíru k vytvoření objektu, o červené pečetě se ani neodvažuji hovořit, mohly mít za těchto podmínek až příliš jasný význam. To zhuštění a posunutí jako projevy cenzury tomu daly poslední ránu.“⁵¹³ Tyto iracionální předměty sice nebyly nutně odvozené od snových představ, ale svojí povahou měly k nim velice blízko, byly manifestací tužeb a k jejich objasnění mohla být použita stejná metoda jako při výkladu snů, ačkoliv byly často výmluvné i bez ohledu na interpretaci jejich latentního kontextu. Breton si všimá, že „úmyslné vtělení skrytého obsahu“ ubírá dílu sugestivní síly oproti některým dokonce náhodně vybraným užitkovým předmětům.⁵¹⁴ Vedle objektů, vzniklých ze snového materiálu, zde stáli tzv. nalezené objekty (*objets trouvés*), které měli také schopnost odhalovat a naplňovat nevědomé obsese a přání.⁵¹⁵ Freud mluvil o „znovunalezení“ objektů touhy a o dvou metodách k jejich dosažení – anaklitické a narcistické. První typ pátrání po objektu lásky je spojen s ranným infantilním prototypem starostlivé rodičovské figury, druhá možnost je hledání vlastního ega skrze identifikaci s dalšími lidmi. Ve studii *O Narcisismu* (1914) si Freud všimá, že muži tíhnou více k anaklitickému výběru objektů a ženy k druhému typu.⁵¹⁶

Haim Finkelstein uvádí, že na Bretonovu výzvu z jeho *Úvodu rozmluvy o nedostatku reality* (*Introduction au discours sur le peu de réalité*, 1924), která nabádá k tvorbě snových objektů, reagoval Salvador Dalí, který tyto objekty vnímal jako manifestaci fetišistické touhy

⁵¹² Ibid. 67-68.

⁵¹³ Ibid.68.

⁵¹⁴ Ibid. 69.

⁵¹⁵ André BRETON: *Nadja*, Paris 1928.

⁵¹⁶ David BATE: *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London 2004, 194–195.

po ověření – „désir de vérification“ - po zhmotnění, ať už snů nebo jiných psychických fenoménů.⁵¹⁷

Zajímavá je zde skutečnost, že co do tvorby surrealistických objektů byli tvůrci literárně činní mnohdy lepší než samotní výtvarníci. Za pozoruhodnou výjimku můžeme opět považovat Salvadora Dalího, který myšlenku surrealistického objektu dovršil par excellence v podobě iracionálního „předmětu se symbolickou funkcí“ (objet à fonctionnement symbolique). Takovýto objekt, jak sám Dalí uvádí: „fetišisticky a s maximální dosažitelnou realitou zhmotnil myšlenky a fantazie delirantního charakteru“.⁵¹⁸ Dalího symbolické objekty byly inkarnací touhy, skrytých sexuálních perverzí, a pomocí metafory provokovaly u diváka erotické fantazie na poetické úrovni.⁵¹⁹

Je zajímavé, že surrealistická díla na téma sen ztratila ve čtyřicátých letech v době války svoje opodstanění, zatímco surrealistický objekt se stal přitažlivým. Dalí ve své knize *Tajný život Salvadora Dalího* z roku 1942 o tom vypráví: „Módní vlna surrealistických objektů zdiskreditovala a pohřbila tu předchozí, tzv. období „snů“. Nikdo si teď neuměl představit nic nudnějšího, nemístnějšího a zastaralejšího než vyprávět své sny nebo psát fantastické a nesmyslné povídky podle automatického diktátu podvědomí. Surrealistický objekt vyvolal novou potřebu reality, lidé již nechtěli slyšet o 'potencionálním zázračnu'. Chtěli se 'zázračna' dotknout vlastníma rukama, vidět je na vlastní oči a mít o něm skutečné důkazy.“⁵²⁰ Obrazy podvědomí se začaly podle Dalího jevit jako příliš zastaralé a únavně monotónní, dokonce se domníval, že surrealistické objekty odsunuly malířské artefakty úplně stranou.⁵²¹

⁵¹⁷ Haim FINKELSTEIN: From symbolic functioning to „beings-objects“: Dali and the surrealist object, In: Salvador Dalí's Art and Writings 1927–1942. Cambridge 1996, 163.

⁵¹⁸ Salvador DALÍ: *Tajný život Salvadora Dalího*, Praha 1994, 345.

⁵¹⁹ Salvador Dalí: Surrealistický objekt se symbolickou funkcí, 1931, assembláž publikovaná v: Salvador DALÍ: *Objects surrealists*. In: *Le surréalisme au service de la révolution*, no. 3, prosinec 1931. Skupinová výstava surrealistických objektů se uskutečnila roku 1936 v Galerii Charles Raton v Paříži, o rok později v Londýně. André Breton píše studii *Situation surréaliste de l'objet* (1935). André BRETON: *Situation surréaliste de l'objet* (1935). In: *Manifestes du Surréalisme*, J.J.Bauvert, Paris 1962, 331–332.

⁵²⁰ DALÍ 1994c, 344.

⁵²¹ Ibid. 345. DALÍ 1931, 17.

XIII. DALÍHO NARCISISMUS A EMBRYONÁLNÍ PAMĚŤ

Salvador Dalí (1904–1989) byl Katalánc, žijící v Port Ligat, což je část městečka Cadaqués, a je zjevné, že amburdánská rovina, katalánské pobřeží do mysu Creus po Estartit, jeho rozeklané skály a středomořské světlo jsou panoramatem malířova snění. Autoři Robert Descharnes a Gilles Néret ve své monografii o Dalím pak zdůraznili, že tato krajina a horniny jsou podstatou Dalího pozdější hypertrofie, včetně "atavismů přísvitů", zapadajícího středomořského slunce, na malířových obrazech patrného nízko nad horizontem zleva. Dalí o sobě uvedl, že v dětství trpěl velkou samotou, že již tehdy jeho světem byla fantazie, snění, sny a že měl velké problémy se svými představami o skutečnosti, navzdory tomu, že mu rodina věnovala všeskerou pozornost umocněnou faktem, že jeho starší bratr zemřel před jeho narozením a rodina se tudíž k němu upínala jako k náhradě za prožitou bolest. Autoři Robert Daschernes a Gille Néret mluví o jisté "podvojnosti" Dalího přístupu k životu a dílu, které si byl vědomý i sám malíř, který se jí pokoušel vysvětlit rozporuplnou existenci již v rané fázi života zaviněnou tím, že rodiče pro něho nedokázali udržet hranici mezi živými a mrtvými jevy. Dalí mu totiž shodně jméno Salvador, které měl před ním nejen jeho zemřelý brat, ale i jeho otec, jenž mu též splýval s označením umučeného Krista spasitele (Salvador – španělsky Spasitel,) což byl ve vztahu k němu od počátku "nevědomý zločin", jak později uvedl. Umocněný faktem, že v pokoji jeho rodičů, pro něho jako dítěte nejlákavějším místě, visela fotografie jeho zemřelého bratra vedle reprodukce Ukřižovaného Krista od Velázquezze. Dalí pak později vzpomínal: „A tento obraz Vykupitele, jehož Salvador beze sporu následoval v andělském nanebevzetí ve mě vytvořil archetyp, vzniklý z existence čtyř Salvadorů, kteří ze mne udělali mrtvolu – tím spíš, že jsem se mrtvému bratru začal podobat jako vejce vejci. Považoval jsem se za mrtvého, ještě než jsem si začal být vědom svého života ... Můj oblíbený psychiatr Pierre Roumeguère mě ujistil, že jsem díky své násilné identifikaci s mrtvým opravdu necítil jiný obraz svého těla než obraz tlející, hnijící, měkké, červy rozžrané mrvoly. ... Všechny mé sexuální nutkavé představy se váží k měkkým zduřeninám. Snil jsem o mrtvolných tvarech, o protáhlých prsech, o roztékajícím se mase a berle, které pro mě záhy hrály roli sakrálních předmětů, jsou v mých snech a později i na mých obrazech nezbytnými předměty sloužícími k podpírání mých slabých představ o skutečnosti, jež mi neustále uniká otvory, které vyřezávám dokonce i do zad své chůvy. Berla není jen podpěra: její vidlice je

také důkazem ambivalence."⁵²² Dalí se pak pokusil vlastní "identitu získanou narozením", to znamená katalánskou, ve svém díle reflektovat v širších kulturních souvislostech, aniž by chtěl zaujímat konkrétní kulturní či politické postoje. Konfrontuje se se zděděnou kulturou a dobovým kulturním děním, protože chce zviditelňovat svoji podstatu. Uplatňuje metodu tzv. vnitřního sebepoznání, kterou původně ve prospěch svých pacientů praktikoval Sigmund Freud a již později C. G. Jung označil slovem individuace. Výsledky svého zkoumání pak Dalí nejprve mytologizuje, následně spiritualizuje a v závěru ukazuje, že z původního genetického východiska jeho obraznosti v něm přetrvává nejen spiritualita, doložená závěrečnou vertikální obrazovou koncepcí obrazu, sahající po nebi a po absolutnu,⁵²³ ale že ve shodě se svými předky má potřebu výjevů se stopami rudé barvy, jež jsou výrazem rozporů spirituality, popíraných instinktů, dokládajících trvalou moc španělské koridy.⁵²⁴

V souladu s knihou Haima Finkelsteina, představuje dílo Salvadora Dalího jedinečnou uměleckou vizi, odhalující neustále se proměňující portrét umělce, zasaženého protikladnými silami, které pro svůj neosobní původ jsou skutečné surreálné.⁵²⁵ Rozsah těchto sil se pohybuje, jak v předmluvě Finkelsteinovy knihy shrnul Francesco Pellizi: "Od onirické dimenze k fantasmagorické obsesi a k předstírané paranoii, skrze fetišistické zásahy, onanistickou a sadomasochistickou manipulaci s tělem, a stále přítomnou reinterpetaci Narcisa, nevyhnutelného a nezrušitelného dvojníka, jako panoráma jediné kosmologie, která nám zůstala – psychoanalytická – která se rozvíjí před našima očima mýticky transformována."⁵²⁶ Navzdory širokému výčtu mentálních poloh můžeme nyní snadněji vysvětlit, že samo výtvarné dílo Salvadora Dalího představuje jediné směřování, které je uchopeno naprosto elementárním způsobem, tj. horizontálně cítěným obzorem snové krajiny,

⁵²² Robert DESCHARNES / Gilles NÉRET: Dalí. Přel. Jiří a Milada Stachovi, Slovart 2010, 166.

⁵²³ Salvador Dalí: Pokušení sv. Antonína (La Tentation de Saint Antoine), 1946, olej na plátně. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusel; Salvador Dalí: Kristus sv. Jana z Kříže (Christ de Saint-Jean-de-la Croix), 1951, olej na plátně, 205 x 116 cm. Glasgow Art Gallery, Glasgow; Assumpta corpuskularia lapislazulina, 1952, olej na plátně. Soukromá sbírka.

⁵²⁴ Salvador Dalí: Lov tuňáků (La Pêche aux thons), 1966–1967, olej na plátně, 304 x 404 cm. Fondation Paul-Ricard, Bandol; Halucinogenní torero (Le Toréro hallucinogène), 1968–1970, olej na plátně. Salvador Dalí Museum, St. Petesburg, Florida.

⁵²⁵ Haim FINKELSTEIN: Salvador Dalí's Art and Writing 1927–1942, The Metamorphoses of Narcissus. Cambridge University Press 1996

⁵²⁶ „From the oniric dimension to the phantasmagoric possession and impersonations of paranoia, through fetishistic reifikations, onanistic and sado-masochistic manipulations of the body, and the ever present reinterpetation of Narcissus as the inescapable and inalienable double, it is a panorama of the only cosmology left tu us - the psychoanalytic one - that unfolds before our eyes, mythically transformed." FINKELSTEIN 1996, XIV.

kteřá se v průběhu díla proměňuje na vertikální a více spirituální. Přitom se jedná o proces, v němž jsou sen, spánek, a denní snění ústředním stavebním kamenem a potvrzovatelem cesty. Dalího postup je v podstatě zkoumáním zákonitostí lidské imaginace, prováděným "ostrým řezem" na sobě samém. Vědomým rozrušováním vlastních smyslů či simulací paranoického stavu Dalí podstupuje tzv. psychický regres, tj. ve vlastní paměti se dostává stále hlouběji zpět v čase. Otevírá vzpomínky na své rané dětství až k embryonální paměti, a to zřejmě opakovaně, dospívá k silně religióznímu cítění, podobajícímu se agnosticismu či křesťanství. Jeho metoda je vědomým přijetím psychické regrese jako teoretického a filosofického východiska, od kterého neupustil ani v situacích, kdy rozpoznával, že se stává pro jeho psychiku velmi nebezpečným. Kdy fúze erosu a instinktu smrti (Erota a Thanata) v regresivním stavu nitroděložních zážitků, mohla pro něho představovat ztrátu sebe sama. Tuto situaci pak Dalí řeší tak, že se přimyká ke své ženě Gale a stává se jejím dvojníkem.

Na podkladě zachovaného filmového dokumentu rozhovoru Mikea Wallace a Salvadora Dalího z roku 1958, nazvaného *Záhada Salvadora Dalího* (Enigma of Salvador Dalí), máme možnost přímo pocítit Dalího mírnou povahu, a poznávat jeho uměleckou strategii a teoretické východisko, formulované jeho vlastními slovy. Dalí zde mluví o excentricitě a pověřivosti, kterou považuje za typickou pro všechny Španěly. Dále o svém nezájmu o politiku, o čistě filosofickém prožívání reality, a o své víře v restituci monarchie. O tom, že zažívá nadpřirozené vize a že se každý den cítí být více religiózním. A především, že se snaží být více tam tím oním, tj. Dalím, pocíťováno jako druhá osoba (Freudovo Id). Uvědomíme si též, že se Dalímu ve velké míře jednalo také o humor.

Mike Wallace se především zajímal o Dalího tvrzení, že si dobře pamatuje nejen svoje četné dětské zážitky, ale i pocity či vizuální vjemy z lůna matky. Dalí pak upřesňuje, že tyto vjemy nebyly pouze černo-bíle, ale mnohobarené, fosforekující, že to byl život v ráji, ve schoulené pozici s dlaněmi ve výšce očí (*Záhada Salvadora Dalího*, 1958). Zopakoval zde již to, co zveřejnil ve své starší knize nazvané *Tajný život Salvadora Dalího* z roku 1942, která obsahuje kapitolu na téma "Nitroděložní vzpomínky".⁵²⁷ Dalí se též odvolával na knihu Otto Ranka *Trauma zrození* (1929) a mluvil o vlastní zkušenosti mýtu o "ztraceném ráji", který v knize podrobně popsal: "...nitroděložní ráj byl barvy pekla, tedy rudý, oranžový, žlutý a namodralý, barvy plamenů: ohně; především byl hebký, nehybný, teplý, symetrický, zdvojený, lepkavý. Všechno potěšení, všechno okouzlení se soustředilo v mých očích a

⁵²⁷ Salvador DALÍ: *Tajný život Salvadora Dalího*. Praha 1994.

nejnádhernější a nejhlubší vidinou byla ona dvě vejce smažená na pánvi bez pánve; jí pravděpodobně vděčím za neklid a dojetí, které jsem po zbytek života cítil nad tímto obrazem věčného mámení smyslu. Vejce smažená na pánvi bez pánve, z doby před mým narozením, grandiózně fosforeskovala v podrobné kresbě všech záhybů mdle namodralého bílku. Tato dvě vejce se blížila (ke mně), couvala, uhýbala nalevo, napravo, nahoru, dolů; dosahovala měňavosti a intenzity záře perly jen proto, aby se postupně zmenšovala a nakonec zmizela."⁵²⁸ Dalí zde říká, že může kdykoliv tento obraz znovu vyvolat tak, že si prsty silně přitlačí zřítelnic, čímž simuluje pěsti umístěné proti očním důlkům při embryonální poloze. Malíř též mluví o "traumatu zrození" a jeho průvodních jevech, tj. zdánlivé smrti, přetlaku, oslepení prudkým vnějším světlem a následné paměti o "traumatu, které vrývá do paměti znamení strachu, ohromení a nelibosti".⁵²⁹

Haim Finkelstein v kapitole *Opuštění mýtu o návratu* (Abandonment of the myth of regression).⁵³⁰ dokládá, že Dalí, aby si ujasnil svoji koncepci návratu do embryonálního stavu, s velkou pravděpodobností studoval tyto Freudovy spisy: *O narcisismu* (1914), *Za hranicí principu slasti* (1920), *Civilizace a její diskontinuita*, (1930). Neposledně dílo Otto Ranka *Trauma zrození* (1929), kde Dalí navázal na informace o "intrauterinním primárním potěšení" (intrauterine primal pleasure) a "neomezené prenatální svobodě" (unlimited freedom of the prenatal state).⁵³¹

Počáteční podporou se Dalímu stala Freudova studie *O narcisismu* (1914), v níž psychoanalytik objasnil, že již "první autoerotická sexuální uspokojení" (first autoerotic sexual gratifications) jsou nerozlučně spojena s vitálními funkcemi těla, které jsou ve službách sebezachování a nejsou oddělitelné od "instinktů ega" (ego-instincts) nebo sebezáchovných instinktů, vztahujících se též k osobě, která o dítě pečuje (matka). Freud upřesňuje, že co se týká ženy a dítěte, máme zde co do činění se dvěma originálními sexuálními objekty, z nichž u každého předpokládá existenci primárního narcisismu (primary narcissism). Tuto ideu pak rozvíjí ve své studii *Ego a Id* (1923), kde uvádí, že libidinózní impulzy asociované s primárním narcisismem jsou později v životě potlačovány a že „sebevědomí“ (ego) si vytváří ideál, kterým sám sebe poměřuje. Ego-ideál pobízený rodičovským

⁵²⁸ DALÍ 1994c, 36.

⁵²⁹ Ibidem.

⁵³⁰ FINKELSTEIN 1996, 232–234.

⁵³¹ Otto RANK: *The Trauma of Birth*. Harcourt, Brace, New York 1929, 17–18.

kriticizmem, se pak stává nahrázkou za ztracený narcisismus z dětství, avšak nikdy nemůže zcela naplnit dětské podmínky lásky. Co se týká další možnosti vývoje Finkelstein Freuda cituje doslovně: "Obrácení libida od objektu k ego a jeho přeměna na narcisismus představuje jako taková obnovu šťastné lásky a naopak skutečně šťastná láska odpovídá primárnímu stavu, ve kterém objekt libida a ego-libido nelze rozlišit."⁵³²

U Dalího máme co do činění s tzv. "primárním narcisismem", který si umělec v raných třicátých letech uvědomil ve své osobnosti a přijal tak tendence asociované s předgenitální sexualitou (pregenital sexuality), které jsou regresivní. Do souvislosti s tímto "primárním narcisismem" pak Haim Finkelstein klade Dalího mytologizující snahy, které se rozvinuly v jeho "projektu návratu", v němž se malíř vědomě a živelně dostával stále hlouběji v paměti zpět, s předpokladem, že čím hlouběji se odstane, tím větší slast může prožívat.⁵³³ Sigmund Freud ve své studii *Za principem slasti* (Beyond the Pleasure Principle) našel souvislost s „principem nirvány“, který rovněž nachází své uspokojení v příjemných embryonálních zážitcích, což ovšem též posiluje předpoklad souvislosti těchto pocitů s instinktem smrti. S aspektem „metamorfózy Narcise“, souvisí i konkrétní prostorového cítění, jenž nás z pozice výtvarného umění zajímá nejvíce. Freud předpokládá, že primární narcisismus u některých lidí přetrvává i v dospělosti a asociuje se se smyslem pro nekonečno a pro spojení s kosmem, který autor též nazývá „oceanickým cítěním“ (oceanic feeling), jenž může být pokusem o znovu zrestaurování původního "bez břehého narcisismu" (limitless narcissism).⁵³⁴ Dalí přijímá a rozvíjí i Freudovu teorii instinktu smrti, k čemuž Haim Finkelstein dodává: "Jak jsme viděli, Dalího projekt regrese byl motivován, na počátku třicátých let, percepcí souboje mezi principem slasti a principem reality, nebo, řečeno termíny Freudovy teorie libida, opozicí mezi ego-instinkty a sexuálními instinkty. Můžeme předpokládat, že si byl plně vědomý vývoje Freudovy teorie, a jeho opuštění původní opozice, aby byl nahrazen koncepcí stále přítomného narcistického libida, následovaného dalším dualistickým pohledem, týkajícího se opozicí mezi životními instinkty nebo Erosem, a instinkty smrti."⁵³⁵ Zde je pak důležité si objasnit, čím jsou podle Freuda lidské instinkty.

⁵³² „The return of the libido from the object to the ego and its transformation into narcissism represents, as it were, the restoration of a happy love, and, conversely, an actual happy love corresponds to the primal condition in which object-libido and ego-libido cannot be distinguished". FINKELSTEIN 1996, 232–233.

⁵³³ FINKELSTEIN 1996, 233.

⁵³⁴ Ibidem.

⁵³⁵ „As we have seen, Dalí's project of regression was motivated, in early 1930s, by his perception of the struggle between the pleasure principle and the reality principle, or, in the terms proposed by

Haim Finkelstein v této souvislosti upřesňuje, že instinkty jsou: "... nutkáním vlastního organického života k obnovení staršího stavu věcí, které byla živá entita povinna opustit pod tlakem vnějších rušivých sil."⁵³⁶

Můžeme uzavřít, že těžištěm Dalího teoretických výzkumů a výtvarné tvorby bylo mapování prenatalního stavu, avšak včetně mechanismů, které atakují lidské instinkty do té míry, že obraznost (sny, denní snění) má regresivní směřování a nachází cestu k paměti na život v lůně matky. Tento postup k "návratu" Dalí realizoval s nebývalou „zarputilostí“ a ke všemu ho konfrontoval se zasutými vzpomínkami z dětství, které poškozovaly jeho instinkty.

Posedlost jako brána Dalího teoretických výzkumů

Dalí vytvořil několik vlastních tezí, jimiž též zasáhl do teoretického východiska Bretonovy surrealistické skupiny. Ve své knize *Tajný život Salvadora Dalího* mluví-li o svém denním snění a o znovu vyvolávaných dětských vzpomínkách, které byl schopný automaticky převést na plátno. Nedokázal je sice lokalizovat do odpovídajícího času a prostoru, věděl však o nich bezpečně, že se týkají dětství. Kontury těchto obrazů byly velmi přesné, takže je malíř mohl zaznamenat bez intervence jeho současného vkusu a následovat pouze potěšení a nekontrolovanou biologickou touhu, jak zdůraznil Haim Finkelstein. Dalí pak strávil celý den "sedící před sebou samým jako médiem“, aby zachytil obraz, který se objevil v jeho imaginaci. Finkelstein rozlišil, že ačkoliv se zdá, že zde Dalího postup je v podstatě surrealistickým automatismem, aktem "vidění jako médium", poukázal k poněkud jiné koncepci. Nejedná se o surrealistický automatismus a fenomény vyjevené médiem, jak o to mluví Breton, že "některé média reprodukovala psaní nebo kresbu, jako by kopírovala nápisy nebo jiné postavy, které se jim objevily na nějakém předmětu nebo jinde."⁵³⁷ Dalí neměl spiritistické zájmy. Nejsou to Massonovy automatické kresby nebo Ernstovy *frottage*, při nichž se tvary teprve rodí v automatickém procesu. Naopak Dalí dokazuje, že tyto obrazy se v

Freud's libido theory, the opposition between the ego-instincts and the sexual instincts. We may assume that he was fully cognizant of the development of Freud's theory, and of his relinquishing of this original opposition, to have it replaced by a conception of an all-pervasive narcissistic libido, followed by another dualistic view concerning the opposition between life instincts, or Eros, and death instincts." Ibidem.

⁵³⁶ "... an urge inherent in organic life to restore an earlier state of things which the living entity has been obliged to abandon under the pressure of external disturbing forces." Ibidem.

⁵³⁷ "... some mediums reproduced the writing or drawing as if they were copying inscriptions or other figures that appeared to them on some object or another" FINKELSTEIN 1996, 183.

jeho hlavě ukazují plně zformované, připravené, aby byly opsány. Dalího obrazy jsou znovu vyvolanou pamětí, zdeformovanou jejími nedostatky, a může to být i realita, která malíře kdysi zranila. Proto Dalí tolik lpěl na neoklasicistní formě své malby, protože zachycoval reálné souvislosti, nikoliv abstraktní.

Pro srovnání zde připomeňme, že Breton ve svém *Druhém manifestu surrealismu* (1929) stále ještě mluví o tom, že „se jeví jako nesmírně slibné i určité postupy čistého zklamání, jejichž ulatnění v umění a v životě by zaměřilo pozornost nikoliv na reálno nebo na imaginárno, ale abych tak řekl na *rub reálna*.“⁵³⁸ Breton tady přemýšlí o tvorbě ve spiritistickém slova smyslu. Je nesporné, že Dalího vlastní paranokritická metoda, která se jasně vynořuje v jeho eseji *Zahnivající osel* (*L'Âne pourri*), červenec 1930, sice vychází z impulzů daných surrealismem, konkrétně z Bretonem propagované metody psychického automatismu, avšak nesdílel nadšení pro „... pasivní podřízení se diktátu či oddávání se instinktivnímu tvoření“ a klade větší důraz na aktivní akt „derealizace“ prostřednictvím "posedlosti".⁵³⁹ Objevuje se „posedlost“ jako metoda navazující na Bretonovu "fixovanou pozornost“ (fixing the attention). Tento obrat se uskutečnil v roce 1929 v Dalího obraze *Pochmurná hra* (1929),⁵⁴⁰ jak to vyplývá z jeho knihy *Tajný život Salvadora Dalího*, kdy byl malíř posedlý svými dětskými fantaziemi a rozmary, svoje vize automaticky přenesl na plátno. Tato metoda „posedlosti“ se týká halucinací, úzkosti, paranoii, kterou malíř ve vztahu k realitě pociťoval a která se i po kritickém zhodnocení ukazuje být opodstatněná, pravdivá, realitu pronikající a uchopující. Jakmile však *Georges Bataille* ve svém příspěvku *Jeu lugubre* z prosince 1929,⁵⁴¹ uvedl obsah Dalího obrazu do širších kulturních souvislostí, nebyl tento obraz již hledáním nějaké nezávazné umělecké metody, ale začal mít výrazný destruktivní význam. Potom co úvodní věta příspěvku zněla: „Intelektuální zoufalství nevyvrcholí ani zbabělostí, ani snem, nýbrž násilím“, *Bataille* připomenul rozkol, který vznikl po setkání Markýze de Sade s rozhněvaným davem, a naznačil, že shodně se Sadem reaguje „výkřikem“, který byl s ohledem k rodící se nacistické cenzuře prorocký. Byl si vědomý všech kulturních a

⁵³⁸ André BRETON: *Surrealistické manifesty*. Praha 2005, 117.

⁵³⁹ "... passively submitting to inspired dictation or indulging in a purely instinctive creation. His insistence, in regard to Miró, on the 'instantaneous possession of reality which lies beyond the stereotypical and 'anti-real' image that the intelligence has progressively and artificially created ... points to a greater stress laid on an active act of derealization through "possession" FINKELSTEIN 1996, 182.

⁵⁴⁰ Salvador Dalí: *Pochmurná hra*, 1929, olej a koláž na kartonu, 44.4 x 30.3 cm. Soukromá sbíra.

⁵⁴¹ *Georges BATAILLE*: *Jeu lugubre*. In *Documents*, no. 7, Paris, December 1929.

historických souvislostí, které obraz rozkládající se sexuality v neklidné společenské atmosféře může způsobit.

Dalího následné obrazy na téma sen prozrazují smysl pro architekturu chrámového prostoru. Pro výtvarnou teorii vůbec je velmi důležitý fakt, že Dalí dává spánek a embryonální paměť do souvislostí se symetrickým architektonickým myšlením (myslí tím zřejmě symetrii očí a dlaní, kterou hypoteticky může embryo vnímat). Všimněme si nyní Dalího díla *Studna* z roku 1930 a obrazu *Sen* z roku 1931.⁵⁴² Přitom obraz *Sen* (1931) jakoby byl výřezem obrazu staršího a působí spíše, že autor smysl prvního obrazu *Studna* více upřesňoval s jednoznačným poukazem ke snovému zdroji obou. Základem obou obrazů je šerosvitný, otevřený prostor o třech plánech, se vzdáleným nízkým horizontem, vymezený sloupy (sloupem), s náznakem posvátnosti prostoru. V obou obrazech nacházíme skupinou výrazně gestikulujících postav, jednou se ocitajících v popředí obrazu, podruhé v pozadí. Do obou obrazů je umístěn shodný prvek kašny, která má archetypální podobu nádoby-hlavy ženy.

Na obraze *Studna*, který je obdélného tvaru, je do středu výjevu ke všemu umístěna zlatá truhla, potřísněná krví, s mohutnou kobylkou. Její sakrálnost podtrhuje kalich s hostií, který je v kontrastu s rozjařenou ženskou hlavou (Gorgonou) cenící zuby. V popředí obrazu, z levé strany, je zobrazena skupina postav provádějící felaci, doprovázená lvem. Přičemž napravo se nachází postava, jak tomu bývá ve snu, otočená k divákovi zády. Tématem obrazu je zjevně metamorfóza lidské touhy, sublimace instinktů, a s tím vším zákonitě spojené pocity viny, odpuštění, naznačující možnost proměny k vertikalitě a sakrálnosti.

Na obraze *Snu*, který je čtvercového formátu, nacházíme tentýž sakrální prostor, se světlem osvětlujícím šerosvitnou scénu zdola. Do středu obrazu je posazeno sochařsky cítěné poprsí ženy, které zabírá téměř celou plochu obrazu. Prostorovost této statické centrální scény podtrhuje vertikálnost rudého monumentálního sloupu v pozadí, u jehož paty se střetávají lidské postavy, které zde živě diskutují. Je zde též zvláštní scéna s krvácejícím mužem, (kterému chybí chodidlo), jenž sedí vysoko na jakémsi trůnu v podobě voluty. S tváří, evidentně v hlubokém zahanbení, schovanou do dlaní. Žena svými rozevlátými vlasy připomíná mýtickou Gorgonu, a její nebezpečnost je zdůrazněna zeleným sinálním nádechem, zaplavujícím celý obraz. Dalí údajně vlastnil secesní krabičku s obdobnou hlavou, která mohla ovlivnit i jeho sen. Obraz Gorgony obsahuje strašný symbol srostlých úst, po nichž se hemží rej mravenců,

⁵⁴² Salvador Dalí: *Studna* (La Fontaine), 1930, olej na dřevě, 66 x 41 cm. St. Petersburg, Florida. *Sen* (Le Rêve), 1931, olej na plátně, 100 x 100 cm. New York. Soukromá sbírka.

jenž se v díle malíře objevuje opakovaně.⁵⁴³ S motivem mravenců v Dalího imaginaci souvisí netopýr, kterého jako chlapec našel polomrtvého a ztýraného právě těmito tvory, a stal též – v souladu s obecnou symbolikou evropského malířství – iniciačním obrazem jeho pozdějších nočních můr. Pociťovaného jako symbol smrti a rozkladu. Stejný halucinatorní obsah měl pro Dalího motiv srostlých úst spojený s mravenci, který chápal jako symbol sublimace lidské touhy a metamorfózy libida, s odkazem k původnímu dětskému běsu, který v něm tato souvislost vyvolala.

Téma Gala-Gradiva a saturnský mýtus

V roce 1929 potkává Salvador Dalí Galu, která se stává jeho celoživotní partnerkou a sehrává rozhodující úlohu v jeho umělecké tvorbě. Dalí Galu ztotožňoval s Gradivou, archetypální představou ženy, rozvedenou v nám již známém románu W. Jensense *Gradiva* a interpretovaného Sigmundem Freudem jeho spise *Bludné představy a sny v knize W. Jensena Gradiva* (*Der Wahn und die Träume in W. Jensense Gradiva*),⁵⁴⁴ podle kterých se hrdince podaří ukázat snícímú mužskému hrdinovi jeho blud a tak ho přivést k realitě. Dalí o Gale prohlásil: "Gala mi v pravém slova smyslu dala strukturu, která mému životu chyběla. Existoval jsem jen v dřevěném pytli, měkký a rozplizlý, neustále hledající berle. Tím, že jsem se přitiskl ke Gale, našel jsem páteř, a tím, že jsem ji miloval, jsem vyplnil svou kůži. Moje semeno přicházelo až dosud nazmar masturbací a bylo vrháno jakoby do nicoty. U Galy jsem ho znovu získal, díky ní jsem opět ožil. Nejprve jsem myslel, že mě pohltí, ale Gala mě ve skutečnosti naučila pojídat skutečnost. Když jsem své obrazy podepisoval 'Gala-Dalí', pojmenovával jsem tím jen existenciální pravdu, neboť bez svého dvojčete Galy bych už neexistoval."⁵⁴⁵

Haim Finkelstein hodnotí Dalího osobní situaci v letech 1929–1930 jako oidipovskou, v zajetí regresivních orálních a análních tendencí s objevením se nové vrstvy super-ega roku 1930. Dalí se dostává do sporu se svým otcem kvůli Gale a musí opustit rodný dům.⁵⁴⁶

⁵⁴³ Salvador Dalí: *Velký masturbátor* (1929); *Záhada touhy-moje matka, moje matka, moje matka* (1929). Na obraze *Přizpůsobení tužeb* (1929) je proměna touhy zobrazena pomocí zakuklených zárodků, proměňujících se do různých podob, včetně útočných lvích hlav. V jednom případě pak tento zárodek puká pod nápořem roje mravenců.

⁵⁴⁴ Sigmund FREUD: *Bludné představy a sny v knize W. Jensense „Gradiva“*. In: Sigmund Freud *Spisy z let 1906–1909*, Praha 1999.

⁵⁴⁵ DESCHARNES/NÉRET 2010, 166–168. Salvador DALÍ: *So wird man Dalí*. André PARINAUD (ed.). Molden, 1974, 308; ad.

⁵⁴⁶ FINKELSTEIN 1996, 131.

Finkelstein studuje Dalího nepublikovaný text nazvaný *Láska a paměť* (L'Amour et la mémoire) a spolu s analýzou Dalího obrazů na téma Vilém Tell potvrzuje, že jsou zde právě ty stopy, kdy Gala na sebe bere Dalího fantazie: “Takže tím, že obsáhla všechny Dalího tajné touhy, stejně jako úzkosti a hrůzy, Gala se stala hrozivým protivníkem všechno, co by mohlo Dalího obávané super-ego představovat. A je z velké části v této funkci zastoupena v Dalího básni ‘Láska a paměť’ (1931).⁵⁴⁷

Salvador Dalí spojil Gradivu s tématem Viléma Tella a postavil ji jako hrdinku proti svému otci Saturnovi. Toto téma Dalí uvedl několika variantami, z nichž je zjevné, Dalího otec je zde zastoupen Vilémem Tellem, fakticky neexistujícím mužským legendárním hrdinou, symbolicky zastupujícího generační spory. Obraz *Vilém Tell* z roku 1930 zobrazuje krajinu s nízkým horizontem a se skaliskem, vyrůstajícím z vodní hladiny.⁵⁴⁸ Představuje nehluboký prostor vybudovaný pomocí dvou plánů, přičemž jeho jednotlivé části se navzájem překrývají nebo do sebe zapadají, tak jako v nějakém přízračném snu. Například vodní hladina z druhého plánu prostupuje do pořadí a zde se proměňuje ve stupňovité schodiště. V prvním plánu se ocitají dvě mužské postavy, zprava otec (Vilém Tell) v ruce držící nůžky jako kastrovní symbol. Stojí před náhrobkem, z něhož vytéká pramen (který i z jiných Dalího děl známe jako nekrofilní), jednou nohou klečí na podstavci, který je zdobený ženským aktem. Z levé strany se nachází postava mladíka, stojícího u starého révového kmene s ptačím hnízdem, který si jednou rukou zakrývá obličej jako výraz studu, zatímco druhou poukazuje ke starci. Nad hlavami obou se vznáší podivný přízrak, jakási srostlice bílého koně, klavíru a hlavy netopíra, působící jako nějaký füsellovský fantom nebo vzdálené echo surrealistické představy o existenci dvou nesouvisejících skutečností na jednom místě. U klavíru sedí hráč a na jeho křídle leží dvě zvířecí monstra, rozpadající se hlava netopýra s koňskými zuby, po němž lezou mravenci, jako upomínka na běsy Dalího dětství. Nad ním se vznáší velký bílý kůň Füselliho nočních můr. Obraz je provedený v odstínech hnědé a okrové barvy, vytvářejícími při vodní hladině jedovaté tóny, které jsou v kontrastu s modravou barvou nebes a bílým tělem koně, který se nad celým výjevem vzpíná jako ve zlém snu. Nacházíme zde variantu citace k Nietzscheho *Zrození tragedie z ducha hudby*, hráče sedícího za klavírem

⁵⁴⁷ “Thus, by subsuming all of Dalí’s secret desires, as well as anxieties and terrors, Gala becomes a formidable opponent to anything that Dalí’s dreaded super-ego might represent. And it is largely in that capacity that she is represented in Dalí’s love poem *L’Amour et la mémoire* (1931).” Ibid. 133.

⁵⁴⁸ Salvador DALÍ: Vilém Tell (Guillaume Tell), 1930, olej a koláž na plátně, 113 x 87 cm. Signováno a datováno vpravo dole: “a Gala, Salvador Dalí 1930 PROFANACE”. Dole vlevo: Guillaume Tell. Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paříž. Fundació Gala-Salvador Dalí, Catalog raisonné of Painting, N°254.

jako u nekrofilního pramene. Dalí zde uvádí do souvislostí několik motivů, v rámci kterých svoji životní situaci mytologizuje. Polemizuje zde se saturnovským dědictvím, které zde stejně jako ve své knize *Tajný život Salvadora Dalího* vyjádřuje prostřednictvím legendy o Willému Tellovi. K němu uvedl, že ve vztahu ke svému otci balancoval na své hlavě jablko Viléma Tella, které je věčným symbolem otce obětujícího vlastního syna. Haim Finkelstein v této souvislosti odcitoval výrok René Crevela z jeho studie *Duch proti rozumu* (*L'Esprit contre la raison*), kde je uveden obraz komentující, jak se Vilém Tell chová: “Položí jablko na hlavu svého syna (pokrývky hlavy, ve freudovské symbolice, mají vždycky falický význam), aby ho perforoval šípem, jako by syn byl najednou vykastrovaný, sodomizovaný a brzy také by byl zkonsumován”.⁵⁴⁹

Malíř pak vytvořil několik znepokojivých pláten na toto téma: *Gradiva* (1931),⁵⁵⁰ dnes již neznámý obraz; *Vilém Tell and Gradiva* (1932);⁵⁵¹ *Gradiva* znovuobjevuje antropomorfské ruiny, *Retrospektivní fantazie*, 1932,⁵⁵² které lze spojovat s Dalího intimními deníky. To co je pro tyto obrazy, ztotožňující *Gradivu* s Galou, společné, je pečlivý způsob provedení tůní, ze kterých vyrůstají skaliska, jenž jsou zpravidla pozadím pro zobrazení aktu *Gradivy*. Dalí malířskému vypracování tůní věnuje mimořádnou pozornost i na dalších obrazech, následně i na pozdějším obraze *Metamorfóza Narcisova* (1937). Nakonec si uvědomíme, že právě zde leží tajemství Dalího embryonální paměti. Hluboký vodní zdroj jistě bude oním mysteriózním obrazem, který již tak dlouho hledáme. Dospíváme k předpokladu, že Dalího tůně, se svými světelnými a barevnými odlesky, které se tolik podobají romantickým obrazům 19. století, a představují reakci na Dalího narcisismus – jsou současně uchopením malířovy embryonální vize, která je ve skutečnost tak prostá, jako sama příroda.

⁵⁴⁹ “Puts an apple on his son's head (headdresses, in Freudian symbolism, always have a phallic meaning) in order to perforate it with an arrow, as if the son is all at once castrated, sodomized, and would shortly also be eaten up”. FINKELSTEIN 1996, 131.

⁵⁵⁰ Salvador Dalí: *Gradiva*, 1931, olej na neznámém podkladě, značeno vpravo nahoře: Salvador Dalí. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, N° 279.

⁵⁵¹ Salvador Dalí: *Vilém Tell a Gradiva*, 1932, olej na mědi, 30 x 24 cm. Signováno a datováno vlevo dole: olive Dalí 193[2] Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, N° 277.

⁵⁵² Salvador Dalí: *Gradiva znovu objevuje antropomorfské ruiny, Retrospektivní fantazie*, 1932, olej na plátně, 65 x 54 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, N° 511.

K dočasnému ztišení pak dochází v nádherných modravých obrazech, jako je *Nebe* (1931) nebo *Anděl* (1932), které nás překvapí svojí pohodou, a jenž jsou ve výrazném kontrastu k obrazům s nekrofilní tematikou ze stejné doby.⁵⁵³

Dalího nekrofilní pramen

Dalí si uvědomuje, že regresivní postup vlastního sebezkoumání, dotýkajícího se "traumatu zrození", může nějak souviset i se smrtí, jak se tohoto tématu dotkl i ve svém pozdějším obraze *Metamorfóza Narcisova* (1937). Podle Dalího o embryonální paměti mohou svědčit i některé starobylé rituály, pohřbívající člověka stočeného do klubíčka: "Zdalo by se, že touha po smrti je často vysvětlována tímto vladařským a trvalým impulzem vrátit se tam, odkud jsme přišli, a že se sebevrahy obvykle stávají ti, kdo nejsou schopni přemoci trauma zrození..." napsal o tom Salvador Dalí.⁵⁵⁴ Velkou přitažlivost pro vyjádření hranice mezi živým a mrtvým měl pro Dalího obraz *Ostrov mrtvých* (1880) od Arnolda Böcklina, který představuje jeden z nejsuggestivnějších pláten německého romantismu. Nacházíme zde hluboký prostor s klidnou vodní hladinou, na níž na vzdáleném obzoru nacházíme ostrov osázený cypřiši, ke kterému směřuje loďka s fantomy – postavami zahalenými do draperií, jež jsou zjevným archetypem. Navzdory tomu, že Dalího zjevně uhranula síla prostorového pojetí Böcklinova obrazu, dokázal neměnnost jeho vize rozbít tím, že použil jen jediný motiv, jímž byl cypřiš jako symbol smrti. Ten do svých obrazů situoval tak mistrně, že se mohl vyhnout jakýmkoliv dalším historickým konotacím. Uvedeme-li nějaký další Dalího obraz vzniklý po roce 1931 s tímto motivem, zjistíme, že cypřiš je situován do pořadí obrazu, čímž malíř chtěl zjevně vyjádřit, že spolu s ostatními objekty se na ostrově smrti již ocitáme. Například na obraze *Spektr a fantom* z roku 1934 se vedle cypřiše ocitají další přeludy.

Ve znamení Anděla - Dalího paranoicko kritická metoda

Haim Finkelstein ve svém příspěvku *Pod známkou anděla*, mluví o Bretonově vyzdvižení Dalího paranoicko-kritické metody v jeho přednášce *Co je to surrealismus* (Qu'est-ce que le Surréalisme)" z roku 1934.⁵⁵⁵ Zde Breton uvedl, že se jedná o novou metodu surrealismu, zkoumající nevědomí a odkrývající novou a silnou obraznost, a že Dalí obdaroval surrealismus instrumentem prvního řádu, jenž může být aplikovaný jak v malířství,

⁵⁵³ Salvador Dalí: *Nebe*, (Ciel, Olive), 1931, olej na dřevěné desce, 21,7 x 79,7. Soukromá sbírka. *Anděl* (Angelus), cca 1932, olej na dřevěném panelu, 16 x 27 cm. Soukromá sbírka.

⁵⁵⁴ DALÍ 1994, 36.

⁵⁵⁵ Under the Sign of the Angelus, kapitola IV, In: FINKELSTEIN 1996, 177–179.

poezii, filmu, v konstrukci surrealistických objektů, módě, sochařství, uměnovědě, a dokonce, jestliže nastane příležitost, na všechny druhy exegese.⁵⁵⁶ Dalí pak vytvořil sérii obrazů na téma Milletova obrazu *Klekání* (Anděl, L'Angelus) a též napsal obsáhlý spis nazvaný *Tragický mýtus Milletova Klekání* (Le Mythe tragique de l'Angéus de Millet, 1930, přepracováno 1963), který podle Finkelsteina představuje nejúspěšnější a nejsystematičtější vypracovanou teorii surrealistického poznání. Je též jednou z nejvíce zneklidňujících, obsahující nezodpověditelné otázky a konceptuální problémy. Z tohoto důvodu Finkelstein klade veškerou Dalího aktivitu do rámce pranoicko-kritické aktivity a tu následně pod "znak Anděla".⁵⁵⁷

Problémem pranoicko-kritické metody je, že nemůže být verifikována. Finkelstein o konceptu uvádí: "Jeho hlavní cíl byl v podstatě v souladu se surrealistickou touhou vzbudit pochybnosti o konečné realitě vnějšího světa a ukázat, že je nepravdivá nebo neúplná. Pro něj to však byl spíše podnět ke kritice společnosti ovládané buržoazní morálkou tak, že do širokého denního světla přinášel potlačené pravdy – obvykle sexuální povahy, – které jsou základem naší existence. Paranoický kriticismus by se tedy mohl srovnávat s freudovskou koncepcí snu jako skryté touhy po naplnění potlačených tužeb a přání. Paranoický kriticismus by v tomto postavení byl jednou z nejdůležitějších Dalího zbraní v neustálém boji, který vedl ve jménu principu slasti proti principu skutečnosti."⁵⁵⁸

Ve své studii *Dobyť iracionálna* (1935) Dalí definuje svoji paranicko-kritickou metodu a zmiňuje "obrazy konkrétní iracionality" (images of concrete irrationality), což jsou "automaticky neznámé obrazy", které jsou "nevysvětlitelné a nerudukovatelné ani systémem logické intuice, ani racionálními mechanismy". Tyto obrazy vzdorují interpretaci, psychologické či jiné, a mají tendenci se jevit jako konkrétní manifestace reality.⁵⁵⁹ Tyto "nové obrazy konkrétní iracionality" směřují ke své skutečné a fyzické možnosti; jdou za doménu

⁵⁵⁶ André Breton: Qu'est-ce que le Surréalisme. 1934, 24–25.

⁵⁵⁷ FINKELSTEIN 1996, 178.

⁵⁵⁸ "His main purpose was basically in line with Surrealist desire to raise doubts about the ultimate reality of the external world and show it to be false or incomplete. For him, however, there was the greater incentive of criticizing a society dominated by bourgeois morality by bringing into broad daylight the repressed truths - usually those of a sexual nature - underlying our existence. Thus, paranoia-criticism might be compared to the Freudian conception of dream as a concealed expression for the fulfillment of repressed wishes and desires. Indeed, paranoia-criticism was, in this capacity, one of Dalí's most important weapons in the continuous struggle he waged in the name of the pleasure principle against the reality principle." FINKELSTEIN 1996, 178.

⁵⁵⁹ Ibid. 186.

přeludu a virtuálního znázornění, které lze psychoanalyzovat. V Dalího eseji *Odhalený objekt v surrealistickém experimentu* (1932) se Bretonovy teze a Dalího paranoia kriticky přibližují "ve zvážení nové fáze surrealistického experimentu jako takového, který by umožnil "nahlížet na svět objektů, objektivní svět, jako na pravý a projevovaný obsah nového snu."⁵⁶⁰ Ve vnímání objektů světa jako obsahu "nového snu" Dalí mohl referovat ke shodnému "rêve éveille", nebo k bdělému snu. Zatímco Bretonův bdělý sen byl způsobený autorovou emocionální krizí, Dalího sen vznikl "aktivní simulací paranoického stavu". Haim Finkelstein upřesnil, že Dalího sen, stejně jako Bretonův, kombinuje objektivní jevy se subjektivními zájmy. Ale zatímco Bretonův automatismus může sloužit jako neofenzivní a rekreační zdroj pro pohodlné básnění, Dalího halucinatorní systém má k dispozici intencionalitu, útočný, objektivní *vis à vis* okamžité reality, který převádí efektivní faktor do praktického plánu. "Na rozdíl od snové paměti, virtuálních a nemožných obrazů čistě receptivního stavu, 'které mohou být pouze vyprávěny' u Dalího se jedná o fyzikální fakta objektivní iracionality, kterými se můžeme skutečně zranit".⁵⁶¹

Jak jsme již uvedli v případě grafických listů *Rozmary* (Los Caprichos) od Francisca Goy z konce 18. století, umělec nemohl v rámci křesťanské víry či měšťácké společnosti kritiku dění – zvláště tu nevědomě inspirovanou a považovanou za svatokrádež – sdílet s veřejností přímo, ale musel zvolit „odlehčený způsob“ podání, jako by se jednalo pouze o rozmar, humor, kejklířství, prostě zlehčit svoji vlastní osobu, což Dalí od začátku svým chováním předváděl. Na počátku tuto nesnadnou pozici a snahu být nepolitický ukazuje jeho spolupráce s Louisem Buñuelem, a to na dvou filmech, v nichž Dalí dával přednost fanatismu, obsesím proto, aby scény takto umocnil a ukázal je v jejich pravdivém světle. Roku 1929 byl ukončen film *Andaluzský pes* (Un Chien andalu), s nímž si oba autoři dali závazek, že nebudou akceptovat žádnou vizi, která by se dala vysvětlit racionálně, psychologicky či kulturně. Buñuel je autorem stmívání a mraku plujícího přes měsíc či sadistického otevření oka břitvou, jako paralely k důležitějšímu otevírání oka, které je v lidské mysli. Dalí je autorem snu o ruce s hemžícími se mravenci a o hnijícím oslu – představa, která se pak objevovala v jeho obrazech. Jasnější co do metody je jejich společný film *Zlatý věk* (L'Age d'Or), jenž měl odpovídat Dalího posedlosti "velkolepostí a leskem katolicismu", který chtěl předvést s maximálním fanatismem, aby bylo dosaženo velkoleposti opravdové svatokrádeže,

⁵⁶⁰ "... in a consideration of a new phase of Surrealist experiment as one that would lead than to 'regard the world of objects, the objective world, as the true and manifested content of a new dream" Ibidem

⁵⁶¹ FINKELSTEIN 1996, 187.

jak uvedl. Zatímco Buñuel scénář filmu podle Dalího kritiky zdeformoval v primitivní antiklerikalismus, který Dalí neměl na mysli, protože rozpoznával, že určité rysy španělské kultury jsou podstatou jeho nevědomé bytosti, a že rozbitím tohoto archetypu poškozují sám sebe.

Dalího setkání se Sigmundem Freudem

Víme, že to byla právě tato Dalího vlastnost "zarputilosti", které si všiml i samotný Sigmund Freud, se kterým se Dalí pokoušel opakovaně setkat, avšak podařilo se mu to až roku 1938, při schůzce, kterou zprostředkoval spisovatel Stefan Zweig. Oba tehdy Freuda navštívili spolu s básníkem Edwardem Jamesem. O podrobnostech schůzky víme velice málo. Dalí s sebou přinesl svůj obraz *Metamorfóza Narcisova* z roku 1937. Ve své knize *Tajný život* Dalí uvádí, že chtěl Freuda upozornit na svůj článek o paranoi: "Než jsme odešli, chtěl jsem mu věnovat časopis se svým článkem o pranoi. Proto jsem časopis otevřel na stránce se svým textem a prosil jsem ho, aby si to ve volném čase přečetl. Freud na mě stále upřeně zíral a mého časopisu si ani nevšiml. Pokoušel jsem se vzbudit jeho zájem a vysvětloval jsem mu, že to není nějaký surrealistický vrtoch, ale článek se skutečnými vědeckými ambicemi. Opakoval jsem titul a zároveň jsem na něj ukazoval prstem. Můj hlas, mimoděk stále ostřejší a naléhavější, ho nedokázal vyrušit z lhostejnosti. Pozoroval mě stejně upřeně s pronikavostí, jež patrně prosycovala celou jeho bytost, a pak vykřikl, obraceje se na Stefana Zweiga: 'Nikdy jsem ještě neviděl dokonalejší obraz Španěla. Jaký fanatik!'⁵⁶²

Po schůzce s Dalím Freud Stefanu Zweigovi psal: "Opravdu, rád bych vám poděkoval za zprostředkování, které ke mě přivedlo včerejší návštěvníky. Měl jsem až dosud sklon považovat surrealisty, kteří si mě zřejmě zvolili za svého patrona, za absolutní (řekně pětadevadesátiprocentní, jako u alkoholu) bláznů. Ten mladý Španěl s upřímnými fanatickýma očima a nesporným technickým mistrovstvím mě přiměl k jinému hodnocení. Bylo by opravdu velmi zajímavé zkoumat vznik takového obrazu analyticky. Kriticky by se přece dalo vždy říci, že se pojem umění brání rozšíření, jestliže kvantitativní poměr nevědomého materiálu a předvědomého zpracování nezachová určitou hranici. Rozhodně však má vážné psychologické problémy." Dalího údajně především potěšil Freudův výrok: „Nikdy jsem ještě neviděl dokonalejší obraz Španěla. Jaký fanatik!“⁵⁶³ Již Haim Finkelstein doložil, že existence Freudova díla a následné setkání s ním mělo pro celkové Dalího

⁵⁶² DALÍ 1994, 33–34.

⁵⁶³ DESCHARNES/NÉRET 2010, 100.

směřování zásadní význam, a že malíř ve skutečnosti postupoval tak, jakoby chtěl zodpovědět Freudovu otázku "v čem spočívá nejen podstata španělského genia", ale i moderního výtvarného umění vůbec, o němž Freud evidentně pochyboval.

Dalího obraz *Proměna Narcise* z roku 1937,⁵⁶⁴ svým výrazným osvětlením obrazového prostoru nízko nad horizontem (tentokrát zleva), svojí atmosférou přízračného snu, připomíná podzimní náladu obrazů Giorgia de Chirica. Obraz je opět řešen pomocí tradičního schématu tří plánů, kdy první plán představuje jakousi nekrofilní zónu, v níž je zprava umístěna sestava na sebe kladených protáhlých kamenů, v namodralých a nazelenalých tónech, v níž nakonec rozlišíme sevřené prsty lidské ruky, přidržující vejce. Z něho vyrůstá bělostný květ narcisu na zeleném stonku, jehož svěžest je v kontrastu ke skulptuře a též k vychrtlému psu, tradičnímu symbolu pudové energie, touhy nebo šílenství. Druhý plán obrazu je přívětivější, je více osvětlen a z levé strany do něho zasahuje hluboké jezero, na jehož břehu, ze zeminy rudé barvy, můžeme ve spleti oblých linií a plastických forem a rozlišit sedící lidskou postavu. Má skloněnou hlavu, což navozuje atmosféru smutku či studu, a je částečně ponořená do klidné vodní tůně, v níž se do značné hloubky odráží. Postava a je v kontrastu k temné sluji skály v pozadí. V třetím plánu obrazu se horizontálně rozprostírá kopcovitá krajina, obsahující větší počet detailů, svádějících k vyprávění. Je zde klikatá cesta ubíhající k horizontu, shluk mužských a ženských aktů v rozjařené náladě. Vedle se nachází černobílé šachovnicové pole s mužským aktem na vysokém rudou barvou označeném soklu.

Dalí na tomto obrazu rozvedl Ovidiovo vyprávění o Narcisovi,⁵⁶⁵ k jehož osobě se vyslovil slepý věštec Teiresiás, proslavený v boiótském kraji, kterého Narcisova matka požádala o věštbu týkající se synovy dlouhověkosti. Věštba byla vyslovena, ale zpočátku jí nikdo nerozuměl, protože věštec odpověděl: „Jestliže nepozná sebe“, čímž je zjevně naznačen důvod zhouby, jestliže se bude do sebe odvracet. Sebezahledění, které pak Narcise zahubí, Ovidius popisuje takto: „... Žasne nad sebou sám a bez hnutí upírá pohled,/ podoben bílé soše, v níž parský mramor se změnil./ Na zemi rozložen vidí dvě hvězd, své zraky, v tom zřídle,/ vidí vlas, jenž Bakcha je hoden a hoden je Foiba,/ hladká mladistvá líčka a hrdlo jak ze sloní kosti,/ půvabnou tvář, v níž sněžný úběl s nachem se mísí./ S obdivem patří na vše, čím sám jest obdivu hoden:/ dychtí bezděky po sobě sám, sám sobě se líbí ...“ Ovidius zde

⁵⁶⁴ Salvador Dalí: *Proměna Narcise*, 1937, olej na plátně 51,2 x 78,1 cm, olej na plátně. Tate Modern, Londýn.

⁵⁶⁵ OVIDIUS Nasó: *Narkissos a Échó*. In: *Proměny*, kniha III, verš 339–510.

naznačuje, že Narcis byl tak krásný, že mohl být spíše členem Bakchovy družiny nebo samotného řeckého boha Apollóna (Foibos je epitetem Apollona). Do Narcise se zamilovala Échó, která byla bohyní Júnó potrestána ztrátou hlasu a mohla jen opakovat poslední slova, která od lidí zaslechla, jako ozvěnu. Narcis odmítá Échó, zahleděný do sebe se naklání nad hladinou tůně, a nalézá objekt své touhy v zrcadlovém obraze sebe sama. Ovidius však snícího varuje: „Neví, co to tam vidí, co vidí však, budí v něm vášeň,/ tentýž blud, jenž mate mu zrak, jej vzněcuje také./ Lehkověrný, nač lapáš marně ten prchavý přelud?// Není toho, co hledáš, jen odstup: co miluješ, ztratíš!/ To, co tu zříš, je vlastní tvé podoby přeludný odraz,/ svého to nemá nic: jen s tebou to přišlo a trvá,/ s tebou to odejde zas, ač můžeš-li odejít odtud!“ Podstatné je, že zde mluvíme o řece Styx, v níž se Narcisus shlíží tak dlouho, až se nakonec utopí a skrze smrt zažije transformaci v bílý květ narcise: „V měkkou zeleň trávy mu hlava znavená klesla,/ smrt mu zavřela oči, jež nad krásou pánovou žasly./ Ale i pak, když v podsvětní říš byl po smrti přijat,/ v styžské vodě se shlížel. – Když zhasl, zalkaly sestry,/ nymfy vln, a kadeř si ustříhly bratrovi v oběť,/ zalkaly nymfy stromů, v to lkaní se mísila Échó./ Nosítka chystali již a hranici, pochodní plápol:/ těla tu nebylo nikde – však najdou namísto těla/ žlutavý květ – šest lístků bílých mu vroubilo kalich.“⁵⁶⁶ Podle Pausania (IX, 31,6) se však Narcis ani po smrti nezmocní se sám sebe, nesplyne sám se sebou, nedochází klidu. Stále se zhlíží ve vodách Styxu a je svému obrazu nablízku. Podstatou tohoto mýtu je přítomnost řeky Styx, kterou by Dalí, pakliže skutečně prošel embryonální zkušeností, mohl znát. Záhada starobylého mýtu je zjevně tou věcí, o kterou se jistě Salvador Dalí chtěl se Sigmundem Freudem podělit. Andrew Graham Dixon v souvislosti s Dalího obrazem uvedl, že Sigmund Freud instinktivně pochopil, že malíř je sice tématem nadšený, avšak že výsledné dílo není jednoznačné. Obraz sice mohl být vyvolán z nevědomí ve snech, ale je vytvořený vědomě jako směs "nevědomého materiálu a předvídavého zpracování", jak údajně zdůraznil Freud. Dixona zajímá otázka, zda se Freudovi Dalího obraz vůbec dostal nějak pod kůži, a zda se náhle neobával, že při aplikaci jeho myšlenek budou autoři imunní vůči jeho „nástrojům výkladu“. „V Dalího sebevědomě podivném, slunném pouštním světě se obrazy konfesní jasnosti a zvláštnosti roztavují do forem, které jsou odvozeny z mýtu a literatury, a ty, které odrážejí jeho vlastní zahalené pokusy o sebeanalýzu.“ uvedl Graham Dixon. Avšak výsledek obrazu autor hodnotí jako určitý „obrazový marasmus“, slučující „nevinnost, erudici, exhibicionismus, vynalézavost a osobní zjevení“ v jeden celek.⁵⁶⁷ Netušíme sice co si

⁵⁶⁶ OVIDIUS kniha III, verš 339-510

⁵⁶⁷ Andrew Graham DIXON: The Metamorphosis of Narcissus by Salvador Dalí. In: Sandey Tepegraph, "In The Picture", 11. 5. 2003.

Graham Dixon pod pojmem „embryonální zážitky“ představuje, ale doufáme, že se nedomnívá, že v lepším případě by malíři samo nevědomí mohlo poskytnout přímo sumu velmi originálních obrazů, místo poznání zcela mimořádného pocitu, nejspíše velmi ambivalentního, který je do značné míry bez obrazu. Čím jiným může být Dalího výsledný záznam než poukazem k dosavadní všelidské zkušenosti, zhuštěním souvislostí, zábleskem poznání, že archetypální představa řeky Styx se historií táhne právě proto, že je nesčetnými subjekty, v jistém okamžiku poznání, náhle pocíťována shodně.

Stejnou konstrukcí je Dalího obraz nazvaný *Spánek* z roku 1937,⁵⁶⁸ který je v jeho díle kladen do série obrazů, vzniklých jako reakce na španělskou občanskou válku (1936). Dalí tehdy Španělsko opustil a upadl do těžkého delíria spánku. Nám již známá snová krajina s nízkým horizontem, budovaná ze tří plánů, je nyní připomínkou malířova ztraceného domova. Nacházíme zde klidné pobřeží, definované hnědými odstíny písku a zeminy, se skalnatými útesy a opuštěné loďky na pláži. Jasně modrá obloha přechází ve světelný horizontální pás středomořského světla, v něm můžeme tušit vzdálenou hladinu moře. Zato do prvního plánu obrazu je umístěn fantom – monumentální deformovaná lidská hlava zobrazená z profilu, jejíž tvary nejsou pevné a musí být podpírány systémem jedenácti berlí. Z nich jedna berla, umístěná z boku zprava, provokativně sahá až k nebesům. Na horizontu krajiny, který je téměř prázdný, spatřujeme na izolovaném ostrůvku shluk staveb, v nichž lze rozpoznat průčelí kostela Pany Marie z Cadaques. Na levé straně obrazu se po pobřeží prochází postava se psem, která je k nám podle zákonů snů otočená zády, zatímco pes prudce vyráží našim směrem. Představa plně nerozvinutých instinktů utočícího psa je zde narušena opakujícím se motivem berle, která jej podpírá. Na obloze můžeme nalézt bílé kontury mizejícího měsíce a slunce nízko nad obzorem, osvětlující scénu zdola. Zadíváme-li se však pozorněji na způsob, jakým je utvářena hlava spícího fantoma, zarazí nás nejen míra úzkosti, ke kterému obraz odkazuje, ale i masité oblé tvary v oblasti čela a očí hlavy, při jejichž soustředěnějším pozorování rozpoznáme, že je zde zobrazené do sebe schoulené embryo, po jehož oblých tvarech sklouzává malá bílá rouška.

Vynořující se skály na výše zmíněném obrazem, společně s izolovaným ostrovem, odkazují k městečku Cadaqués, v jehož části Port Ligat Dalí doposud žil. Tady se nachází i erodovaná skála na Cap Creus zvaná „Spící skála“, jak jí nazývají místní, v jejích tvarech Dalí našel inspiraci pro vytvoření svého fantomu Spánku. Slunce, prudce osvětlující celou

⁵⁶⁸ Salvador Dalí: *Spánek (El sueño)*, 1937, olej na plátně, 51 x 78 cm. Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.

scénu velmi nízko nad horizontem, je přítomné mimo obrazový výřez a vrhá ostré stíny. Ačkoliv nad horizontem prosvítá bledý měsíc, nejedná se o noční krajinu, je ještě den. Obrazem se prolíná ticho a klid navzdory tomu, že bez berlí by hlava spadla do prázdného prostoru. Berla, opora Dalího mentálních stavů, z jeho obrazů mizí až ve čtyřicátých letech. Obraz bezezbytku odpovídá popisu spánku, který Dalí uvedl ve své knize *Tajný život Salvadora Dalího* (1942), kde můžeme číst: "Často jsem si představoval příšeru spánku jako nekonečnou a přetěžkou hlavu s jediným tenounkým náznakem těla, hlavu podivuhodně udržovanou v rovnováze řadou berel reality, jejichž zásluhou během spánku jaksi visíme nad zemí. Berly často povolí a my "padáme". Většina čtenářů jistě zakusila násilný pocit náhlého pádu do prázdna právě v okamžiku usínání, kdy se s trhnutím probouzíme s bušícím srdcem a paralyzováni strachem. Můžete být jisti, že je to brutální a surová vzpomínka na narození, rekonstrukce oslepujícího smyslového vjemu přesně ve chvíli vyvržení a vypadnutí. Usínání rekonstruuje naši prenatalní paměť, která se vyznačuje nehybností, a tím připravuje půdu k rozvíjení traumatické vzpomínky na pád do prázdna."⁵⁶⁹ V jiném Dalího textu čteme o souvislosti spánku s představami tvůrců o architektonickém prostoru: "Spánek je "skutečným zakukleným monstrem, jehož morfologie a nostalgie spočívají na jedenácti základních berlích... Stačí, že jediný ret najde přiměřenou oporu v rohu polštáře nebo že se malíček na noze nepostřehnutelně přilepí na prostěradlo, aby nás spánek sevřel vši svou silou. ... A pak to strašné čelo, těžce vyčnívající, které se opírá o měkký pilíř nosu ve formě biologického 'zhrouceného víru' par excellence, stejného, jaké vykvétají ve spirále těla korunující páteřní křivku embrya, ve vijanu kapradí a kamenných volutách sloupů jako sedících embryí. Ten kmen nosu je páteřním sloupem architektury samé. Michelangelo, ten stařec a skutečné embryo, mi dává za pravdu. Říká, že voluta spánku je velkolepá, svalnatá, vytrvalá, pohlcená, zcela pohlcená, vyčerpaná, vítězná, těžká, lehká a hájená, což znamená, že Gaudí měl opět tisíckrát pravdu."⁵⁷⁰

Dalího pobyt v Americe

V době Dalího exilu ve Spojených státech (1940–1948) vzniklo několik významných děl, upřesňujících jeho pojetí snů a spánku. Byla to jednak kniha *Tajný život Salvadora Dalího*, kterou dopsal v červenci roku 1942, za svého pobytu v Hampton Manoru (Virginia). Zde v souvislosti s traumatem zrození Dalí popisuje vzpomínku na vlastní embryonální bytost. Téhož roku se Dalí seznámil s fotografem Philippem Halsmanem, který

⁵⁶⁹ DALÍ 1994c, 38.

⁵⁷⁰ DALÍ 1994b, 46.

dostal nápad ho vyfotografovat jako embryo ve vejci.⁵⁷¹ Fotografie jakoby byla přímou ilustrací textu z jeho nové knihy, z níž se též dozvídáme, že malíř měl co se týče spánku pečlivě vypracovaný rituál, a že vyzýval samotného boha Morfea řecké mytologie: "... já například se před usnutím nejen stočím do charakteristického klubíčka, ale předvádím skutečnou pantomimu malých pohybů, šklubnutí a změn pozice, což je vlastně tajný tanec, požadovaný bezmála liturgickým ceremoniálem, který uvolněním uvádí tělo a duši do této dočasné nirvány spánku, v níž máme na dosah vzácné fragmenty svého ztraceného ráje. Před spaním se svinu do embryonální polohy a ostatní prsty svírají palce tak pevně, až to bolí, nezbytně musím cítit, že moje záda lpí na symbolické placentě pokrývek a v úsilí nahnout je bez ohledu na teplotu k zadní části svého těla jsem už málem dosáhl dokonalosti. Přikrývám se tak i v největším horku, ať už jsou přikrývky sebetenčí. I moje konečná poloha ve spánku musí být přísně exaktní. Musím například posunout malíček nohy více vlevo nebo vpravo a horní ret téměř neprodyšně přitisknout k polštáři, aby se mě bůh spánku Morfeus mohl chopit a zmocnit celého. Jakmile mě přemůže, mé tělo postupně mizí a lokalizuje se, abych tak řekl, úplně v mé hlavě, vniká do ní a naplňuje ji celou svou vahou."⁵⁷²

V době amerického pobytu Dalí rozpracovává svoji tzv. paranoicko-kritickou metodu, na základě které vzniká několik jeho zajímavých pláten, jako je například *Sen vyvolaný letem včely kolem granátového jablka vteřinu před procitnutím* (1944),⁵⁷³ ilustrující Galin (Dalího) sen, který způsobila bzučící včela, vyvolávající proud podivných obrazů a ohrožujících bezbrannou spící útokem bajonetů. Ilustrující Freudův objev, že typický narativní sen může být vyvolán zcela malicherným podnětem.

V euforii svobody Dalí vytváří návrhy snových scén pro film nazvaný *Rozdvojená duše* (Spellbound) z roku 1945, v režii Alfreda Hitchcocka, v obsazení Ingrid Bergmanové a Gregoryho Pecka. V této době v Americe sílí zájem o psychoanalýzu a i výtvarní umělci si uvědomovali, že výzkum snů dospěl do bodu, kdy se mohou pokusit znázornit sen v pohybu ve filmovém mediu.

⁵⁷¹ Philippe Halsman: Dalí ve vejci, 1942, fotografie. DESCHARNES/NÉRET 2010, 136.

⁵⁷² DALÍ 1994c, 38.

⁵⁷³ Salvador Dalí: Sen vyvolaný letem včely kolem granátového jablka vteřinu před procitnutím, 1944, olej na plátně, 51 x 41 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Atomová bomba a Dalího „stoupání“

Výbuch atomové bomby v srpnu roku 1945 Dalím hluboce otřásl, což dokazují i jeho poznámky z této doby: "Mnohé scenérie, které jsem v tomto období namaloval, vyjadřují ohromný strach, který se mě zmocnil při zprávě o výbuchu atomové bomby. Použil jsem své paranoidně kritické metody, abych přišel na kloub tomuto světu. Chci poznat a pochopit skryté síly a zákony věcí, abych je ovládl. Mám geniální vnuknutí, že vládnu neobyčejnou zbraní, abych pronikl k jádru skutečnosti: mysticismus, to znamená hlubokou intuici, co je, bezprostřední komunikací s celkem, absolutní vizí díky milosti pravdy, milosti Boží. Silněji než cyklotrony a kybernetické počítače dokážu v jednom okamžiku proniknout do tajů reálna. Moje je extáze! volám. Extáze Boha a člověka. Moje je perfektnost, krása, abych jí viděl do očí! Smrt akademismu, byrokratickým formulcím umění, dekorativnímu plagiátu, slabomyslnému chaosu afrického umění. Moje je svatá Terezy z Avily ... Znovuoživením španělského mysticismu prokážu já, Dalí, svým dílem jednotu universa tím, že ukážu duchovnost vši substance."⁵⁷⁴

Následující Dalího obrazy ukazují, že umělec sice může mít silné předsevzetí proniknout do tajů reálna prostřednictvím znovuoživení španělského mysticismu, avšak musí počítet s tím, že jeho obraznost bude odvíjet podle po staletí neměnných zákonností. Již na obraze *Apotheóza Homéra* (1944–1945),⁵⁷⁵ nacházíme podivné zmrazení celého výjevu. Nejedná se již o známý dalíovský otevřený prostor s rozlehlým pobřežím, se skalisky a vodní hladinou na vzdáleném horizontu. Tentokrát se ocitáme velice blízko u skal a při vodním zdroji. Na pobřeží nacházíme vedle sebe přehledně rozložené dosavadní výtvarné díly Dalího prezentace symbolů. Na pravé straně obrazu vidíme skálu, v níž je s fotografickou přesností prohloubeno nedokončené a tudíž nikam nevedoucí schodiště. Se stejným verismem je zde zobrazena jakoby vykradená posvátná truhla a klidně ležící ženský akt, který již známe z obrazu *Sen vyvolaný letem včely kolem granátového jablka vteřinu před procitnutím*, snící si svůj nepodstatný, podružnými jevy skutečnosti vyvolaný sen. Nad truhlicí se vznáší tvar, který malíř označuje jako spektr. Na levé straně obrazu je umístěno podivné torzo lidského těla, jakýsi fantom podepřený berlou ustrnuvši v okamžiku, kdy se z něho měla zrodit nová poválečná bytost s křídly anděla. Celý výjev završuje trojspřeží s jezdcem, vznášejícím se nad

⁵⁷⁴ DESCHARNES/NÉRET 2010, 157–158.

⁵⁷⁵ Salvador Dalí: *Apotheóza Homéra* (L'Apothéosis d'Homère, Apotheosis of Homer), 1944–1945, olej na plátně, 63 x 116,7 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Mnichov.

vodní hladinou, tradiční symbol společenského pohybu, který se může každým okamžikem přeměnit v apokalypsu. Znovuzrození andělské bytosti se na Dalího obraze nezdařilo.

Místo toho malíř vytváří děsivý obraz nazvaný *Pokušení sv. Antonína* (1946) Dalímu nezbývalo, než si přiznat, že akt znovuzrození Narcise se nezdařil a že nyní již jen potvrzuje tradiční, španělským mysticismem ověřený archetypální vzor kultury, v níž je religiozita provázená stínem – poustevníkem, který utlumoval své tělo ve věci vyššího poznání a byl zasažen běsy.⁵⁷⁶ Ocitame se znovu na nám již známém dalíovském otevřeném pobřeží s nízkým horizontem, kdy na levé straně scény nacházíme klečícího muže, který v ruce svírá kříž a zvedá hoproti nebi, zatímco do prostoru mezi nebem a zemí vstoupili démoni a vzpínající se kůň a sloni na dlouhých pavoučích nohách, které již známe ze starších Dalího děl. Mluvíme zde též o precizně provedené malbě, o níž Dalí mluvil jako o ručně malované barevné fotografii nejčistších obrazů konkrétní iracionality. Svoji pozornost obrátil k řešení kvantové teorie a svým kvantovým realismem hodlal pokořit gravitaci. Na jeho obrazech se prosazuje vertikální kompozice, stvrzená zopakováním nelítostného Ukřižování. Na obraze *Kristus sv. Jana z Kříže* z roku 1951 poprvé zobrazil Krista „v kosmickém snu“, a spolu s ním si nejspíše vzpoměl na svého přítele básníka Garcíu Lorku, který kdysi básně svatého Jana z Kříže recitoval.⁵⁷⁷ Dalí si údajně uvědomoval, že „jádrém atomu“, jednotou vesmíru, je sám Kristus. Dalímu se jednalo o konkrétní sen týkajícího se jistého druhu extáze – “elevace” (ascension), k níž hledal paralely a našel je v kresbě svatého Jana z Kříže od španělského mystika ze 16.století, dnes uložené v klášteře Vtělení v Avile. Přípravnou kresbu pro konečný obraz věnovaný svatému Janu z Kříže, pak schematizuje do podoby kruhu, s trojúhelníkem – Kristem – uprostřed. Tohoto roku pak Dalí vydává svůj *Mystický manifest* (1951), v němž se otevřeně hlásí ke katolicismu. Téhož roku katolická církev uznává teorii velkého třesku, Dalí přijímá audienci u papeže Pia VII., přináší svůj obraz s *Madonou z Port Lligat*, který papež poželhal. Následně vytváří celou řadu obrazů týkajících se vertikality – k nebesům se obracející religiozity – jako je *Raffaelova hlava, puklá* (1951) *Assumpta corpuskularia lapislazulina* (1952) nebo *Galacidalacidesoxyribonukleidacid* (1963).⁵⁷⁸ Dalího sny v této

⁵⁷⁶ Salvador Dalí: *Pokušení sv. Antonína* (La Tentation de Saint Antoine), 1946, olej na plátně, 89,7 x 119,5 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusel.

⁵⁷⁷ Salvador Dalí: *Kristus sv. Jana z Kříže*, Christ de Saint-Jean-de-la Croix, 1951, 205 x 116 cm. Glasgow Art Gallery, Glasgow

⁵⁷⁸ Salvador Dalí: *Raffaelova hlava, puklá* (také: Explodující Raffaelova hlava), Tête raphaelesque éclatée (explosant) 1951, olej na plátně, 43 x 33 cm. Scottish National Gallery, Edinburg, zápůčka od Stead-Ellis Summerset. *Assumpta corpuskularia lapislazulina*, 1952, olej na plátně, 230 x 144 cm.

době jsou však svobodné a tvůrčí. Dne 12. června roku 1952 při svém pobytu v Port Lligat si poznamenává: „Celou noc jsem měl tvůrčí sny. Jeden z nich vymýšlel naprosto kompletní módní kolekci, samu o sobě schopnou zajistit mi jmění, jakožto dámskému krejčímu, alespoň po sedm sezón. Zapomenutí toho snu mne připravilo o malý poklad. Taktak jsem se pokusil rekonstituovat dvoje šaty, které si Gala oblékne tuto zimu v New Yorku. Poslední sen této noci byl však velice mohutný. Šlo o metodu, jak dosáhnout fotografické „elevace“ („ascension“). Tento postup použiji v Americe. I po úplném probuzení se mi tento sen zdá stále stejně výtečný jako ve spánku. Tady je ten můj recept: obstaráte si pět pytlů cizrny, kterou nacpete do většího pytle, který ji všechnu pojme: necháte pak padat zrna z výšky deseti metrů: pomocí dostatečně silného elektrického světla promítnete na padající proud cizrny obrázek svaté Panny Marie: každé zrno cizrny, od druhého oddělené prostorem stejně jako jsou částice atomu, zaznamená částičku obrázku; potom promítnete obrázek obrácenně; díky zrychlení získanému zemskou tíží obrácený pád cizrny zobrazí stoupavý efekt; tímto způsobem dostaneme vzestupný obraz, který bude odpovídat nejryzejším fyzikálním zákonům. Je zbytečné dodávat, takovýto pokus je svého druhu jedinečný.“⁵⁷⁹

Obdobný způsob vyjádření byl uplatněný při vzniku fotografie *Dalí Atomicus* (1948), která vznikla za spolupráce s Phillipem Halsmanem v jeho ateliéru v New Yorku.⁵⁸⁰ Původní scéna měla, podle Dalího imaginace, obsahovat živou kachnu, do které měla být uložena nálož, přičemž exploze se měla uskutečnit v okamžiku stisku spouště. Halsman však tehdy, podle svědectví jeho dcery, Dalího upozornil na to, že je v Americe, a že zde obdobné postupy nejsou povoleny. Na konečné Halsmanově fotografii pak byl výbuch exploze simulován proudem vody. Fotografie vzniklé za spolupráce Salvadora Dalího s Philipem Halsmanem představují úplně novou éru ve výtvarném umění. Halsman dokázal prožít vnitřní proces Dalího transformace a přetavit ji do další roviny, kterou lze charakterizovat jako jednoduchý, moderní výstřel. Dalí spolupracoval s Philipem Halsmanem i nadále, vytvořili spolu řadu strhujících, v podstatě neopakovatelných fotografií.⁵⁸¹ Salvador Dalí však neustále sleduje bipolarnost své osobnosti, což vysvětluje jeho další sen ze dne 14 června roku 1952 (Port Lligat): „Zdá se mi o dvou rytířích. Jeden je nahý, druhý rovněž. Chystají se vjet do dvou

Soukromá sbírka. Galacidalacidesoxyribonukleacid, 1963, olej na plátně, 305 x 345 cm. The Bank of New England, Boston.

⁵⁷⁹ DALÍ 1994a, 41.

⁵⁸⁰ Phillip Halsman/Salvador Dalí: *Dali Atomicus*, 1948, fotografie, copyright Yvonne Hausmann.

⁵⁸¹ *Dali Atomicus*: Phillip Halsman & Salvador Dalí's Photography, 100 Photos Time, New York 1948.

naprosto symetrických ulic. Jejich koně vstupují stejnou nohou každý do své ulice, jedna je však plná pronikavého světla objektivitu, druhá je průzračná jako v Raffaelově obraze Zasnoubení Panny Marie a pozadí je ještě křišťálovější. Najednou padne do jedné ulice neurčitá mlha, která postupně houstne, až vytvoří propast, neproniknutelnou jako olovo. Oba rytíři jsou Dalíové. Jeden je ten Galin, druhý je ten, který by ji nebyl poznal.⁵⁸²

Je velká škoda, že španělské umění nemělo tendenci podstatněji na Dalího podněty reagovat, takže se většina energie, kterou k transformaci jevů *genia loci* Dalí vynaložil, se postupně vytratila. Neustále však nepřestával poukazovat na souvislost svých “mystických” obrazů s paralelní agresivitou. Například ke snu ze září roku 1956, kdy pracoval na obraze *Leda s labutí*, uvedl: „Zdá se mi nezapomenutelný sen. O labuti nadité výbušnými granátovými jablky, která ji při výbuchu roztrhají. Rozehním ty nejmenší viscerální trhliny, jako ve stroboskopickém filmu. Vzlet každého péra se uskutečňuje ve formě malinkých létajících houslí.“⁵⁸³ Granát a granátové jablko jsou ve francouzštině vyjádřený stejným slovem „grenade“. Za svých pobytů v Americe například ve své performanci *Chaos a Stvoření* (1960), spolu s Leonardem Baladou předváděl některé velice zdařilé pokusy o spojení hudby se svými nápady. Tehdy parodoval Anděla (Archanděla) vydáváním strašlivého zvuku, jenž se následně mění v opojný, líbezný tón. Získáváme zde vysvětlení k tomu, proč například ve třicátých letech ve svém cyklu obrazů na téma Anděl (Klekání), používal výraznou modrou barvu pro celkovou koncepci obrazu tak krátce, a proč její nádherný účinek nakonec zpochybnil.

Dalí mapoval systematicky svoji španělskou podstatu zjevně až do posledních dnů, o čemž svědčí například hra vztahující se k jeho vlastní nesmrtelnosti, což je křesťanské téma. I nadále sleduje náměty, která se týkají věčných mytologických otázek souboje s Minotaurem, zosobněným v námětu španělské koridy.⁵⁸⁴ Do této linie patří i obraz nazvaný *Lov tuňáků* (*La Pêche aux thons*) z roku 1966–1967,⁵⁸⁵ který je podle knihy Roberta Deschranese jakousi závětí Dalího uměleckého konceptu. Obraz má podtitul *Poeta Meissonierovi, Biologická podívaná par excellence*, a vztahuje se ke komentáři k obrazu z úst Dalího otce, který neopomenul lov tuňáků popsat přesně i v barvách, moře vyličil zprvu jako kobaltově modré a

⁵⁸² DALÍ 1994a, 42.

⁵⁸³ Ibid. 118.

⁵⁸⁴ Salvador Dalí: *Halucinogenní torero (Le Toréro hallucinogène, 1968–1970, olej na plátně, 398,8 x 299,7 cm. St. Petersburg, Florida.*

⁵⁸⁵ Salvador Dalí: *Lov tuňáků (La Pêche aux thons), 1966–67, olej na plátně, 304 x 404 cm. Fondation Paul Ricard. Ile de Bendor, Francie.*

nakonec zalité rudě. Dalí k výjevu napsal: "Epické téma mi vyprávěl otec, který byl sice notářem v katalánském Figuerasu, ale měl vypravěčský talent hodný Homéra. Současně mi ve své kanceláři ukázal jednoho švýcarského umělce – patřil k pompieristům – znázorňující lov tuňáků. Také onen tisk mi pomohl realizovat tento obraz. Definitivně jsem se však pro tento námět, který mě lákal po celý život, rozhodl, když jsem se u Theilhada de Chardin dočetl, že podle jeho názoru jsou universum a vesmír ohraničené, což nejnovější vědecké objevy potvrdily. Tu mi bylo jasné, že právě toto ohraničení, kontrakce a hranice kosmu a universa, umožňují energii pouze díky hranici a kontrakcím univesa. To nás jistým způsobem osvobozuje od strašlivého strachu pocházejícího od Pascala, který považoval živé bytosti oproti vesmíru za nevýznamné; a přivádí nás k myšlence, že se celý vesmír a celé universum sbíhají v jednom bodě, jímž je v tomto případě *Lov tuňáků*." ⁵⁸⁶

⁵⁸⁶ DESCHARNES/NÉRET 2010, 187.

XIV. MODRÝ ANDĚL MARCA CHAGALLA

Marc Chagall (1887–1985) se narodil v Lojznu, v malé osadě poblíž Vitebska, v Běloruské oblasti, které kdysi představovalo významné centrum chasidismu. Je ve skutečnosti velmi obtížné psát o malířových snech, přiznáme-li paralelně dějinné události, pak musíme psát, že se malíř permanentně svým chováním, nejméně od roku 1917, pokoušel zastavit stupňující se rozklad. Kdy po revoluci bolševická vláda začala zasahovat do židovského vzdělávání a tradice, v roce 1921 již konfiskovala synagógy, zabavovala svitky Tóry a modlitební knihy. Během roku 1930 uzavřela všechny židovské vzdělávací instituce vedené v jazyce jidiš. Zkáza je pak dovršena v červnu roku 1944, kdy sovětská vojska, aby vyhnala nacisty z Vitebska, město kompletně, kromě několika budov, srovnává se zemí. Z počtu padesáti tisíc vitebských Židů nepřežil jediný.

Chagall ve svém malířském díle o rozkladu nemluví, nepopisuje realitu, ale vytváří zcela svébytný snový svět jasného barevného koloritu, kde nejsou akceptovány zákony gravitace, lidé, zvířata, předměty se jako ve snu vznášejí spolu s andělskými bytostmi. Chagallova osobitá symbolika – nasměrována k tomu, co permanentně ztrácí – se soustřeďuje na prosté výjevy ze života s jejich podivuhodnými tajemstvími. Najdeme zde kravičku s houslemi, dívku na kohoutovi, milence v šeráku, akrobaty, ptáky a kytice, starce s tórou, matku s dítětem, starozákonní proroky. Divákovi je zde předkládán kaleidoskop snových obrazů v nesčetných poetických metamorfózách.

V roce 1922 Chagall, za svého pobytu v Moskvě, dokončil v svůj autobiograficko-poetický text nazvaný *Můj život*,⁵⁸⁷ kde se ve věku třiceti pěti pokusil zachytit svůj dosavadní život v rodném Vitebsku a doložil, že sny a snění nebyly pro něho ničím odděleným od prožívání reality, a že je na nich založena sama podstata jeho existence. Kniha je sumou vzpomínek a překvapivě obsahuje již všechno, co charakterizuje chápání a vidění světa, o němž se dozvídáme i z pozdějších Chagallových obrazů.

Předtím, než Chagall sedl ke stolu, aby napsal svůj životopis, strávil roky 1910–1914 v Paříži, kde se pohyboval v okruhu básníků a malířů pařížské bohémy. Sprátelil se blíže s Robertem Delaunayem, který tehdy pracoval na tezi „čisté malby“ a kterou sám označil jako

⁵⁸⁷ Marc CHAGALL: *Můj život*. Přel. Adolf a Helena Kroupovi, Odeon, Praha 1969. Překlad francouzského vydání *Ma vie* z nakladatelství Stock, Paříž 1957. Napsáno v Moskvě; vydáno v Berlíně *Mein Leben* (1922), ve Francii roku 1931, *Ma vie*, překlad Bella Chagall, předmluva André Salmon.

„simultaneismus“. Jednalo se o používání široké škály živých, transparentních, komplementárních barev, které by emocionálně rezonovaly se symbolikou zobrazovaných scén. Do Delaunayova konceptu zasáhl Guillaume Apollinaire, který udělal chybu a nazval ho „orfismem“, čímž koncept – ve snaze zdůraznit roli umělce jako básníka – posunul významně jinam, nedohlédl na konec Orfeova mýtu, nevyhnutelně spojeného s podsvětím. Robert Delaunay neměl ve svém konceptu ani nejmenší stopu toho, že by bylo možné sestupovat dolů – k temným stránkám lidské podstaty. Ani Apollinair zřejmě nepovažoval všudy přítomný Tartar pro Delaunayův koncept za příznačný. Naštěstí Chagall, který zůstal u své vize Rembrandtova portrétu starce, usilovně hledal formu pro své nové vyjádření. Na počátku systematicky zkoumal jak možnosti kubismus tak Delaunayovy teze „čisté malby“, a na základě toho vytvořil celou řadu pozoruhodných pláten. Nakonec žádný z těchto impulzů nepřijal a vytvořil si postupně zcela osobitý obrazový svět, v němž se vztah mezi základním náčrtem kresby a překrývající barvy uvolňuje a kdy malba sama je omezena na několik tónů, tolik připomínajících působení El Grecovy malby.

Chagall tehdy zažíval nápor tvůrčí svobody, avšak co do nezbytné skromnosti a zvyklostí se podmínky jeho života příliš od toho ve Vitebsku nezměnily. Měl ateliér v ulici La Ruche vedle jatek, celé noci bděl nad svými plátny a s příchodem modravého svítání chodil spát: "Má lampa a já s ní. Hořela a její svět ztvrdl v ranní modři. Tehdy jsem se vyšplhal na palandu. ... Na podlaze ležely vedle sebe reprodukce El Greca a Cézanna, zbytky slanečka, kterého jsem si rozdělil na dvakrát, hlavu na první den, ocas na druhý a, zaplať pámbu, byly tu i chlebové kůrky."⁵⁸⁸

Zvedneme-li nyní reprodukci El Grecova díla z podlahy jeho pařížského ateliéru, o níž tušíme, že by se mohla týkat anděla, zjistíme, že my dnes už máme velké štěstí, protože se díky rozsáhlé výstavě *El Greco a moderní malířství* (El Greco, La pintura moderna), uspořádané ke 400. výročí úmrtí umělce roku 2014 v Museo del Prado v Madridu, nemusíme komplikovaně pátrat, kým malíř El Greco vlastně byl.⁵⁸⁹ Dosud bylo obecně v dějinách umění známo, že El Greco (1541–1614) byl vůdčí osobností manýrismu a předchůdce baroka. Nově se zřetelně neukázalo, že též ve velké míře ovlivnil malířství 19. a 20. století, jmenovitě Maneta, Cézanna, Picassa, Delaunaye, Chagalla, Modiglianiho, Bacona, Giacomettiho a další.

⁵⁸⁸ CHAGALL 1969, 110.

⁵⁸⁹ Javier BARÓN: El Greco y la pintura moderna. Museo Nacional del Prado, Madrid 2014.

Na El Grecově výstavě v Pradu byl Chagallův obraz *Zjevení* (1917–1918) a portrét rabína,⁵⁹⁰ srovnáván s El Grecovým plátnem z roku 1576.⁵⁹¹ Na jednom panelu zde byla prokázána zcela zásadní souvislost mezi El Grecem, Chagallovým snem a jeho četných portrétů vitebských osobností. El Greco vytvořil na téma *Zvěstování* více variant, přičemž obrazy, které vznikly již na španělské půdě, jsou malířsky uvolněnější a co do zpracování barvy pokročilejší. Všimněme si El Grecova jednoho pozdějšího plátna *Zvěstování* z doby kolem 1600–1610,⁵⁹² které ve své ikonografii spojuje starozákonní symboliku hořícího keře, který se Mojžíšovi zjevil na hoře Sinai, s příběhem Marie panny (Lukáš I, 26-38). Takto má být do Marie inkarnován Kristus Spasitel, a to prostřednictvím archanděla Gabriela a ducha svatého v podobě holubice. Mojžíšův hořící keř a plamen, který keř „nestravoval“, má vyjadřovat čistotu panny. Hořící keř zde dále vyrůstá z košíku, který je původně spojený s vodou, díky níž se Mojžíš jako chlapec dostává do náhradní rodiny faraónovy.

El Greco ve svých obrazech na jedné straně zdůrazňuje vertikálnost scény, jeho figury jsou protáhlé, avšak nejsou expresivní, a celý děj nakonec zůstává být spíše na zemi, protože jak část pozemská, tak i nebeská, jsou pojednány stejnými výtvarnými prostředky. Cítíme, že je zde stanovena jistá hrance, co se týká deformace a „stravování“ (sublimace) instinktů, konzumu divákových emocí. Budeme-li a El Grecovy plátna pohlížet z pozice barokního diváka, s požadavkem intenzivní religiozity, zůstaneme nejen nenaplněni, ale i slepí. U tohoto obrazu musíme vysedávat dlouhé hodiny, než se nám podaří oslabit náš dosavadní kulturou vypěstovaný stereotyp potřeby silného, úderného prožitku. Abychom prohlédly, že Mariino setkání s archandělem Gabrielem je setkáním Marca Chagalla s Bellou, který Bellu poznal jako blízkou na první pohled. Potom Mojžíšův hořící keř s ohněm, který nic „nestravuje“, je jenom mystériem náležejícího Mojžíšovi. Je výpovědí o starobylém přístupu k realitě, ve skutečnosti na obraze uchovaným, jen zamaskovaným novou symbolikou, avšak tak, aby si každý to původní byl schopen zpětně nalézt. Na konečnou psychickou deformaci člověka El Greco nepřistoupil. El Grecova zkušenost *Zvěstování* je Chagallovou zkušeností *Zjevení*. El Greco vytvořil typ malby, která uchopuje zkušenost tzv. zvěstování, inkarnace, nanebevzetí, zjevení nebeských bytostí, kterou nemůžeme verifikovat, avšak ke které se lidé v průběhu historie hlásí. Jedná o záznaky reality, které se kolem nás dějí, jenž však už nedokážeme uchopit přesně.

⁵⁹⁰ Marc Chagall: Modlící se Žid, 1914, olej na plátně 104 x 84 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.

⁵⁹¹ El Greco: *Zvěstování*, 1576, olej na plátně 117 x 98 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

⁵⁹² El Greco: *Zvěstování*, 1600–1610, olej na plátně, 128 x 83 cm. Toledo Museum of Art, Toledo.

Na počátku byl Chagall poněkud v rozporu s pařížskou výtvarnou scénou, formální problémy tehdejšího umění příliš nesdílel a připadalo mu, že jsou pouhou zátěží "... Pryč s naturalismem, impresionismem a realistickým kubismem!"⁵⁹³ Malíř toho měl na srdci příliš mnoho a nepocíťoval, že by odpovědi našel ve formálních věcech slohu, a ptal se tehdy: "Kam směřujeme? Co je to za dobu, která opěvuje technické umění, která zbožňuje formu?".⁵⁹⁴ Při jedné diskusi s Guillaumem Apollinaiem Chagall přirovnává formální otázky nového malířství "k římskému papežovi, nádherně oděnému, vedle docela nahého Krista, nebo k honosně vyzdobenému kostelu proti modlitbě pod širým nebem." Apollinair mu jako reakci věnoval báseň nazvanou *Rodztag*.⁵⁹⁵

Chagall krátce po příjezdu do Paříže navštívil Salón nezávislých a propadl obdivu k francouzské malbě z roku 1910. Postupně si uvědomoval, že se francouzské malířství od roku 1914 svébytně vyhraňuje, a to směrem, který mu byl blízký: "Působili tu jiné síly, spíše organické nebo psychofysické, jež předurčují buď k hudbě, malířství, literatuře nebo také ke spánku."⁵⁹⁶ Guillaum Apollinaire označil Chagalovy obrazy za „surnaturel“ nadpřirozené,⁵⁹⁷ ale sám Chagall žádal: „Nenazývejte mě fantastickým člověkem! Naopak, jsem realista. Miluji zemi.“⁵⁹⁸

Roku 1914 mu Herwarth Walden, na Apollinairovo doporučení, uspořádal první samostatnou výstavu v Berlíně, následně se Chagall vrací do Ruska. Po návratu si musel uvědomovat, že jestliže chce definovat sám sebe a objasnit původ svého umění, musí uchopit tzv. *genia loci* Vitebska, což jistě nebyl snadný úkol. Z Chagalovy básně *Vzdálené město*: „... Má cesta je plamen / s jiskrami / zhaslých roků. / Ve snu jsem chodil / do onoho světa / jako domů...“⁵⁹⁹ Chagalova obraznost je velmi privátní, naprosto závislá na chování členů rodiny nebo malého okruhu lidí dané společnosti, kteří se opírají o monumentální kulturní schéma – starozákonní obraznost. Chagall svoji rodinu miloval. Pocházel z kultury, k níž patří rodinná soudržnost, obřadnost, společné úzkosti, projevující se také v tom, jakým způsobem se celek

⁵⁹³ CHAGALL 1969, 117.

⁵⁹⁴ Ibid. 118.

⁵⁹⁵ Ibid 122.

⁵⁹⁶ Ibid. 109–110

⁵⁹⁷ Ibid. 122.

⁵⁹⁸ Ibid. 118.

⁵⁹⁹ Marc CHAGALL: Krajina duše, Výbor z Chagallových básní. Přel. Danuše Kšicová, Ústí nad Orlicí 2016, 22.

chrání proti disharmonii: „Jestliže mé umění bylo pro život mých příbuzných bezvýznamné, naopak jejich život a jejich činy měly velký vliv na mé umění“.⁶⁰⁰

V knize *Můj život* Chagall používá ty nejjednodušší a nejprostší prostředky a verbálně i vizuálně zpřítomnil tehdejší žitý prostor. Poučen světovým uměním, vycházel čtenáři vstříc výstižnými vizuálními komparacemi. Například vitebské "kostely, ohrady, krámy, synagogy" přirovnal k prostým a věcným stavbách florentského malíře Giotto z přelomu 14. a 15. století, čímž se dokázal dotknout míry archaičnosti prostředí, aniž by musel cokoli v zdlouhavě vysvětlovat. Stejně tak, když chtěl vizualizovat postavu svého otce, odkázal čtenáře k obrazům Florent'anů "s nikdy nestříhaným vousem, s hnědýma a popelavýma očima zároveň, s pletí barvy páleného okru a plnou záhybů a vrásek",⁶⁰¹ jako příklad shodně duchovně založených lidí. Chtěl-li malíř vizuálně zpřítomnit tělesnost svého dědy z Ljozna, který byl košer řezníkem – a to v souvislosti se scénou, kdy děd oděný do bílé plátěné košile sedával o svátcích na střeše domu a odtud pozoroval ulici – připomněl obrazy Massacciovy nebo Piera della Francesca.⁶⁰² Chagall také čtenáře postupně zvyká na střídající se polohy štěstí a úzkost, které s tehdejším životem nezbytně souvisely: "Dědečkův dům byl pro mne plný zvuků a pachů umění. Byly to však jen rozvěšené kůže, schnoucí jako prádlo. V noční tmě se mi zdálo, že to nebyly jen pachy, ale celé stádo štěstí, prorážející prkna, vznášející se v prostoru. Podřezávali krávy bez milosti. Odpouštěl jsem všechno. Kůže se posvátně sušily, něžně se modlily, prosily nebe-strop za usmíření hříchů svých vrahů."⁶⁰³

Při snění se malířova imaginace otevírá, má k otevřenému prostoru oblohy důvěru: "Jediný Rembrandt by byl věděl, na co myslel starý děda, řezník, handlíř, kostelní zpěvák, zatím co jeho syn hrál na housle u okna, u špinavých tabulek, pokrytých kapkami deště a otisky prstů. Za oknem noc. Pouze farář spí a za ním, za jeho domem prázdno, duchové. Ale strýc hraje na housle. Ten, který celé dny vodil krávy do chléva, tahal je a svazoval jim nohy, teď hraje, hraje rabínovu píseň. Není důležité, jak hraje! Se smíchem se pokouším hrát na jeho housle. Bzučí jako moucha. Jenom má hlava lehce poletuje pokojem. Průsvitný strop. Pronikají tudy oblaka a modré hvězdy a s nimi i pach polí a chléva a cest. Chce se mi spát."⁶⁰⁴

⁶⁰⁰ Ibid. 22

⁶⁰¹ Ibid. 10.

⁶⁰² Ibid. 22.

⁶⁰³ Ibid. 21.

⁶⁰⁴ Ibid. 26.

Sny byly mezi členy rodiny vzájemně sdíleny a měly pro její život dokonce neopomenutelný praktický význam, zvláště když se jednalo o samotné sny matky. K nim Chagall uvedl: "Začátkům našich dětských nemocí předcházely obvykle matčiny sny. Noc. Třeskutá zima. Dům spí. Najednou do ulice stín zemřelé babičky Chany s prásknutím zavře špehýrku v okně a říká: 'Dcero, proč necháváš v tom mrazu otevřené okno? Jindy zase přichází do domu stařec z jiného světa, celý v bílém, jakýsi strýc s dlouhým vousem. Vejde, zůstane stát, prosí o almužnu. Podávám mu kousek chleba. Beze slova do něho udeří. Chléb upadne. 'Hospodáři', říká matka probudivši se, 'prosím tě, jdi se podívat na děti.' Tak na nás přicházely nemoci".⁶⁰⁵ Chagallova kresba nazvaná *Matka* z roku 1914, zachycující spící ženu s klesající hlavou pod tíhou únavy, dokládá, že se jí žádné iracionální vidiny netýkaly.⁶⁰⁶

Způsob, jakým se Chagallova malířská imaginace v mládí formovala, vyplývala z následujícího malířova popisu událostí, které se odehrály předtím, než Vitebsk opustil. Zatímco Chagall na svých plátech zobrazoval velké, otevřené prostory, pro jeho běžný život byly přijatelné pouze prostory uzavřené a malíř si přál být sám: " I když jsem měl rád změnu, přece jsem toužil být sám v nějaké kleci. Často jsem si říkal, že nějaký kout s otvorem ve dveřích, kudy bych dostával potravu, by mě navždy uspokojil. A s těmito pocity jsem odjížděl do Petrohradu a do Paříže."⁶⁰⁷ Toulal se ulicemi a modlil se: "Bože, který se skrýváš v oblacích nebo za ševcovským domem, pomoz mi objevit duši, bolavou duši koktavého chlapce, ukaž mi cestu. Nechci se podobat druhým; chci vidět nový svět. V odpověď jakoby město prasklo jako struna houslí a jeho obyvatelé se dávají na pochod nad zem, opouštějí svá obvyklá místa. Osoby důvěrně známé usedají na střechy a odpočívají tam. Všechny barvy se převracejí, mění se ve víno a z mých pláten tryskají nápoje. Je mi dobře s vámi se všemi. Ale ... slyšeli jste něco o tradicích, o Aix, o malíři s uříznutým uchem, o krychlích, čtvercích, o Paříži? Vitebsku, opouštím tě. Zůstaňte si tu sami se svými slanečky!"⁶⁰⁸

Z knihy *Můj život* se dále dozvídáme nejen o tehdejší Chagallově vědomí o dění ve světovém malířství, ale i tom, že jeho sny byly barevné: "Byla tma. Z okna pokoje jsem viděl nebeskou klenbu a přes ni čtverce, obrovské, pestrobarevné, kruhy, poledníky, počmárané psanými znaky. Moskva, bod; Berlín, bod; New-York, bod. Rembrandt, Vitebsk, Miliony trýzní. Všechny barvy kromě ultramarínu hoří a znovu se spalují. Obracím hlavu a vidím svůj obraz, kde jsou lidé mimo sebe. Bylo horko, zdálo se, že všechno je zelené. Ležím mezi

⁶⁰⁵ Ibid. 35–36.

⁶⁰⁶ Franz MEYER: Marc Chagall, Leben und Werk. Verlag M. Du Mont Schauberg. Köln 1968, 241.

⁶⁰⁷ CHAGALL 1969, 103.

⁶⁰⁸ Ibid. 102

těmito dvěma světy a dívám se oknem. Nebe už není modré, šumí do noci jako lastura a svítí silněji než slunce."⁶⁰⁹ V této situaci přišel za Chagallem jeho tzv. Velký sen, který v dějinách vizuální kultury 20. století představuje zcela mimořádnou událost. Sen je ve znamení modré barvy a obsahuje vizi anděla. Malíř ho klade do roku 1907, kdy ještě nenavštěvoval Školu pro podporu výtvarného umění v Petrohradě. Je spojený se situací existenciální úzkosti z života v tomto městě, kdy se jako sedmnáctiletý ocitl bez prostředků ve společných ubytovnách mezi dělníky, potom co konečně dostal povolení k pobytu, aby mohl studovat.⁶¹⁰ Můžeme si nyní uvědomit, jak těžké období to pro Chagalla muselo být. Začínala léta, kdy hledal svůj výtvarný jazyk a kdy petrohradské výtvarné školení mu přineslo jen pramálo. Navzdory skromným životním podmínkám byl Chagall obdařen bohatým duševním životem: "Zdávaly se mi sny: Čtvercový pokoj, prázdný. V jednom rohu postel a na ní ležím já. Je tma. Najednou se rozevívá strop a okřídlená bytost oslnivě sestupuje a pokoj je hned plný vzruchu a oblaků. Šelest vláčkových křídel. Myslím si: anděl! Nemohu otevřít oči, je příliš jasno, příliš zářivě. Všechno proslídil a pak se zvedá, prolétne dírou ve stropě a odnáší s sebou všechno světlo i modrý vzduch. Zase je tma. Probouzím se. Můj obraz 'Zjevení' evokuje tento sen."⁶¹¹

Až o deset let později se tomuto Chagallovu tzv. Velkému snu dostává výtvarného zpracování v obraze *Zjevení* (L'apparition) z roku 1917–1918,⁶¹² jako stvrzení toho, že přítomnost anděla se v Chagallově mysli usadila již na trvalo a podstatně změnila malířovu osobnost.⁶¹³ Obraz, stejně jak tomu bylo v Chagallově dětství a v samotném snu, stírá hranici

⁶⁰⁹ Ibid. 158.

⁶¹⁰ Ibid. 86.

⁶¹¹ Ibid. 89–90.

⁶¹² Marc Chagall: *Zjevení* (L'apparition), 1917–1918, olej na plátně, 148 x 129 cm, nesignováno. Soukromá sbírka, Moskva. MEYER 1968, 256, 264. Po přestěhování do Paříže se Chagall vrátil k mnohým svým dílům, které ještě vytvořil v Rusku. K obrazu *Zjevení* se Chagall obrací opakovaně: *Sen*, 1920, kresba tužkou, inkoustem, kvaš, 21 x 43 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Ve dvacátých letech v Paříži vzniká dle tohoto motivu také litografie, kterou později použije jako frontispis k *Mému životu* (1931). *Zjevení I.*, 1924–1925/1937, lept, akvatinta, papír, 1937 kolorováno kvašem a pastelem, 36,8 x 26,7 cm. Tate Gallery, Londýn.

⁶¹³ V dějinách se setkáváme s dlouhou řadou zaznamenaných snů, prostřednictvím nichž byl snící vyvolen Bohem. Motiv, jehož kořeny nacházíme již ve Starém zákoně, v Jákobově snu, který Chagall ztvárnil opakovaně. Starozákonní náboženská tradice byla hluboko zakořeněna v životě Chagalovy chasidské rodiny. Dědeček byl učitel náboženství, řezník vykonávající rituální porážku zvířat. A sám Vitebsk byl místem plným synagog a kostelů, i skromných domů, nad kterými se v noci vznášeli andělé. Anděl nad střechami / Vzpomínáš na mne moje město, / na chlapce se zvednutým límcem... // Vzpomeň si řeko, / na mladíka, co sedal / na lavičkách / a čekal na svůj osud. // Tam mezi těmi šišatými domky, / kde hřbitov stoupá do kopce, / kde řeka spí, / tam jsem prožil svá zlatá léta. // A

mezi uzavřeným prostorem pokoje, se dvěma protilehlými okny, a vnějším světem, a uzavřený prostor se otevírá. Barevnost obrazu je omezena na odstíny modré a šedé barvy, a i když zde není pochyb o tom, že modravé světlo souvisí s okny pokoje, dojmu velkého prostorového napětí je docíleno rozdělením plochy obrazu oběma úhlopříčkami tak, že od středu obrazu se nahoru i dolů rozšiřují světelné kužely. Tímto setkáním dvou kuželů, vertikálním prouděním světla se pak otevírají hrany kubistických forem v tmavších částech obrazu. V konečné fázi obraz vyvolává plošný dojem, prostor o jednom plánu je jakoby roztržštěný jednoduchými, vibrujícími stereometrickými formami, rozhozenými po celé ploše výjevu. V těchto tvarech pak z pravé strany obrazu rozpoznáváme vznášejícího se anděla nad postavou malíře, sedícího vlevo před svým plátnem. Je patrné, že Chagallovi záleželo na tom, aby kolem postavy anděla vznikla zóna světelného jiskření. Fakt, že se Chagall soustředil na formální uchopení zjevení, anděla v mihotavém světle, měl zásadní význam pro celkovou kompozici jeho následných děl. Na obrazech této řady můžeme dobře pozorovat proměnu stereometrických kubistických forem v záplavu modré barva. Chagallův obraz bývá také nazývaný *Autoportrét s Múzou* a zachycuje moment umělecké inspirace v malém petrohradském pokoji, kde malíř usedl k malířskému plátnu pozvedající štětec je oslněn září nebeského posla. Férie sytých barev typické pro Chagalovy plátna ustoupily tmě noci a jasnému modrému světlu přineseném andělem. Chagallův autoportrét je v rysech tváře velmi podoben jeho první velké múze, manželce Belle, vyplývající ze srovnání s jejím portrétem *Bella s bílým límcem* (1917).⁶¹⁴ Bellin portrét byl malován podle černobílé fotografie z téhož roku, na níž je zachycena se stejným účesem, linií profilu, zavřenými očmi i natočením hlavy, v šatě v kombinaci bílo-černé. Postava malíře na obraze *Zjevení* má androgenní charakter, stejně jako přítomná andělská bytost. Chagall a jeho múza splývají v jedno. O prvním setkání s Bellou Rosenfeldovou v roce 1909 malíř uvedl: „Její ticho je tichem mým. Její oči mýma očima. Jakoby mě odedávna znala, jako by věděla všechno o mém dětství, o mé přítomnosti, budoucnosti.“⁶¹⁵

Na Chagallových obrazech se pak Bella objevuje nesčetněkrát, stává se univerzálním symbolem, lásky, domova, života. Dle mého soudu však – pro pochopení procesu proměny

v noci zářil anděl / nad střechou stodoly / a přísahal, že moje jméno / bude na výsostech...“ Marc CHAGALL: Krajina duše, Výbor z Chagallových básní. Přel. Danuše Kšicová, Ústí nad Orlicí 2016, 7.

⁶¹⁴ Marc Chagall: *Bella s bílým límcem*, 1917, olej na plátně, 149 x 72 cm. Musée National d'Art Moderne, Paříž.

⁶¹⁵ CHAGALL 1969, 81.

malířovy imaginace a jejího směřování k azurové modři, může mít mnohem zásadnější význam Chagallovoy kytice, jako je goghovsky laděný *Interiéru s kyticí* z roku 1918, kde dává malíř vyznít světelným geometrickým čtyřúhelníkům dopadajícím na stěnu skrze členité tabulky okna. Zde je rovněž divákův pohled je nasměřován do rohu obývacího pokoje, tak jako v iniciačním obraze *Zjevení*. Tentokrát je místnost se stolem a se třemi židlemi, na který je postavena kytice s růžovými květy v ornamentálně dekorovaném džbánu, osvětlena jedním oknem zprava. Hlavním výtvarným prostředkem je opět bleděmodrá barva, která zaplavuje celý prostor obrazu, která je v kontrastu se světlem, které se odráží od poodhrnutého bílého závěsu v okně, dopadá na jakési bílé pravoúhlé předměty na stole a v podobě pravoúhlých tvarů se odráží na stěnách pokoje. Ponoří-li se divák více do obrazu, začne pociťovat klid. Obraz je zastavením se v čase, a uvědoměním si toho, co všechno je člověku dáno přirozeným smyslovým vnímáním reality. Nakonec si vůbec nemůžeme být jisti, zda to co nás má v souvislosti se Chagallovým tzv. Velkým snem nejvíce zajímat, není zahrada s břízami, patrná skrze okno. Není vůbec obtížné najít v Chagallově životopise nějaké souvislosti, které by smysl tohoto vztahu podpořily. Vzpomíná-li malíř na dětství, mluví o strachu z noci, avšak radosti z probouzejícího se dne: “Rád jsem spával. Ne v noci, spával jsem rád ráno, když mi sluneční paprsek z podstřeší nahlížel do okna.”⁶¹⁶ Není zde též bez významu připomeneme-li, že již podle babylonského Talmudu se významné sny objevují nejvíce brzy ráno, kdy fyziologické procesy těla utichnou a duše není ničím rušena (Talmud Berachot 55b). Chagall si tento fakt mohl uvědomit již v dětství, když naslouchal náboženské výuce.

Dostáváme se tak postupně k přesnějšímu uchopení symbolického významu modré barvy v Chagallových obrazech, která se stala ikonickou. Je to luminózní azurová ("luminous azure"), jak ji přezdívají na Chicagské univerzitě, kde Chagall vytvořil své vitráže. Je to modravá barva světelné vize, provázející malířovo dětské ranní probouzení se. Je to modravé nebe Chagallova rodného kraje, vzpomínka na první světelné záchvěvy světla dne, která byla v malířově mysli zasuta mnohem hlouběji, až na samý počátek jeho lidského prožití a následně vyrvána paměti úzkostí existenciální, v podobě modravého snu o andělu, který zažíval jako dospívající. Ve svém životopise pak Chagall opakovaně píše o „modré duši“ svých obrazů, o „třpytivé rtuti, modravé duši“ tryskající z jeho pláten.⁶¹⁷

V revolučním roce 1917 mnoho ruských umělců prošlo prudkým vnitřním otřesem. Chagallovo umění nebylo politické, věřil své umělecké cestě a v revolučním dění místo propagačních plakátů vyvěšoval svoje obrazy s létajícími předměty spojenými s životem v

⁶¹⁶ Ibid. 30.

⁶¹⁷ Ibid. 117.

Ljoznu. Byla to doba velkého očekávání a nadějí. V Zimním paláci v Petrohradě byly vedle sebe vystaveny suprematistické práce Maleviče, Kandinského abstrakce i Chagalovy svobodné fantazie. V roce 1918 se Chagall stal komisařem pro Vysokou školu umění ve Vitebsku a vedl tamní muzeum umění. Pro školu vypracoval promyšlený koncept, jímž snil o tom, „že promění obyčejné domy v musea a tuctové obyvatele v tvůrce“.⁶¹⁸ Získal několik významných spolupracovníků, kterými byli Yehuda Pen, El Lissitzky a Kazimír Malevič. Připomene-li Malevičovo suprematistické plátno *Černé náměstí* z roku 1915,⁶¹⁹ nebo jeho obraz *Bílá na bílé* (1918),⁶²⁰ v konfrontaci s Chagallovým stále přítomným vzorem Rembrandtových portrétů, musíme si uvědomit, že se tehdy jednalo o jednu z nejzásadnějších konfrontací v moderním umění, která skončila tak, že Chagall byl nucen ze školy odejít. Malevič pochopitelně na svoji stranu získal studenty a udělal evidentně velkou chybu, když výuku hájil výlučně v duchu militantního modernismu. Nejednalo se zde určitě pouze o to, že konstruktivismus a suprematismus se spoléhaly na geometrické tvary, zatímco Chagall měl silnou vazbu na "skutečný svět". Malíř sám experimentoval s geometrickými formami a abstrakcí. Problémem se zde stala otázka lidského rozměru, kterého se chtěl Marc Chagall dotknout povzbuzovaný *Portrétem starého Žida* od Rembrandta z roku 1654.⁶²¹ K němu už Chagall nechtěl přikládat nic, co by téma zatěžovalo. Dnes s odstupem času již vidíme, že všechny zde se nabízející přístupy mohly velice dobře vedle sebe existovat, ale bohužel jen na poli umění. Malevičovy čtverce černý a bílý zde vymezovaly samotné hranice problému, přičemž Chagalova poloha byla přesně uprostřed obou.

V červnu roku 1920 pak Chagall odstoupil z funkce a následně vytvořil celou řadu portrétů chudých Židů z Vitebska, postupujíc tak, jak postupovat musel. Stejně, jako řada umělců před ním i po něm, dříve než začal tvořit, musel si ujasnit situaci otců. Připomeňme zde například na Dürerovu touhu dosáhnout harmonie svatého Jeronýma, Goyovo rozhořčení stran dějinného vývoje a zobrazení strašlivého Saturna, pojídajícího své syny, nebo Dalího výsměšné obrazy Viléma Tella. Rembrandtův stařec má schopnost se dostat člověku hluboko pod kůži a jen tak snadno na něj nezapomíná.

⁶¹⁸ Ibid. 152.

⁶¹⁹ Kazimír Malevič: *Černé náměstí*, 1915, olej na plátně, 79,5 x 79,5 cm. Tretyakovská Galerie, Moskva. Pod malbou nápis: „Bitva černých v černém hrobě“.

⁶²⁰ Kazimír Malevič: *Bílá na bílé*, 1918, olej na plátně, 79,4 x 79,4 cm. Museum moderního umění, New York.

⁶²¹ Rembrandt van Rijn: *Portrét starého Žida*, 1654, olej na plátně, 109 x 85 cm. Ermitáž, Petrohrad.

Roku 1922 se Chagall znovu vrátil do Paříže, kde bylo jeho dílo již dobře známo a kde mu byla přiznávána nejen pozice předchůdce, ale i iniciátora.⁶²² V dílech surrealistů Chagall nacházel paralelu ke svému ranému předválečnému období. André Breton v pojednání *Surrealismus a malířství* píše: „Chagall zbavil věci zákonů tíže, převrátil přehradu živlů a zákony přírodní říše ... nic nebylo tak magické jako toto dílo a jeho obdivuhodné duhové barvy.“⁶²³ Pozvání André Bretona do surrealistické skupiny Chagall odmítl, nedokázal si představit, že by mohl podléhat nějakému programu a stavěl se proti tomu, aby jeho práce byly slučovány se surrealistickým automatismem. Ke svým rozpakům řekl: "Když jsem se vrátil v roce 1922 do Paříže, byl jsem příjemně překvapen, že se setkávám s novým, jiným uměleckým mládím – se skupinou surrealistů. V roce 1922, nejsa ještě s dostatek seznámen s jejich uměním, domníval jsem se, že nacházím v jejich tvorbě, co jsem sám nejasně a skrytě pociťoval v letech 1908–1914. Ale proč, říkal jsem si vyhlašovat automatismus? Jakkoli fantastické a nelogické se může zdát složení mých obrazů, byl jsem polekán tím, že jsou s automatismem směřovány." ⁶²⁴ Dá se předpokládat, že důvodem určité Bretonovy nejistoty ve vztahu k Chagallovi byl tehdy proklamovaný odpor surrealistů k jakémukoliv mysticismu. Breton se v posuzování Chagalla mýlil a dobře nerozpoznal, že se v díle tohoto malíře jedná právě o ty roviny, o nichž proklamoval, že surrealistické malířství má mít: tj. uchopení podstaty snu a nevědomí. Breton dobře nerozpoznal, že Chagall svým dílem provádí výzkum tzv. Velkého snu, který je paralelní k výzkumům Sigmunda Freuda. Manifestací nevědomé paměti, denním sněním podníceným existenciální úzkostí stran mizejícího dědictví otců z rodného místa, kdy požadavek psychického automatismu jako umělého programu se stával absurdním. Vitebsk byl v malířově mysli stále přítomný a nebylo v ní místo pro nějaká psychologická cvičení. Chagall svým dílem postupuje stejným směrem jako Sigmund Freud, k pravzorům, k uchopení jádra dobových sporů, protože tušil, co lidem může hrozit.

Druhým tématem, pomocí kterého se Chagall pokusil rozluštit svůj Velký sen, je starozákonní příběh Jákobova snu, který malíř zkoumal v různých variantách, a vytvořil k němu ilustrace, které respektují starozákonní knihu Genesis.⁶²⁵ Zde se inspiroval

⁶²² MEYER 1968, 336.

⁶²³ François le TARGAT: Marc Chagall. Odeon 1987, 122. André BRETON: Le surréalisme et la peinture, New York 1945.

⁶²⁴ TARGAT 1987, 122.

⁶²⁵ V souvislosti s Chagallovým Velkým snem, v němž byl sám navštíven andělem, nás nepřekvapí, že Jákobův sen ztvárnil malíř opakovaně, jak na plátně, tak v pozdějších pracích pro vitráže katedrál.

pozoruhodným vyobrazením spícího Jákoba od Josepe de Ribery z roku 1639,⁶²⁶ kde našel obdobný přístup ke snu, o němž jsme již mluvili v souvislosti dílem El Greca. Na obraze nacházíme v otevřené krajině spícího muže, s hlavou na kameni, nad nímž v pruhu světla vystupují a sestupují andělé, tak jak je to zaznamenáno v knize Genezis, nikoliv však po žebříku.⁶²⁷ Nejedná se zde o regresivní směřování instinktů, o zlovolné vytrhávání osobních potlačených vzpomínek z nevědomé paměti. Tvář spícího je klidná, B-ůh intervenuje shora a dává mu na srozuměnou, že je třeba založit chrám. Obdobně jednoznačně zobrazuje anděla i Chagall na kresbě *Bůh se ve snu zjevuje Šalomounovi, který ho žádá o dar moudrosti* z let 1652–1656,⁶²⁸ na níž hmotný anděl s masivními křídly a objemnými nohama střemhlav padá shůry směrem ke spícímu králi, aby mu sdělil vůli B-oha. Prostor pro opačný pohyb vzhůru, vybízející ke spiritualizaci těla či vyzvedávající člověka-boha na nebesa, zde není možný.

Výše zmíněná okolnost – pro někoho jen drobný detail, že se zde nejedná o žebřík či vertikální výstup vzhůru – umožnil malíři rozlišit dvě naprosto rozdílné tendence dvou kultur – starozákonní od novozákonní. Kdykoliv Chagall použil žebřík ve svém obraze, spojoval ho s konkrétními událostmi ve Vitebsku, s požáry, s muži vyháněnými ze svých domovů, prchajícími krajinou s ranci na zádech. A i když na obraze andělé na žebříku po nich pokukují, ani se po nich neohlédnou. Na jednom takovém obraze vidíme shluk vitebských domků, nad nimiž žhne slunce a rudá záře požáru v pozadí.⁶²⁹ Celý výjev přetíná úhlopříčně žebřík sahající až k nebesům, po němž "sestupují a vystupují" znepokojení andělé oděni do bílého roucha.

Marc Chagall: *Jakobův sen*, 1956, lept, ilustrace k Vollarově Bibli; *Jakobův sen*, 1967, olej na plátně, 125 x 110 cm. Soukromá sbírka; *Jakobův sen*, 1962, vitráž, Katedrála Saint-Étienne, Mety; *Jakobův žebřík*, 1973, olej na plátně, 73 x 92 cm. Soukromá sbírka. Doteky nacházíme také v Chagallově poezii.. „*Jakobův žebřík / Chodím světem, jako bych procházel lesem / po nohou i po rukou. / Se stromů opadává listí, / až mne jímá strach. // Maluji všechno jako ve snu, / a poté / sníh zasype les a můj obraz, / tu zvláštní krajinu, / kde stojím již / dlouhá léta. // Čekám, až do mne odněkud vstoupí zázrak, / prohřeje mi srdce / a zažene strach. / Přijdeš - / čekám tě odkudkoli. / A ruku v ruce / poletíme / a budeme stoupat / spolu s Jakobem.*“ CHAGALL 2016, 20.

⁶²⁶ Josepe de Ribera: *Jakobův sen* (El sueño del Jacob), 1639, olej na plátně, 179 x 233 cm. Museo del Prado, Madrid.

⁶²⁷ Podobnosti Chagallova *Jakobova snu* s výjevem od Josého de Ribery si všimla Jean Bloch Rosensaft. Susan COMPTON: *Marc Chagall: My life – my dream: Berlin and Paris, 1922–1940*. Mnichov 1990, 210.

⁶²⁸ Marc Chagall: *Bůh se ve snu zjevuje Šalomounovi, který ho žádá o dar moudrosti* (Dieu apparaît en songe à Solomon qui lui demande le don de la sagesse), 1652–56, kresba tužkou, papír, 32,7 x 21,4 cm. Musées National de Marc Chagall, Nice. (1 *Knihy Královská*, III, 5–9)

⁶²⁹ Marc Chagall: *Jakobův žebřík*, 1973, 92 x 73cm. Soukromá sbírka.

Chagallův obraz *Jákobův sen* z roku 1960–1966,⁶³⁰ dnes vystavený v Muzeu biblického poselství v Nice,⁶³¹ je rozdělen na pravou a levou polovinu a kompozičně připomíná diptych. Pravá část obrazu, která je zaplavená modrou barvou, je věnovaná Jakobovu snu, je na ní zobrazen anděl v podobě květu, se čtyřmi křídly a menorou žluté barvy uprostřed. Je zde dále v pravém rohu dole načrtnutý Abrahám obětujícího Izáka, kravička s andělem připomínající Vitebsk, levitující Kristus na kříži. Levá část obrazu je zaplavena rudou barvou, je na ní zobrazen žebřík a kolem něho jsou různě se chovající andělé, z nichž jeden leží dole na zemi, další výrazně žluté barvy se pohybují kolem žebříku, zatímco jiný anděl, pojednaný modrou barvou, mizí v levém rohu obrazu v nebesích. V záplavě rudé barvy se ocitá i postava Jakoba, kterou malíř nechává levitovat ve vzpřímené poloze, zdůrazněná výraznou červení (karmínem), zůstávající však při zemi.

Barvy v Chagallově díle mají osobní význam. To se týká především barvy červené, kdy je pro malíře důležitý její odstín, který v průběhu své tvorby postupně diferencioval a odlišoval od tónu představujících zlo. Například na obraze *Obětování Izáka* z let 1960–1966 je rudá barva zabarvující scénu obětování chápána v rovině připomínky holocaustu.⁶³² Zato barva červeného vína ve sklenicích, je pro malíře nejen symbolem svátků, ale i dějin: "Někdy se mi zdálo, že víno v tatínkově sklenici je ještě červenější. Odrážel se v něm tmavý šeřík, královský, "ghetto" vyhrazené židovskému lidu i žár arabské pouště, kterou prošli s takovými útrapami."⁶³³ V souvislosti s červenou barvou musíme též zmínit okolnosti Chagallova narození, monumentální požár, který vznikl v sousedství Vitebska, o němž pak již jeho rodina nemluvila. Proto měl malíř od dětství rád rudou barvu požárů i malé obytné prostory domků,

⁶³⁰ Marc Chagall: *Jákobův sen*, 1960–1966, olej na plátně, 195 x 278 cm, Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice.

⁶³¹ Pro francouzského nakladatele Ambroise Vollarda vytvořil Chagall poutavé kvašové ilustrace k Bibli (105 leptů, 1931–1956) a pro cyklus olejomalb *Biblického poselství* (1954–67) nechal vybudovat Muzeum *Biblického poselství* v Nice (*Musée national Message biblique Marc Chagall*). Zaměřil se na výrazné starozákonní postavy Noeho, Abraháma, Jakoba, Mojžíše, Eliáše, uchvácen byl *Písní písní*. „Nedíval jsem se na Bibli, snil jsem o ní. Bible mě zaujala už v raném mládí. Vždycky se mi zdálo a zdá se mi dosud, že je to největší pramen poezie všech dob. Od té chvíle jsem hledal její odlesk v životě i v umění.“ Jackie WULLSCHLAGER: *Chagall: A Biography*. Knopf 2008, 350. V hebrejské Bibli se setkáváme s několika desítkami snů, s nejvýznamnějšími v knize Genesis (Gen 37: 5-11, Gen 40-41) a knize Danielově (Dan 2, Dan 4, Dan 7), objevují se v nich andělé, zvěstování boží vůle. Marc Chagall: *Jákobův sen*, Josef interpretuje sen faraónovy, Šalamounův sen ad. Meyer SCHAPIRO: *Les illustrations de Chagall pour la Bible*. Paris 2003.

⁶³² Marc Chagall: *Obětování Izáka* (La sacrifice d'Issac), 1960–1966, olej na plátně, 230 x 235 cm. Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice.

⁶³³ CHAGALL 1969, 46.

ve kterých tehdy lidé ve Vitebsku žili. Z malířovy knihy *Můj život* se dozvídáme, že jeho sny byly barevné, že v nich nebyla žádná omezení, přesto povědomí o utrpení lidí v nich bylo stále přítomné: „Zdál se mi sen: psíček pokousal naši Idočku. Byla tma. Z okna pokoje jsem viděl nebeskou klenbu a přes ni čtverce, obrovské, pestrobarevné, kruhy, poledníky, počmárané psanými znaky. Moskva, bod; Berlín, bod; New York, bod. Rembrandt, Vitebsk. Miliony trýzní. Všechny barvy kromě ultramarínu hoří a znovu se spalují. Obracím hlavu a vidím svůj obraz, kde jsou lidé mimo sebe. Bylo horko. Zdálo se, že všechno je zelené. Ležím mezi těmito dvěma světy a dívám se oknem. Nebe už není modré, šumí do noci jako lastura a svítí silněji než slunce. Možná, že tento sen vyjádřil rozpoložení mého ducha den poté, co mé děvčátko upadlo v polích a poranilo se?“⁶³⁴

Marc Chagall se přesouvá do Provence, kde nachází světlo, které pro své obrazy potřebuje. Reaguje na světelnost konkrétní krajiny, na azurové pobřeží Středozevního moře, čímž se modř jeho pláten ještě více prohlubuje. Malíř, co se týká specifikace své světelné vize, je velmi opatrný, prozrazuje pouze, že se zde jedná o univerzální sen lidstva. Roku 1958 vzniká jeho obraz *Stvoření člověka* (1958),⁶³⁵ který je sumou malířových úvah o významu jeho tzv. Velkého sny a jeho vztahu k realitě. Obraz obsahuje vše, co dosud nepochybně formovalo Chagallovu duši. Ústřední postavou je zde anděl zjevující se v modravém světle, který na ruku nese bezvládné tělo člověka (Adama) jako výraz jeho počátku. Nad hlavou anděla se ve spirálovém pohybu otáčí barevná duha, kolem níž jsou rozesety symboly dějinných událostí – Jakobův žebřík, Exodus, Mojžišovy desky zákona, Tóra, Ukřižovaný Kristus nebo zvířata, jako upomínka Chagallova rodného Vitebska.⁶³⁶ Obrazový rytmus je zde měkký, plynulý, hranice forem se zde rozplývají v barevné impresi.

Modrá barva Chagallova snu, umocněná denní modří konkrétních míst, pak postupně ovládá celé jeho dílo a prostory katedrály Saint-Étienne v Métách (1957–1958), kapli Fraumünsteru v Curychu nebo v synagóze při Hadassah University Medical Center, v Jeruzalémě (1962). Zabarvuje vysoká okna katedrály Notre Dame v Remeši (1968–1974), Art

⁶³⁴ Ibid 158.

⁶³⁵ Marc Chagall: *Stvoření člověka* (La Création de l'Homme), 1958, olej na plátně 200,5 x 299 cm. Musée National Marc Chagall de Nice, Nice.

⁶³⁶ Dle Gastona Bachelarda Chagallovy biblické náměty diváka přímo hypnotizují, noří jej do hlubin vlastní duše a uvádějí do stavu snění. Mají schopnost jej vrátit k dobře známým pasážím a znovu prožít jejich symbolické poselství novými očima. Evokují již zapomenuté vzpomínky a stávají se klíčem ke kolektivní paměti lidstva. „Velký umělec je schopen znovuprobudit uvnitř nás onirické síly za těmi nejstaršími legendami.“ Gaston BACHELARD: Introduction to Chagall's Bible. In: *The Right to Dream*. Michigen 1971, 16.

Institutu v Chicagu (1974) a jinde. Při svých opakovaných návštěvách Jeruzaléma (např. 1962) byl Chagall vždy znovu velice pohnut zjištěním, že denní světlo, které v tomto místě nacházel bylo shodné s místem jeho narození: „Jak to, že vzduch a země Vitebska, mého rodiště a tisíce let vyhnanství se nacházejí ve vzduchu a Jeruzalémské zemi?“⁶³⁷ Nemusíme mít pochyb o tom, že to byla právě tato modř, atmosféra a vzduch, která byla pro Chagallovy předky stejně důležitá, jako argument orientace kultury. Chagall maloval srdcem, které mu pomáhalo překonávat všechny životní nástrahy a historické zvraty. Gaston Bachelard píše: Chagall miluje svět, protože ví, jak se na něj dívat.“⁶³⁸ Byla to láska (ahava), která se prolíná celým jeho dílem, se kterou maloval Bellu, milence s kyticemi, rodný kraj, biblické ilustrace. Síla, která Chagallovi umožnila pracovat na rozsáhlých zakázkách až do vysokého věku (97 let). „Stačilo, abych otevřel okno pokoje, a modrý vzduch, láska a s ní květiny přicházely ke mně.“⁶³⁹

⁶³⁷ Benjamin HARSHAV (ed.): Marc Chagall on Art and Culture. Stanford University Press, California 2003, 145. Z Chagallova proslovu při otevření synagogy při Hadassah lékařském centru v Jeruzalémě roku 1962.

⁶³⁸ BACHELARD 1971, 7.

⁶³⁹ CHAGALL 1969, 129.

ZÁVĚREM

Výsledkem této práce je zjištění, že vyjadřovat se k více subjektům, zabývajících se svými vlastními sny, není vůbec možné. Sen totiž má velmi intenzivní kvalitu a jakmile ho pojmenujeme, jeho podstata mizí. Je to jako kdybyste chtěli vytvářet kategorie na téma život. Je zde přece jen jedna skutečnost, která tyto autory spojuje; jí je ono super-vědomí o kvalitě obklopujícího života, o němž mluvil Ernst Hans Gombrich. Lidé, kteří se zabývají výzkumy vlastních snů zpravidla vykazují porozumění a kritičnost k celku. Ke všemu se ukazuje strašlivá okolnost, že v kultuře existují schémata, která jsou velmi starobylá, doslovně předkulturní, podle kterých se lidská imaginace pod náporom úzkosti stále formuje. Nemůžeme se přece těšit třeba z obrazu Marca Chagalla, když v té samé době, kdy daný obraz vznikl, z jeho života mizeli lidé, kultura i celá města. Nenašla jsem jediného výtvarného umělce, který by nezažíval krajní meze podsvětí nebo jenž by opakovaně nelevitoval na kříži spolu s Kristem. Nevím jestli je vůbec přípustné něco takové dokazovat.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- ADES 2013 — Dawn ADES: Dreams in Surrealist discours and the Unusual Case of Miró's Photo: This is the color of my dreams. In: Surrealism and the dream. Madrid 2013, 77–95
- AEPPLI 1967 — Ernst AEPPLI: Les grands rêves. In: Les rêves. Paris 1967, 64–69
- ANTAL 1956 — Frederic ANTAL: Füseli Studies. Routledge and Kegan Paul. London 1956
- ARAGON 1989 — Louis ARAGON: Une vague de rêves. In: L'OEuvre poétique, livre II. Paris 1989, 561–582
- CHAMBERS 1998 — John CHAMBERS (ed.): Conversations with Eternity – The Forgotten Masterpiece of Victor Hugo. Boca Raton 199
- AMSTRONG 2005 — Richard H. AMSTRONG: A Compulsion for Antiquity: Freud and the Ancient World. Cornell University Press, New York 2005
- BACHELARD 2071 — Gaston BACHELARD: Introduction to Chagall's Bible. In: The Right to Dream. Michigan 1971, 7–20
- BACHELARD 2010 — Gaston BACHELARD: Poetika snění. Praha 2010
- BARÓN 2014 — Javier BARÓN: El Greco y la pintura moderna. Museo Nacional del Prado, Madrid 2014.
- BAUDELAIRE 1876 — Charles BAUDELAIRE: Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. Michel Lévy (ed.), Paris 1876
- BAUDELAIRE 1968 — Charles BAUDELAIRE: Úvahy o některých současnících. Odeon, Praha 1968
- BAUDELAIRE 2001 — Charles BAUDELAIRE: Umělé ráje. Přel. Petr Himmel, Jan Hart, Praha 2001
- BAUMGARDT 1951 — Carola BAUMGARDT: Johannes Kepler: Life and Letters with an introduction by Albert Einstein. New York 1951
- BENJAMIN 1979 — Walter BENJAMIN: Grandville aneb světové výstavy. In: Dílo a jeho zdroj. Přel. Věra Saudková, Odeon, Praha 1979
- BENJAMIN 1982 — Walter BENJAMIN: Das Passagen Werk. In: Gesammelte Schriften, Rolf Tiedemann (ed.). Frankfurt am Main 1982
- BERGSTEIN 2010 — Mary BERGSTEIN: Mirrors of Memory: Freud, Photography and the History of Art. Cornell University Press, New York 2010
- BERGSTEIN 2003 — Mary BERGSTEIN: Judaism and Psychoanalysis. New York 2003
- BERNFELD 1951 — Suzanne BERNFELD: Freud and archeology. In: American Imago, VIII., 1951, 107–128

- BIRKETT 1990 — Jennifer BIRKETT: *Fin de Siècle and Its Legacy*. Mikuláš TEICH / Roy PORTER (eds.), Cambridge University Press 1990
- BATE 2004 — David BATE: *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. London 2004
- BETARELLI 1940 — Achille BETARELLI: *Le Incisioni di Giuseppe Maria Mitelli, catalogo critico*. Milan 1940
- BINSWANGER 1994 — Ludwig BINSWANGER: *Le rêve et l'existence*, Desclée de Brouwer, Paris 1954, Editions Gallimard 1994
- BOHN 2002 — Willard BOHN: *Giorgio de Chirico and the Solitude of the Sign*. In: *Rise of Surrealism, The: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*, New York 2002
- BOGOUSSLAVSKY 2013 — Julien BOGOUSSLAVSKY: *Jean-Martin Charcot and art: relationship of the „founder of neurology“ with variol aspects of art*. In: *Progress in Brain Research*, 2013, č. 203, 185–199
- BOUČEK 2009 — Jan BOUČEK: *Motiv melancholie v 16. a na počátku 17. století*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Katolická teologická fakulta Ústav dějin křesťanského umění, 2009
- BOZAL 1983 — Valeriano BOZAL: *Imagen de Goya*. Barcelona 1983
- BRANT 1973 — Sebastian BRANT: *Lod' bláznů*. Odeon, Praha 1973
- BRETON 1933 — André BRETON: *Le message automatique*. Paris 1933
- BRETON 1938 — André BRETON: *Trajectoire du rêve*. Paris 1938
- BRETON 1996 — André BRETON: *Spojité nádoby*. Přel. Jarmila Fialová, Praha 1996
- BRETON 2005 — André BRETON: *Surrealistické manifesty*. Praha 2005
- BRETON/SOUPAULT 2014 — André BRETON / Philippe SOUPAULT: *Magnetická pole*. Přel. Petr Král, Praha 2014
- BREMMER/ERSKINE 2010 — Jan N. BREMMER / Andrew ERSKINE: *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*. Edinburgh University 2010
- BROWN 2014 — Marguerite BROWN: *Giovanni Battista Tiepolo – elusive visions*. In: *Visual pursiuts*, September 22, The British Museum, London 2014
- BURTON 2006 — Robert BURTON: *Anatomie melancholie*. Praha 2006
- CARGNELUTTI 2010 — Lilian CARGNELUTTI: *The Eighteen Century Polemica Diabolica, Giambattista Tiepolo: Tra Scherzo e Capriccio*. Udine 2010
- CARMODY 1963 — Francis J. CARMODY: *The Evolution of Apollinaire's Poetics 1901–1914*, California 1963
- CARGNELUTTI 2010 — Lilian CARGNELUTTI: *The Eighteen Century Polemica Diabolica, Giambattista Tiepolo: Tra Scherzo e Capriccio*. Commune di Udine 2010, 95–96

- CARROUGES 2015 — Michel CARROUGES: André Breton a základy surrealismu. Praha 2015
- CICERO 2008 — Marcus Tullius CICERO: Scipiónův sen. Přel. P. Březina. Srní 2008
- COLBY 2009 — Sasha COLBY: Stratified Modernism: The Poetics of Excavation from Gautier to Olson. Bern 2009
- COLE 2009 — Brendan COLE: Nature and the Ideal in Khnopff 's Avec Verhaeren: Un Ange and Art, ort he Caresses. In: The Art Bulletin, Vol. 91, No. 3, September, 2009
- COMPTOM 1990 — Susan COMPTOM: Marc Chagall: My life – my dream: Berlin and Paris, 1922–1940. Mnichov 1990
- COLONNA 1999 — Francesco COLONNA: Hypnerotomachia Poliphili, The Strife of love in a dream. Thames Hudson, New York 1999
- COOKE 2009 — Peter COOKE: Symbolism, Decadence and Gustave Moreau. In: The Burlington Magazine, Vol.151, č. 1274, French Art in the Nineteenth Century, May 2009, 312–318
- COOKE 2014 — Peter COOKE: Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism. Yale University Press, New Haven, Londýn 2014
- COWLES 1959 — Fleur COWLES: The Case of Salvador Dalí. Boston 1959
- DALÍ 1931 — Salvador DALÍ: Objects surrealists. In: Le surréalisme au service de la révolution, no. 3, prosinec 1931
- DALÍ 1974 — Salvador DALÍ: So wird man Dalí. André PARINAUD (ed.). Molden 1974
- DALÍ 1994a — Salvador DALÍ: Deník génia, Votobia, 1994
- DALÍ 1994b — Salvador DALÍ: Mé vášně, Brno 1994
- DALÍ 1994c — Salvador DALÍ: Tajný život Salvadora Dalího, Praha 1994
- DAVIS 1992 — Whitney DAVIS: Sigmund Freud's Drawing of the Dream of the Wolves. In: Oxford Art Journal, Vol. 15, No. 2, 1992
- DESCHARNES 1962 — Robert DESCHARNES: Dali de Gala. Suisse 1962
- DESCHARNES/NÉRET 2010 — Robert DESCHARNES / Gilles NÉRET: Dalí. Přel. Jirí a Milada Stachovi, Slovart 2010
- DIDI-HUBERMAN 2004 — Georges DIDI-HUBERMAN: Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. The MIT Press 2004
- DIDI-HUBERMAN 2008 — Georges DIDI-HUBERMAN: Před časem. Přel. Martin Hybler, Brno 2008
- DIDI-HUBERMAN 2009 — Georges DIDI-HUBERMAN: Ninfa moderna, Esej o spadlé drapérii. Praha 2009
- ELLEM 1995 — Lucy M. Grace ELLEM: Gustave Moreau. In: Religion, Literature, the Arts. Michael Griffith (ed.), Sydney 1995

- ELUARD 1961 — Paul ELUARD: Stezky a cesty poezie. Praha 1961
- FINKELSTEIN 1996 — Haim FINKELSTEIN: Salvador Dalí's Art and Writing 1927–1942, The Metamorphoses of Narcissus. Cambridge University Press 1996
- FOUCAULT 1964 — H Michel FOUCAULT: Nietzsche, Freud, Marx. In: Nietzsche, Cahiers du Royaumont, 1964
- FOUCAULT 1972 — Michel FOUCAULT: Archeology of Knowledge and the Discourse on Language. Harper Colophon Books, New York 1972
- FOUCAULT 1995 — Michel FOUCAULT: Sen a obraznost. Dauphin, Liberec 1995
- FREUD 1933 — Sigmund FREUD: Vzpomínka na dětství Leonarda da Vinci. Praha 1933
- FREUD 1959 — Sigmund FREUD: Medusa's Head. In: The Life and Work of Sigmund Freud. James STRACHEY (ed.), vol.5, New York 1959
- FREUD / STERN 1960 — Ernst L. FREUD / Tania STERN / James STERN / Sigmund FREUD: Letters of Sigmund Freud. New York 1960
- FREUD 1985 — Sigmund FREUD: The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904. Jeffrey M. MASSON (ed.). Harvard University Press, Cambridge 1985
- FREUD 1989 — Sigmund FREUD: O člověku a kultuře. Přel. Ludvík Hošek, Jiří Pechar. Odeon, Praha 1989
- FREUD 1991 — Sigmund FREUD: Vzpomínky z dětství Leonarda da Vinci. In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda, Praha 1991
- FREUD 1996 — Sigmund FREUD: Psychopatologie všedního života. O zapomínání, přeroknutí, přehmátnutí, pověře a omylu. In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda, IV. Praha 1996
- FREUD 1997 — Sigmund FREUD: Zjevný obsah snu a latentní snové myšlenky. In: Přednášky k úvodu do psychoanalýzy, Sebrané spisy Sigmunda Freuda. 11. sv. Praha 1997
- FREUD 1998a — Sigmund FREUD: Konstrukce v analýze. In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda, Spisy z let 1932–1939, Praha 1998
- FREUD 1998b — Sigmund FREUD: Nespokojenost v kultuře. Praha 1998
- FREUD 1999a — Sigmund FREUD: Bludné představy a sny v knize W. Jensense „Gradiva“. In: Sigmund Freud Spisy z let 1906–1909, Praha 1999
- FREUD 1999b — Sigmund FREUD: Básník a vytváření fantazií. In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda, Spisy z let 1906–1909, sv.7, Praha 1999
- FREUD 1999c — Sigmund FREUD: „Kulturní“ sexuální morálka a moderní nervozita. In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda, Spisy z let 1906–1909, Praha 1999
- FREUD 2002 — Sigmund FREUD: Z historie dětské neurózy. In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda, Spisy z let 1913–1917. Praha 2002

- FREUD 2002 — Sigmund FREUD: Michelangelův Mojžíš. In: Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1913–1917, Praha 2002
- FREUD 2003 — Sigmund FREUD: Výklad snů. Přel. Ota Friedman 1937, Pelhřimov 2003
- FRIZER 2008 — Tamar Alexander-FRIZER: The Heart is a Mirror: The Sephardic Folktale. Detroit 2008
- GARDNER/COATES/LAPATI/SEYDL 2012 — Victoria C. GARDNER COATES / Kenneth D. S. LAPATI / Jon L. SEYDL: The Last Days of Pompeii: Decadence, Apocalypse, Resurrection. Los Angeles 2012
- GASSIER/WILSON 1981 — Pierre GASSIER / Juliet WILSON: The Life and Complete Work of Francisco Goya. Harrison House, New York 1981
- GOMBRICH 1949 — Ernst Hans GOMBRICH: Imagery in Art of Romantic Period. In: The Burlington Magazine, Vol. 91, No. 555, Jun., 1949
- GOMBRICH 1970 — Ernst Hans GOMBRICH: Aby Warburg, An Intellectual Biography, Londýn 1970
- GOYA 1956 — Francisco de GOYA: Caprichos. Praha 1956
- GRANDVILLE 1844 — Jean-Jacques GRANDVILLE: Un Autre Monde. H. Fournier, Paris 1844
- GRUBRICH-SIMITIS 1997 — Ilse GRUBRICH-SIMITIS: Early Freud and Late Freud. Londýn 1997
- HANOOSH 1992 — Michele HANOOSH: Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity. Pennsylvania 1992
- HANOOSH 1994 — Michele HANOOSH: The allegorical artist and the crises of history: Benjamin, Grandville, Baudelaire. In: Word and Image, vol.10, No.1, leden-březen 1994
- HARSHAV 2003 — Benjamin HARSHAV (ed.): Marc Chagall on Art and Culture. Stanford University Press, California 2003
- HARTLAUB 1995— Renata HARTLAUB (ed.): Max Klinger, Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste. E.A.Seemann Verlag, Lipsko 1995
- HEINS 1992 — Barbara HEINS: Giorgio de Chirico's Metaphysical Art and Schopenhauer's Metaphysics: An Exploration of the Philosophical Concept in de Chirico's Prose and Paintings. University of Kent at Canterbury 1992
- HELMAN 1993— Edith HELMAN: Trasmundo de Goya, Madrid 1993
- HERAUEUS 1999 — Stefanie HERAUEUS: Artist and the Dream in Nineteenth-Century Paris. In: History Workshop Journal, č. 48, Autumn 1999. Oxford University Press, 151–168
- HERTEL 1992 — Christiane HERTEL: Irony, Dream and Kitsch: Max Klinger's Paraphrase of the Finding of a Glove and German Modernism. In: The Art Bulletin, Vol. 74, No. 1, Mar. 1992

- HERVEY 1867 — HERVEY de Saint-Denys: Les Rêves et les moyens de les digger, Observations pratiques. Paříž 1867
- HILL 1972 — Erita B. HILL: The Role of 'Le Monstre' in Diderot's Thought. in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 97, 1972
- HOHL 1970 — Hanna HOHL: Giuseppe Maria Mitellis „Alfabeto in sogno“ und Francisco de Goyas „Sueño de la razón“. In: Museum und Kuns Beiträge für Alfred Heutzen, Hamburg 1970
- HUGO 1856 — Victor HUGO: Les Contemplations, 1856.
https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations, vyhledáno 1. 2. 2017
- HUGO 1863 — Victor HUGO: Promontorium somnii 1863.
https://fr.wikisource.org/wiki/Proses_philosophiques/Promontorium_somnii, vyhledáno 1. 2. 2017
- HUGO 2014 — Victor HUGO: Dělníci moře. přel. F. V. Krejčí, Dobrovský, Praha 2014
- HUSSER 1996 — Jean-Marie HUSSER: Dreams and dream narratives in the Biblical world. Sheffield Academic Press 1996
- CHADRABA 1963 — Rudolf CHADRABA: Albrecht Dürer, Praha 1963
- CHAGALL 1969 — Marc CHAGALL: Můj život. Odeon, Praha 1969
- CHAGALL 2016 — Marc CHAGALL: Krajina duše, Výbor z Chagallových básní. Přel. Danuše Kšicová, Ústí nad Orlicí 2016
- CHAGALLOVÁ 2000 — Bella CHAGALLOVÁ: Hořící světla. Praha, Argo 2000
- CHADWICK 1985 — Whitney CHADWICK: Women Artists and the Surrealist Movement, Londýn 1985
- CHADWICK 1970 — Whitney CHADWICK: Masson's Gradiva: The Metamorphosis of a Surrealist Myth, in: The Art Bulletin, Vol. 52, No. 4, 1970, 415–422
- CHAMBERS 1998 — John CHAMBERS (ed.): Conversations with Eternity – The Forgotten Masterpiece of Victor Hugo. Boca Raton 1998
- CHIRICO 1970 — Giorgio de CHIRICO: O metafysickém umění, 1919. In: Giorgio de Chirico. Milán 1970
- CHIRICO 1919 — Giorgio de CHIRICO: Sull'arte metafisica. In: Valori Plastici (Rome), 4–5, 1919
- CHIRICO 1971 — Giorgio de CHIRICO: Memoirs of Giorgio de Chirico. London 1971
- CHIRICO 1976 — Giorgio de CHIRICO: Max Klinger. In: Max Klinger. Leben und Werk. S. Wega Mathieu (ed.). Frankfurt 1976, 171–187
- CHIRICO 2016 — Giorgio de CHIRICO: Hebdomeros. Malvern, Praha 2016
- GASSIER/WILSON 1981 — Pierre GASSIER/Juliet WILSON: The Life and Complete Work of Francisco Goya. Harrison House, New York 1981

- GETTY 2008 — Clive F. GETTY: Max Ernst and J. J. Grandville. In: *Twenty-first-century Perspectives on Nineteenth-century Art*. Petra ten-Doesschate CHU/ Laurinda S. DIXON (ed.). Delaware 2008
- GOLDWATER/TREVERS 1972 — Robert GOLDWATER / Marco TREVERS (ed.): *Artists on Art – from the 14th–20th centuries*. Pantheon Books, Londýn 1972
- GRUBRICH-SIMITIS 1997 — Ilse GRUBRICH-SIMITIS: *Early Freud and Late Freud*. London 1997
- GUILLEMIN 1951 — Henri GUILLEMIN: Victor Hugo et le rêve. In: *Mercure de France*, 312, 1951
- ILIE 1976 — Paul ILIE: Concepts of the Grotesque Before Goya. In: *Studies in Eighteenth Century Culture*, Vol. 5, Ronald C. Rosbottom (ed.). Univ. of Wisconsin Press, Madison 1976, 185–201
- ILIE 1984 — Paul ILIE: Goya's Teratology and the Critique of Reason. In: *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 18, N°1, Autumn, 1984, 35–56
- ILIE 1995 — Paul ILIE: *The Age of Minerva. Counter-Rational Reason in the Eighteenth Century – Goya and the Paradigm of Unreason in Western Europe*. Pennsylvania 1995
- JAMES 1995 — Tony JAMES: *Dream, Creativity and Madness in Nineteenth-century France*. Clarendon Press, Oxford 1995
- JENSEN 1913 — Wilhelm JENSEN: *Gradiva: A Pompeiian Fancy*, trans. Helen M. Downey, New York 1913
- JIMÉNEZ 2013 — José JIMÉNEZ: *Surrealism and the dream*. Madrid 2013
- JONES 1953 — Ernst JONES: *Life and Work of Sigmund Freud: Years of Maturity, 1901–1919*. New York 1953
- JURIST 2006 — Elliot JURIST: *Art and Emotion in Psychoanalysis*. New York 2006
- KEITH 1992 — Alison KEITH: *The play of Fictions: Studies in Ovid's Metamorphoses*. University of Michigan 1992
- KERÉNYI 1997 — Karl KERÉNYI, Carl Gustav JUNG: *Věda o mytologii*. Brno 1997
- KLIBANSKY/ PANOFSKY/ SAXL 1964 — Raymond KLIBANSKY/Erwin PANOFSKY/ Fritz SAXL: *Saturn and melancholy*. Londýn 1964
- KLIBANSKY/ PANOFSKY/ SAXL 1979 — Raymond KLIBANSKY / Erwin PANOFSKY / Fritz SAXL: *Saturn and Melancholy*. Kraus Reprint, Nendeln Liechtenstein 1979
- KOSINSKI 1987 — Dorothy M. KOSINSKI: Gustave Moreau's „La Vie de l'humanité“: Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Univesal Histories, and Occultism. In: *Art Journal*, vol.46, No.1, *Mysticism and Occultism in Modern Art*, Spring 1987, 9–14
- KUBIN 1983 — Alfred KUBIN: *Z mého života a z mé dílny*. Praha 1983
- KUSPIT 2000 — Donald KUSPIT: *From Vision to Dream. The Secularization of the Imagination*. In: *Dreams 1900–2000. Science, Art and the Unconscious Mind*. Lynn Gamwell (ed.). New York 2000

- LEHRER 1995 — Ronald LEHRER: Nietzsche's Presence in Freud's Life and Thought on the Origins of a Psychology of Dynamic Unconscious Mental Functioning. Albany: State University, New York 1995
- LEVITINE 1955 — George LEVITINE: Literary sources of Goya's Capriccio 43. In: *The Art Bulletin* 37, 1955, 56–59
- LEVY 1986 — Michael LEVY: Giambattista Tiepolo: His Life and Art. Yale University Press, New Haven and London 1986
- MACARIO 1846 — Antoni MACARIO: Des rêves considérés sous le rapport physiologique et pathologique. In: *Annales médico-psychologiques* 8, 1846, 172–179
- MAINARDI 2017 — Patricia MAINARDI: Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture. Yale University Press, New Haven, London 2017.
- MALI 2003 — Joseph MALI: Mythistory: The Making of a Modern Historiography. Chicago 2003
- MASSIN 1969 — Jean MASSIN (ed.): Victor Hugo, Œuvres complètes. 12, Le Club Français du Livre, Paris 1969
- MATHIEU 2012 — Pierre-Louis MATHIEU: Salvador Dalí – Gustave Moreau – André Breton. Art Création Réalisation, Paris 2012
- MAURER 1986 — Evan MAURER: Images of Dream and Desire: The Prints and Collage Novels of Max Ernst. In: *Max Ernst: Beyond Surrealism*. Robert Rainwater (ed.), New York 1986
- MAURY 1865 — Alfred MAURY: Le Sommeil et les rêves. Paris 1865
- MASSON 1985 — Jeffrey Moussaieff MASSON (ed.): The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess. 1887–1904, Harvard University Press, Cambridge, Mass. and Londýn 1985
- MAYER 2012 — Andreas MAYER: Gradiva's Gait: Tracing the Figure of a Walking Women. In: *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 3, 2012, 554–578
- MERKUR 2005 — Dan MERKUR: Psychoanalytic Approaches to Myth. New York 2005
- McGUIRE 1974 — William McGUIRE (ed.): The Freud-Jung Letters: The Correspondence Between Sigmund Freud and C. G. Jung. Princeton University Press, Princeton 1974
- MÉHEUST/RENAUD — Renaud Evrard RENAUD/Bertrand MÉHEUST: La métapsychique, une science surréaliste? Eléments d'histoire. In: *Entrée des médiums. Spiritisme et art d'Hugo à Breton*. Maison de Victor Hugo, Paříž 2013
- MEYER 1968 — Franz MEYER: Marc Chagall, Leben und Werk. Verlag M. Du Mont Schauberg. Köln 1968
- MICHELI 1964 — Mario de MICHELI: Umělecké avantgardy dvacátého století. Praha 1964
- MOREAU 1845 — MOREAU de Tours: Du hachisch et de l'aliénation mentale. In: *Etudes psychologique*. Paris 1845

- MOREAU 1984 — Gustave MOREAU: *L'Assembleur de rêves, Écrits complets de Gustave Moreau*. Fontfroide 1984
- MORTON 2016 — Marsha MORTON: *Max Klinger and Wilhelmine Culture: On the Threshold of German Modernism*. Routledge, New York 2016
- MOSES 1999 — Stéphane MOSES: *The Cultural Index of Freud's Interpretation of Dreams*. In: *Dream Cultures*. Oxford 1999
- NEILS 1996 — Jenifer NEILS: *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*. University of Wisconsin 1996
- NIETZSCHE 1967 — Friedrich NIETZSCHE: *Tak pravil Zarathustra*. Přel. Otokar Fischer. Praha 1967
- NIETZSCHE 1998 — Friedrich NIETZSCHE, *Dionýské dithyramby a jiné básně*. Přel. Věra Koubová, Aurora 1998
- NIETZSCHE 2001 — Friedrich NIETZSCHE: *Antikrist*. Přel. Josef Fischer. Praha 2001
- NIETZSCHE 2003 — Friedrich NIETZSCHE: *Mimo dobro a zlo. Předehra k filosofii budoucnosti*. Praha 2003
- NIETZSCHE 2014 — Friedrich NIETZSCHE: *Zrození tragédie, čili Hellénství a pesimismus*. Praha 2014
- NIETZSCHE 1969 — Friedrich NIETZSCHE: *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. Chicago a Londýn 1969
- NORDSTRÖM 1962 — Folke NORDSTRÖM: *Goya, Saturn and Melancholy*. Almqvist and Wiksel, Stockholm 1962
- KEPLER 2006 — Johannes KEPLER: *Sen neboli Měsíční astronomie*. Přel. Alena a Petr Hadravovi, Praha 2004
- O'NEILL 1996 — John O'NEILL: *Freud and the Passions*. Penn State Press 1996
- OVIDIUS 1942 — OVIDIUS: *Proměny*, přel. F. Stiebitz, Praha 1942
- PACKER 2002 — Sharon PACKER: *Dreams in Myth, Medicine, and Movies*. Praeger, Westport, Connecticut, Londýn 2002
- PANKEJEFF 1972 — Sergei PANKEJEFF: *My Recollections of Sigmund Freud*. In: *The Wolf- Man and Sigmund Freud*. Muriel GARDINER (ed.), Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, Londýn 1972
- PANOFSKY 1943 — Erwin PANOFSKY: *Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1943
- PANOFSKY 1962a — Erwin PANOFSKY: *Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. In: *Studies in Iconology*. Harper and Row, Icon Editions, New York 1962
- PANOFSKY 1962b — Erwin PANOFSKY: *Father Time*. In: *Study in Iconology*, New York 1962, 72

- PANOFSKY 2006 — Erwin PANOFSKY: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton University, Princeton 2006
- PARMAN 1991 — Susan PARMAN: *The Dream and culture, An Anthropological Study of the Western Intellectual Tradition*. London 1991
- PFEIFFER 1980 — Hans-Georg PFEIFFER: *Max Klingers Graphikzyklen. Subjektivität und Kompensation im künstlerischen Symbolismus als Parallelentwicklung zu den Anfängen der Psychoanalyse*. *Geissner Beiträge zur Kunstgeschichte* 1980, 35–36
- PICK/ROPER 2004 — Daniel PICK / Lyndal ROPER (ed.): *Dreams and History: The Interpretation of Dreams from Ancient Greece to Modern Psychoanalysis*. Londýn 2004
- PICON/ CORNAILLE/HERSCHER 1963 — Gaëtan PICON / Roger CORNAILLE / Georges HERSCHER: *Victor Hugo Dessinateur*. La Guilde du Livre, Lausanne, 1963
- PONTALIS 1974 — J. B. PONTALIS: *Dream as an Object*. In: *International Review of Psycho-Analysis*, 1, London 1974
- PRÉVOST 1998 — Marie-Laure PRÉVOST: *The Techniques of a Poet-Draftsman*. In: *Shadows of a Hand: The Drawings of Victor Hugo*. Londýn 1998
- RAGGI 2006 — Giuseppina RAGGI: *Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale ante litteram?*. In: *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Fusia FARNETI / Deanna LENZI (eds.). Firenze 2006
- RANK 1929 — Otto RANK: *The Trauma of Birth*. Harcourt, Brace, New York 1929
- RENONCIAT 1985 — Annie RENONCIAT: *La vie et l'œuvre de J. J. Grandville*. Paris 1985.
- RIES 2002 — Martin RIES: *André Masson: Surrealism and His Discontents*. In: *Art Journal*, Vol. 61, No. 4, 2002, 74–85
- ROBB 1998 — Graham ROBB: *Victor Hugo*. New York 1998
- ROSENTHAL 1936 — A. ROSENTHAL: *Dürer's dream of 1525*. In: *The Burlington Magazine*, Vol. 69, č. 401, August 1936, 80–85
- ROSS 1999 — Gerd ROSS: *De Chirico e Alberto Savinio*. Ricordi e documenti, Rome 1999
- RUBIN 1982 — William RUBIN: *Giorgio de Chirico*. Museum of Modern Art. New York 1982
- SEBBAG 2004 — Georges SEBBAG: *Sommeils et rêves surréaliste*. Paris 2004
- SCHAPIRO 2003 — Meyer SCHAPIRO: *Les illustrations de Chagall pour la Bible*. Paris 2003
- SCHAPIRO 2006 — Meyer SCHAPIRO: *Dílo a styl. Přel. Diana Kösslerová, Jan Valeška*. Argo, Praha 2006
- SCHMIED 2002 — Wieland SCHMIED: *Giorgio de Chirico: The Endless Journey*. Prestel Publishing 2002
- SCHNEIDER, 1946 — Daniel E. SCHNEIDER: *A Psychoanalytic Approach to the Painting of Marc Chagall*, *College Art Journal*, Vol. 6, No. 2, Winter, 1946, 115–124

- SCHOPENHAUER 1993 — Artur SCHOPENHAUER: Svět jako vůle a představa. Přel. Jan Dvořák, Olomouc 1993
- SCHORSKE 2000 — Carl E. SCHORSKE: Vídeň na přelomu století. Brno 2000
- SIMMONS 2006 — Laurence SIMMONS: Freud's Italian Journey. New York 2006
- SOHM 1980 — Philip L. SOHM: Dürer's "Melencolia I", The Limits of Knowledge. In: Studies in the History of Art, Vol. 9, 1980, 13–32
- STAROBUNSKY 2013 — Jean STAROBUNSKY: Melancholie v zrcadle. Malvern, Praha 2013
- SVOBODOVÁ 2015 — Martina SVOBODOVÁ: Kulturní dějiny melancholie a její koncept v současném filmu. Bakalářská práce. Fakulta humanitních studií, Karlova universita v Praze, Praha 2015
- SWEETMAN 2001 — David SWEETMAN: Paul Gauguin. Praha 2001
- TARNAS 1991 — Richard TARNAS: The Passion of the Western Mind. New York 1991
- TAYLOR 2002 — Michael R. TAYLOR: Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne. Philadelphia Museum of Art, Merrel, Londýn 2002
- SCHMIED 2002 — Wieland SCHMIED: Giorgio de Chirico: The Endless Journey. Prestel Publishing 2002, 15.
- SCHMITT 2016 — Bertrand SCHMITT: Na sever snů. In: Giorgio de CHIRICO: Hebdomeros. Malvern, Praha 2016
- SCHOPENHAUER 2002 — Arthur SCHOPENHAUER: Pokus o duchařství a co s tím souvisí. In: O osudu, duchařství a hluku. Přel. Milan Váňa, Pelhřimov 2002
- ŠMEJKALOVÁ 2016 — Adriana ŠMEJKALOVÁ: Komentář k lunárnímu snu Johannese Keplera. In: Sen mezi obrazem a textem. Tomáš BOROVSKEÝ (ed.). Masarykova univerzita, Brno 2016
- TARGAT 1987 — A François le TARGAT: Marc Chagall. Odeon 1987
- TAYLOR 1982 — Michael R. TAYLOR: Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne. Philadelphia Museum of Art, Merrel London 2002
- URBAN/WITTLICH/HABEREDER 2003 — Otto M. URBAN / Petr WITTLICH / Ingeborg HABEREDER: Alfred Kubin. Rytmus a konstrukce. Praha 2003
- VERGILIUS 2011 — VERGILIUS: Aeneis. Přel. Rudolf Mertlík, Otmar Vaňorný, Academia, Praha 2011
- VOLTAIRE 1997 — VOLTAIRE: Filosofický slovník čili rozum podle abecedy. Přel. Emma Horká, Votobia, Praha 1997
- WALDBERG 1972 — Patrick WALDBERG: Le Surréalisme 1922–1942, katalog výstavy v Musée des arts décoratifs de Paris. Paříž 1972
- WINDT 1968 — Edgar WINDT: Pagan Mysteries in the Renaissance, New York 1968

WITTKOWER 1969 — Rudolf WITTKOWER / Margot WITTKOWER: Born under Saturn. Londýn 1963

WÖLFFLIN 1923 — Heinrich WÖLFFLIN: Zur Interpretations von Dürers Melancholie. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, I, 1923, 175–181

WULLSCHLAGER 2008 — Jackie WULLSCHLAGER: Chagall: A Biography. Knopf 2008

ZAFRAN 1979 — Eric ZAFRAN: Saturn and the Jews. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 42. The Warburg Institute, 1979,16–27