

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

TEZE 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

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, jednak jeho koncepci kultury, sumarizovanou v knize *L'archéologie du savoir* (Archeologie vědění), z roku 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. 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. Druhý předpoklad, se opírá o Foucaultovo dílo *Sen a obraznost* (1954), jímž autor přesvědčivě doložil, že sen je v lidském životě neoddělitelně spojený s pojmem „existence“. Další důležité zjištění k tématu zobrazování snů ve vizuální kultuře se týká faktu, že pakliže bychom chtěli tato díla seřadit chronologicky, nekryjí se s dějinnými obdobími, ale jsou výrazem svobodného spojení mezi umělci, ocitajícími se v evropském prostoru, a po staletí se shodnou zkušeností. Příkladem je spojení Albrechta Dürera s evropskou melancholií, nebo souvislost malby El Greca s umělci 20.století.

Tato díla jsou zpravidla společensky kritická, vystavena nepředstavitelnému tlaku veřejné cenzury. Umělec musí předstírat, že se jedná o nezávaznou hru, bláznivý nápad, rozmar. Tak se stávalo, že nauka o lidské duši, která z těchto děl vyplývá, nezbytná pro pochopení normálních duševních dějů, umělce co se týká jeho společenské existence, permanentně ohrožovala. Dalším svazujícím faktorem, který zjevně nemá nic společného s obecnými předpisy, je překvapující skutečnost, že zatímco by se dalo předpokládat, že sen je bezbřehá představa a takový bude i výtvarný projev, ukazuje se spíše, že evropském malířství na téma sen výše uvedeného časového vymezení se podřizuje pevný zákonitostem prostorové výstavby obrazu. Jednak je to vize uzavřeného prostoru, mnohdy s otevřeným stropem, otevřená krajina s osvětlením na nízkém horizontu. A že zde stále trvá starobylé vertikální cítění obrazu, obsahující temné hlubiny podsvětí, které byly načrtnuty již ve starověku ve Vergiliově saturnském mýtu předřímské kultury. Sem směřoval svůj výzkum snů Sigmund Freud, jak ještě upřesníme. Temný aspekt se zde střídá s vertikálně cítěnými otevřenými nebesy (varianty Platónova mýtu o Érovi), která prožívána pod tlakem úzkosti pak vedou ke zpětnému pádu na zem. Důležitými předlohami pro zobrazování snových scén, se staly v

Evropě grafické listy. Spolu s tématem snů se též formuje nová podoba samostatného umělce, který na sebe bere břemeno kritiky.

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** (1471–1528), z jehož dílny pochází první výtvarný záznam individuálního snu v novodobých dějinách, o němž víme, a kterým naši studii zahajujeme. Dürerova mědirytina *Melancholie I* z roku 1514 a jeho otevřený prostor se stal trvalým příkladem pro zobrazování krajín snů a melancholického snění v následujících staletích. Je jakýmsi předobrazem pozdějších prostorových vyobrazení, jenž přijímá dobový skepticismus co se týká smyslového poznání „acedia“, dávajíc přednost bičováním těla a „božské kreativní inspiraci“ zvané „afflatus“, se snahou dosáhnout duchovní velikosti svatého Jeronýma. Proti jeho sebe umrtvujícímu postupu se mocným úderem vzbouřila sama příroda v podobě tzv. Velkého snu, mohutného přívalu deště. Dürerova *Melancholie*, jeho touhou po prameni božské inspirace „afflatus“, hledáním odpovědí v biblických apokalyptických tématech, je novým obrazem toho, co následně čekalo celou evropskou kulturu zasaženou vzpourou reformace.

Práce dále uvádí tzv. boloňskou malířskou školu zprostředkovanou v díle **Giuseppe Maria Mitelliho** (1634–1718) s jeho knihou předloh *Alfabeto in sogno* (1683), který nám zanechal zajímavý doklad o tom, že se zabýval výzkumem vlastních snů a možnostmi jejich zobrazování, v podobě grafických předloh určených mladým umělcům. Svědčí o značném stupni Mitelliho kulturnosti, že se ke svým žákům neobrací z pozice temných mytologických postav, ale že promyšleně, nesporně na podkladě rodinné tradice, jim předává ty nejlepší zkušenosti vedoucími k profesionálnímu úspěchu. Důležitou stopu, týkající se zobrazování snů ve výtvarném umění, pak představuje cesta, která vede k jeho otci Agostinovi Mitellimu (1609–1660), který pracoval na konceptu zv. „kvadratura“, což jsou ilusivní 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 dalek, jistě souvisejících se sny, přičemž na straně druhé jsou tyto iluzivní malby zasazeny do pevného rámce perspektivně cítěné architektury. Tím je vytvořen dojem určitého druhu rovnováhy, vyhýbajícího se jakékoliv expresivitě či přílišnému sublimnímu stravování představy.

K bezbřehosti lidské imaginace a její krizi se dále vyjadřuje **Giovanni Battista Tiepolo** (1696–1770), původem Benátčan, který na jedné straně v letech (1762–1766) pracoval na monumentálních freskách nazvaných *Sláva Španělska* v Královském paláci v Madridu, které nás udeří záplavou modrého jasu a pocitu harmonie, jenž na druhé straně vytváří grafické cykly na téma *Vtipy fantazie* (Scherzi di Fantasia, 1750–1760) či *Rozmary* (Capricci), které jsou plné obrazů rozpadu, jimiž nesporně kritizuje vulgární pověry a paranoidní masové reakce. Nejdůležitější postavou Tiepolova cyklu bude bezpochyby stařec – mág, který na několika listech ukazuje lidem nejpodivnější věci spojené s přírodou a obřady, a kterého, aby naznačil jeho neurčitost, obléká do podivného orientálního obleku. Stařec „mág“ se zde překrývá s postavou sedícího filosofa a námětem hypotetického setkání řeckého lékaře Hippokrata s filosofem Démokritem. Toho prý kdysi lékař zastihl v jeho zahradě ve stavu tichého šílenství, obklopeného ruinami, s rozházenými mrtvolami zvířat a lidí, které filosof podroboval anatomickému zkoumání, aby v jejich těle našel podstatu duševních jevů. Tiepolovy lepty začínají obydlovat Goyovy sovy, prozatím jsou ještě zcela malátné, již vyvolávající pocit úzkosti svými rozepjatými křídly. Takto se dostáváme ke **Francisco de Goyovi** (1746–1828), který v letech 1793–1794 vytvořil zvláště temné obrazy, jimiž poznal krajnosti své obraznosti, která svojí negací, běsem či noční můrou překonávají všechno, co například barokní malíři před ním mohli vůbec jen tušit. Jsou to obrazy, které srovnáme-li je s harmonickými, otevřenými prostory Tiepolových fresk v Královském paláci v Madridu (1762–1766), mohou přinášet značné poučení odborníkům, veřejnosti se však pro svůj temný charakter často nepředvádějí. Všimáme si zde obrazu *Svatý František Borgia u lože umírajícího zatvrzelce* (San Francisco de Borja y el moribundo impenitente) z roku 1788, který představuje jedno z časných Goyových zobrazení noční můry – Satana. Obraz představuje svatého Františka Borgia, jezuitu na obraze praktikujícího tzv. „ignaciánské exercicie“, vyhánějící démony z těla umírajícího, kde se co do vyobrazení démonických bytostí nejspíše inspiroval vzorem Henry Füsseliho. Goyův grafický cyklus nazvaný *Los Caprichos* (Rozmary, 1797–1799), jehož první vydání původně zahajovala rytina označená *El sueño de la razon produce monstruos* (Spánek rozumu vytváří příšery), způsobil v dané době velký rozruch. K úvodnímu listu tohoto grafického cyklu existují dvě přípravné sépiové kresby, které jsou blíže původnímu snu a na nichž je na levé straně nahoře vyznačen segmentový ničím nevyplněný prostor, evokující světelný zdroj, podtrhující vertikálnost celého výjevu a navozující dojem stoupání. Zde vidíme prostorovu paralelu k některým raným Goyovým obrazům, zobrazující mohutný proud světla vedený shora. Výraznému tlaku shora je pak vystavena i spodní, tmavší část obrazu, kde se ocitá spící muž s hlavou opřenou o desku stolu, nad jehož hlavou se

vznáší netopýr s mohutnými, rozprostřenými křídly. Mohlo by se jednat i o citaci k Dürerově *Melancholii*, nebýt doprovodného hejna dalších zlověstných ptáků, kteří svojí agresivitou značně předčí dosavadní možné předlohy. 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, vztahujícím se k Athéně či Minervě, avšak zde se sní děje něco nepatřičného a je spolu s vířením netopýrů jasným odkazem k nočním bésům.

Malíř se velkolepého obrazového schématu s otvorem nahoře, které zřejmě zažil v podobě nějaké vize nebo snu, nezříká, stejně tak jako symbolického znázornění výhružného hejna sov, což dokazuje přípravná malba k obrazu *Pravda, čas a historie* (1797–1799). Zde základní kompoziční prvek obrazu představuje personifikovaný Čas (Kronos, Saturn), stařec v ruce držící přesýpací hodiny, jehož světelná křídla se proměňují v monumentální světelný zdroj. Uvědomíme-li si, že na jednom raném obraze Goya označil obdobné světlo jako šílenství, nebyl jeho názor na historii příliš kladný. O tom mluví sám E. H. Gombrich, který na podkladě studia dobových grafických listů 16. a 17. století v Britském muzeu v Londýně potvrdil, že zatímco mnozí autoři volně spojovali své alegorické příběhy se satyrou či “fantasmagorií“, Goyovo označení „Spánek rozumu plodí příšery“ nebylo pro něho žádným rozmarem, hrou na to, zda v dané jevy věří či ne, ale skutečnou noční můrou spícího rozumu. Podle Gombricha Goya ukazuje historickou roli umělce zcela nově a představuje počátek nového století.

Dalším autorem, který se věnoval soustavnému výzkumu snů a imaginaci, byl **Victor Hugo** (1802–1885). Jeho výtvarná produkce je nedílným dokladem k jeho literárnímu dílu, v němž se usilovně soustředil na hranici mezi realitou a snem, především na rozdíl mezi snem, denním sněním, halucinací či vykonstruovaným bludem. Přímo na sny se zaměřuje jeho filosofický text nazvaný *Mys snů* (Promontorium somnii) z roku 1863, v němž se na Zemi, jako mnozí autoři před ním (Marcus Tullius Cicero, Macrobius, Johannes Kepler ad.), raději dívá prostřednictvím snu z kosmu a odtud pojednává o otázkách politiky, lidské duše a morálních nárocích, než aby se potýkal s dobovou cenzurou, tak jak učinili. Zde se obdobně jako Goya, dotýká jistého bodu v lidské imaginaci, o který se zajímá a jenž nazval „Mys snů“. O tento vrchol snu se podle Huga opírá Jakobův žebřík, zde po žebříku stoupají tvary, bílé nebo tmavé, mající křídla, které jsou básníkovými vlastními výtvary, jež vidí v polibru svého mozku stoupat ke světlu. Tato manifestace vnitřních vizí 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 technik ještě zesílila. Nejprve vytvářel rozmývané inkoustové skvrny na papíře a 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 dramatického ducha romantismu. Jsou to témata rozpadajících se ruin, potápějících se lodí či bouří u skalnatých pobřeží. Svádí urputný souboj nejen s lidovým tmářstvím, ale i se samotným Napoleonem a je pro svůj odboj poslán do vyhnanství. Jak text tak ilustrace knihy *Dělníci moře* (*Les Travailleurs de la Mer*) dokládají, že pro něho samotného se hranice mezi snem a realitou nerasávají, ale naopak na příkladu hlavního hrdiny uvedením četných příkladů víry v čarodějnictví, která v Guernsey v 19. století nebyla ničím neobvyklým, demonstruje způsob přeměny reálného v ireálné, v halucinaci, v pověru. V *Legendě věků* v části nazvané *Objevení se Titánů* Hugo potvrzuje pochopení titánského mýtu a jeho imaginace se vztahuje k věčnosti, která se mu co do možnosti lidského poznání zmenšila na vidinu jakési mlhoviny a pouhého vědomí o střídání noci 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 valéry. S Hugovými kresbami s modravými nánosy se naše vědomí projasňuje a vzpomeneme si na modravý sen Albrechta Dürera, otevřené prostory Agostina Mitelliho, Giovanni Battista Tiepola. Stříbřitou představu nebes Salvadora Dalího nebo modravého Anděla Marca Chagalla, který zde představuje jednu z nejharmoničtějších vizí. 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 obdobným výtvarnými technikami, domnívající se, že jsou jim schopny zpřístupnit síly nevědomí a snů. Surrealisté dále zkoumali možnosti odvozené od metod spiritistických médií, jako byl automatický text a kresba, jimž André Breton přiznával schopnost mapovat nepřístupné oblasti duše, a v podstatě chtěli celý proces sebezkoumání, o kterém předcházející generace zanechaly tak nelítostné doklady, nastartovat znovu od počátku.

Vyzdvihuje lidem společnou dionýskou extatickou zkušenost, jako potvrzení života, aniž by řádně rozuměl starověké mytologii. Jeho nový hrdina - nadčlověk – již není závislý na neautentických externích cílech a stanovuje si je sám. Bůh je mrtev, křesťanství je bez universálních a absolutních morálních hodnot a Nietzscheho Nadčlověk, vyplývající z

nevědomých pramenů vlastní imaginace, se stává monumentální snovou postavou, zaujímající výsadní pozici v kosmu. S tím souvisí jeho kniha *Vůle k moci* (*Der Wille zur Macht*), z něhož publikovaná část *Antikrist*, s podtitulem "přehodnocení všech hodnot", v němž Sen jako téma používá pro vysvětlení svého filosofického konceptu, bez ohledu na to, jaké účinky mohou mýt jeho vize, realizovány v masovém měřítku.

Proti Nietzscheho konceptu je zde postaven výzkum **Sigmunda Freuda** (1856–1939) svoji knihu *Výkladu snů* (1900), zahajuje citací z Vergilia: "Nemohu-li zvládnout svět, vzbouřím podsvětí (*Flectere si nequeo superos. Acheronta movebo.*)", Aeneida 7:312. Tuto úvodní větu pak autor znovu opakuje v závěrečné části své knihy a rozšiřuje ji o dodatečnou poznámku „Výklad snů je *via regia* [královská (hlavní) cesta] k poznání nevědomí v duševním životě.“ Postupem času si stále více můžeme uvědomovat, jak tento odkaz k Vergiliovi zásadní. Spolu s ostatním dějem obsaženým v Aeneidě, zde nacházíme počátek představy o snech a jeho možných pekelných hlubinách, která měla platnost, spolu se shodnými vyobrazeními, v průběhu následných dějin, Je to nebývale přesný odkaz, který nám umožňuje pochopit, co s lidskou imaginací následně odehrávalo. Výše citovanou větu vyslovila římská bohyně Juno, manželka Jupiterova a dcera Saturna. Vstupujeme tak spolu s Publiusem Vergiliusem *Mare* (70 př. n. l. - 19. př.n.l.) a jeho legendárním příběhem o Aenéasovi, do římské mytologie. Freud si zde všímá špatného snu, který měl v mysli jediného mladého muže takovou moc, že jako lehkým mávnutím motýlího křídla rozdmýchal krutou válku, jenž se pak dědila po staletí. Ke všemu se zde jedná o saturnský římský mýtus, který byl v průběhu dějin, v rámci antisemitismu, přesouván na Židy, i když se ve skutečnosti se jedná pouze o předřímský kulturní základ.

Bohyně Juno měla negativní ženskou silou zasahovat v případě Aeneasově, a stejně měla 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 Hanibalovi 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 měly v podobě měnících se atribucí, spojených 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 *Výzkum snů* (1900), 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, všechno to násilí, krveprolití, masakry, byl projev části vaší nevědomé mysli a její případné nemoci.

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. Sigmund Freud uvedl, že u něho existuje větší počet raných snů, které jsou spojeny s touhou dostat se do Itálie, které zahrnuje do kategorie "přání vyvolávající sen". Freud do Itálie skutečně odcestoval a během léta roku 1898 na své cestě po Hercegovině zažil 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, pamatoval si jeho autoportrét, zobrazený v rohu jedné z fresek, a to velice přesně. Psychický proces, kterým se opakovaně pokoušel na toto jméno vzpomenout a v 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 zapomínání vlastních jmen se vyskytuje také zapomenutí, které je motivováno vytěsněním." V naší práci si podrobněji všímáme Freudovy návštěvy Capella di San Brizio, v katedrále v Orvietu, kde roku 1447 krátce pracoval Fra Angelico a po něm nastoupil Luca Signorelli (1499-1504), který zde vytvořil rozsáhlý cyklus fresek na téma Kristův konečný soud. Z nich se blíže věnujeme tématu *La predica dell' Antichristo* (Vláda Antikrista), též v souvislosti s vydáním Nietzscheho knihy *Antikrist* roku 1895, která vyšla krátce před Freudovou cestou do Itálie.

Výrazným způsobem do obrazové koncepce zpodobňování snů zasáhl Giorgio de Chirico (1888–1978), který svoje díla označil za metafyzickou malbu (*pittura metafisica*) ve studii *Sull'arte metafisica* publikované v revue *Valori Plastici* (1919). Navzdory tomu, že Chiricovy obrazy jsou přijímány právě s ohledem k jejich podobnosti se sny, Chirico spánek neupřednostňuje a spíše poukazuje na jiný aspekt prožívání reality, jímž je denní snění. Jedná se o jisté okamžiky prozíání v bdělém stavu, o vize, pro jejichž označení malíř používá slovní spojení "enigma náhlého zjevení". Na Chiricových plátnech, jako bychom vstupovali do malířova snového deníku, v němž dochází k prolnutí reality, vzpomínek, snů a starověkých mýtů. Co se na první pohled jeví jako veduta italské piazzy, je směsice dojmů z různých míst. Jedoucí vlaky s kouřovou stopou, vzpomínky z dětství stráveném v Řecku, evokace

přístavu Volos, odkud se Jáson a Argonauti vydávali na cestu pro Zlaté rouno. Rozlehlá náměstí italských měst připomínají Chiricovy rodinné kořeny v Itálii. Strohé bílé arkády jsou podobné obloukům Hofgarten v Mnichově, v jejichž blízkosti studoval na výtvarné akademii (1906-1907).

Chirico vytváří řadu obrazů na téma melancholie a Ariadnin mýtus (Melancholie (1912); Radosti a tajemství divné hodiny (1913); Melancholie (Tajemství a Melancholi jedné ulice (1914), jejichž základem jsou opuštěná náměstí (italského, německého či anglosazského města) uprostřed kterého na hmotném podstavci je umístěna tichá socha Ariadny, jenž je v podstatě zopakováním klasické plastiky, kterou dnes známe z četných kopií, opakující schéma vyobrazení, známého například z římské kopie helénské skulptury Spící Ariadné z 2. století, dnes v Uffizi Gallerii ve Florencii.

William Rubin uvedl, že Chirico byl v této době též básníkem, reagujícím na příklad poezie 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 středozevnímu poledni, jeví se být více interiérové. K uchopení podstaty Chirikova obrazového světla můžeme citovat část z jeho 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 odhodlat 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).“

Michale R. Taylor odhalil, že Chirikův obraz *Melancholie krásného dne* (*La Mélancolie d'une belle journée*) z roku 1913 vznikl v atmosféře První balkánské války, která trvala od října roku 1912- března 1913, kdy Řekové bojovali se svými spojenci (Bulharskem, Srbskem, Montenegro) proti Ottomanské říši a zvítězili. Roku 1913 byla Kréta, jenž je domovem mýtické Ariadne, vítězně připojena k Řecku. V dané době se i jiní umělci věnovali tomuto válečnému sporu, mezi nimi Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso nebo Filippo Tommaso Marinetti. Michale R. Taylor také naznačil, že symbolické spojení Ariadny s

Dionýsem bylo něčím, co se ve skutečnosti v rámci válečné symboliky a obhajoby Ariadny, nesmělo stát.

Chirico byl v zajetí řeckých mýtů a v podstatě chtěl odhalit tajemství soubojů s Minotaurem, tak jako Fridrich Nietzsche, proto mu Ariadna byla tak blízká. Ponořil se do mýtu o Cronovi, podle římské redakce Saturnovi, odtud téma Melancholie v jeho díle. Téma Času (Crons) se u něho objevuje již na počátku tvorby, jak to například potvrzuje obraz Tajemství hodiny (L'énigme de l'heure) z roku 1910, (Tajemství hodiny (L'énigme de l'heure), 1910, Florencie, 54,6x70,5cm. Soukromá sbírka.) 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 usmíruje 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.“

Zatímco pro Sigmunda Freuda je psychoanalýza závazek, nástroj k vyřešení psychických konfliktů mysli, **André Bretonovi** (1896–1966) jednalo o to dostat se k pramenům tvořivosti, o řešení problému poetického vyjádření, skrze pochopení mechanismů snové práce. Podle Bretona má svět skutečný a svět snu tvoří jeden celek, a vítězí u něho představa triumfu slova nad obrazem, verbálního projevu nad vizuálním. Jak je patrné, klíčovým problémem pro surrealistické malíře byla spojitost latentního snu a způsob vyobrazení zjevného. Surrealisté vystavěli obraz skrze 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 v konečném vyznění bývá dnes tento termín nejvíce spojován. Prostřednictvím výtvarných technik jako byla automatická kresba, koláž, frotáž, dekalk nebo pomocí tzv. nalezených objektů nelezli výtvarní umělci spontánní cestu k nevědomí.

„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.“

Salvador Dalí (1904–1989) byl Katalánc, žil 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. 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 skutečně surreálné. (The Metamorphoses of Narcissus, 1996) Rozsah těchto sil se pohybuje od "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.“

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.

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 mnohobarevné, fosforeskující, že to byl život v ráji, ve schoulené pozici s dlaněmi ve výšce očí. (Záhada Salvadora Dalího, 1958) Mluvil o vlastní zkušenosti mýtu o "ztraceném ráji", který v knize podrobně popsal.

V roce 1929 potkává Dalí Galu, která se stává jeho celoživotní partnerkou a sehrává rozhodující úlohu v jeho umělecké tvorbě. Dalí Galu ztotožňoval s Gradivou, archetypální představou ženy, uvedenou v nám již známém románu W. Jensense Gradiva a interpretovaného Sigmundem Freudem v jeho spise Der Wahn und die Traume, podle kterých se hrdince podaří ukázat snícím 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 dřavém 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."

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. Téhož roku se Dalí seznámil s fotografem Philippem Halsmanem, který dostal nápad ho vyfotografovat jako embryo ve vejci. (Philippe Halsman: Dalí ve vajíčku, 1942. Fotografie. Sběrka Yvonne Hausmann) 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, škubnutí 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."

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. Do této linie patří i obraz nazvaný Lov tuňáků (La Pêche aux thons) z roku 1966-67, který je podle knihy Roberta Deschranese jakousi závěti Dalího uměleckého konceptu. Obraz má podtitul "Pocta Meissonierovi. Biologická podívaná par excellence.", a vztahuje se ke komentáři k obrazu z úst Dalího otce, který neopomenul lov tuňáků posat přesně i v barvách, moře vyličil zprvu jako kobaltově modré a 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 Theilharda 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*."

Na závěr jsem zvolila osobnost **Marca Chagalla** (1887–1985) se narodil v Ljznu, 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, vznikne situace nebývale zraňující. Pak musíme psát, že se malíř - nejméně od roku 1917 - permanentně pokoušel zastavit stupňující se rozklad, pokračující po revoluci, kdy bolševická vláda začíná zasahovat do židovského vzdělávání, v roce 1921 konfiskuje synagógy, zabavuje svitky Tóry a modlitební knihy. Během roku 1930 uzavírá všechny židovské vzdělávací instituce vedené v jazyce jidiš. Zkáza je dovršena v červnu roku 1944, kdy sovětská vojska, aby vyhnala nacisty z Vitebska, město kompletně, kromě několika budov, srovnávají se zemí. Z počtu 50.000 vitebských Židů nepřežil jediný.

Chagall ve svém malířském díle o rozkladu nemluví, nepopisuje realitu a nešíří poplašné zprávy, stejně tak to dělali jeho rodiče. 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 krávu s houslemi, dívku na kohoutovi, milence v šeríku, 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, dokončuje v svůj autobiografickou poetický text nazvaný "Můj život", kde se ve věku 35 pokouší zachytit svůj dosavadní život v rodném Vitebsku a dokládá, 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 Francouzem Robertem Delaunayem, a stalo se něco velmi podstatného, co má pro dějiny malířství nepředstavitelný význam. Delaunay tehdy pracoval na tézi „čisté malby“ a kterou sám označil jako „simultaneismus“. Jednalo se o používání široké škály živých, transparentních, komplementárních barev, které by emocionálně rezonovaly se symbolikou zobrazovaných scén. Do Delaunayova konceptu tehdy zasáhl Guillaume Apollinaire, který udělal chybu a nazval tuto malbu „orfismem“, čímž koncept - ve snaze zdůraznit roli umělce jako básníka - posunul významně jinam. Nedohlédl na konec Orfeůva mýtu, nevyhnutelně spojeného s podsvětím. Robert Delanay neměl ve svém konceptu ani nejmenší stopu toho, že by bylo možné sestupovat dolů – k temným stránkám lidské podstaty. Ani Apollinair zřejmě nepovažoval vždy přítomný Tartar pro Delaunayův koncept příznačný. Naštěstí Chagall, který zůstával u své vize Rembrandtova portrétu starce, usilovně hledal formu pro své nové vyjádření a postupoval svým osobitým směrem.. Na počátku systematicky zkoumal jak možnosti kubismus tak Delaunayovy téze „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. Má ateliér v ulici La Ruche vedle jatek, celé noci bdí nad svými plátny a s příchodem modravého svítání chodí spát : "Má lampa a já s ní. // Hořela a její svit 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, zaplat'pánbu, byly tu i chlebové kůrky."

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.

Dosud bylo obecně v dějinách umění známo, že El Greco (Doménikos Thetokópoulos, 1541–1614) byl vůdčí osobností italského manýrismu a předchůdce baroka. Nově se zřetelně ukázalo, že též ve velké míře ovlivnil malířství 19. a 20. století, se jmény jako je Manet, Cézanne, Picasso, Delaunay, Chagall, Modigliani, Bacon, Giacometti a další. Na výstavě v Museo del Prado (2014) byl Chagallův obraz *Zjevení* (1917–1918)) a portrét rabína, srovnáván s El Grecovým plátnem z roku 1576. Na jednom panelu zde byla prokázána zcela zásadní souvislost mezi El Grecem, Chagallovým snem a jeho četných portrétu chudých vitebských chasidů. 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.

Na závěr svého života se Marc Chagall přesouvá do francouzské Nice, kde nachází světlo, které pro své obrazy potřebuje. Reaguje na světelnost konkrétní krajiny, na azurové pobřeží Středozemního 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* (La Création de l'Homme) z roku 1958, který je sumou malířových úvah o významu jeho tzv. Velkého sny k realitě. Obraz obsahuje vše, co dosud nepochybně formovalo Chagallovu duši. Ústřední postavou je zde anděl zjevující se v modravém světle, který na ruce nese bezvládné tělo člověka (Adama) jako výraz jeho počátku. Nad hlavou anděla se ve spirálovém pobybu otáčí barevná duha, kolem níž jsou rozesety symboly dějinných událostí Giacometi Jakobův žebřík, Exodus, Mojžíšovy desky zákona, Tóra, ukřižovaný Kristus nebo zvířata, jako upomínka Chagallova rodného Vitebska. 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 Giacometi 1958), kaple Fraumünsteru v Curychu, v Hebrejské univerzitě v Jeruzalémě (1962). Zabarvuje vysoká okna katedrály Notre Dame v Remeši (1968 Giacometi 1974), Art Institutu v Chicagu (1974), v synagóze při Hadassah University Medical Center v Jeruzalémě a jinde. Při svých opakovaných návštěvách Jeruzaléma (např. 1962) byl Marc Chagall vždy znovu velice pohnut zjištěním, že denní světlo, které v tomto místě nacházelo, 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?” Nemusíme mít pochyb o tom, že to byla právě tato modř, atmosféra a vzduch, která byla pro Chagallovu předky stejně důležitá, jako argument

orientace kultury. Chagall maloval srdcem, které mu pomáhalo překonávat všechny životní nástrahy a historické zvraty. Byla to láska (ahava), která se prolíná celým jeho dílem, se kterou maloval Bellu, milence s kyticemi, rodný kraj, své portréty, 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.“

PUBLIKAČNÍ ČINNOST:

Adriana ŠMEJKALOVÁ: Komentář k lunárnímu snu Johannese Keplera. In: *Sny mezi obrazem a textem*. Tomáš BOROVSKEÝ / Radka Nokkala MILTOVÁ (ed.). Nakladatelství lidové noviny, Praha 2016, 92-103. ISBN 978-80-7422-511-6

Adriana ŠMEJKALOVÁ: Válka v obrazech – futurismus a Bohumil Kubišta. In: *Věda a technika v českých zemích v období první světové války*. Jana Kleinová, Hana Králová (ed.). Praha 2016, 133-142. ISBN 978-80-7037-264-7

Adriana ŠMEJKALOVÁ: Sny rozumu – možnosti nekonstruktivismu, luminodynamismu a kinetismu na české výtvarné scéně šedesátých let 20. Století. In: *Věda a technika v Československu v 60. letech 20. století*. Jana Kleinová, Michal Novotný (ed.). Praha 2011, 229-244. ISBN 978-80-7037-203-6

Adriana ŠMEJKALOVÁ: Josef Fuchs / Mikuláš Galanda. In: *Biografický slovník českých zemí (Fu-Gn)*, 19.díl. Marie Makariusová (ed.). Academia, Praha 2016. ISBN 9788020026255.

Adriana ŠMEJKALOVÁ: Alfred Grotte In: *Biografický slovník českých zemí (Go-Gz)*, 20.díl. Marie Makariusová (ed.). Academia, Praha 2017. ISBN 978-80-200-2734-4

KONFERENCE:

Adriana ŠMEJKALOVÁ: *Komentář k lunárnímu snu Johannese Keplera*. konference *Sny mezi textem a imaginací*, Univerzita Palackého v Olomouci, 19. 11. 2015.

Adriana ŠMEJKALOVÁ: *Válka v obrazech – futurismus a Bohumil Kubišta*. Konference *Věda a technika v českých zemích za první světové války*. NTM, 14. 10. 2014.

Adriana ŠMEJKALOVÁ: *Johannes Kepler a jeho alegorie měsíční astronomie*. *Věda, technika a umění v Rudolfínské době*, Národní technické muzeum, 17. 10. 2012.

Adriana ŠMEJKALOVÁ: *Mysl, která vidí*. *Malíř, básník, filozof nerozlučně spojeni*, Trmalo-va vila, 30. 8. 2012.

Adriana ŠMEJKALOVÁ: *Od konstrukce po kinetiku a luminodynamismus v českém výtvarném umění*. *Věda a technika v českých zemích v 60. letech 20. století*, Národní technické muzeum, 7. 12. 2010.