

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Španělská kultura, filosofie a věda: Španělský
surrealismus v umění a literatuře**

Bc. Nicole Husárová

Plzeň 2016

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Španělský surrealismus ve výtvarném umění a
literatuře**

Bc. Nicole Husárová

Vedoucí práce:

PhDr. Jana Černá Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedeníh pramenů a literatury.

Plzeň, 14 duben 2016

.....

Děkuji paní PhDr. Janě Černé Ph.D., vedoucí mé diplomové práce za cenné připomínky, věnovaný čas, rady a podporu při její tvorbě.

Obsah

1. ÚVOD	8
2. POČÁTKY SURREALISTICKÉHO HNUTÍ	10
3. UTVÁŘENÍ SURREALISTICKÉHO HNUTÍ VE ŠPANĚLSKÉM PROSTŘEDÍ	12
4. SALVADOR DALÍ A FEDERICO GARCÍA LORCA	15
5. OSOBNOST SALVADORA DALÍHO	18
5.1. Salvador Dalí - umělec surrealistického malířství	20
5.2. Vliv španělské občanské války na Dalího tvorbu	24
5.2.1. Hořící žirafa	25
5.2.2. Syrové maso	25
5.2.3. Lebky	26
6. KONCEPCE PARANOICKO-KRITICKÉ METODY A JEJÍ VLIV NA UTVÁŘENÍ DALÍHO TVORBY	27
6.1. Paranoia a vznik iluzorního obrazu	30
6.2. Povaha delirijní úzkosti - Analýza obrazu <i>Tragický mýtus Milletova „Klekání“</i> 31	
6.3. Hmyz - aspekt násilné destrukce a příčiny smrti	33
Analýza obrazu - <i>Předměstí paranoicko-kritického města</i>	35
6.4. Narcis a vejce - následek „traumatu zrození“	36
Analýza obrazu - <i>Narcissova metamorfóza</i>	36
7. SNĚNÍ-PŘÍZNAK VENTILACE DALÍHO EXISTENČNÍCH A POHLAVNÍCH ÚZKOSTÍ	38
7.1. Berle - aspekt pro navázání vztahu s realitou, udržení životní rovnováhy a pohlavní zábrany	38
Analýza obrazu - <i>Přízrak sex-appealu</i>	38
7.2. Postava Viléma Tella - symbol Oidipovských fantazií	40
Analýza obrazu - <i>Zrození likvidních tužeb</i>	40
7.3. Pojetí studu - projev erotického deliria	41
Analýza obrazu - <i>První dny jara</i>	41
Analýza obrazu - <i>Velký paranoik</i>	44
8. OSOBNOST FEDERICA GARCÍ LORKY	45
8.1. PŘÍRODA-PROSTŘEDEK K VYLÍČENÍ BÁSNÍKOVÝCH SENZITIVNÍCH POCITŮ	47
9. 2. PROJEVY SURREALISTICKÝCH ASPEKTŮ V POETICKÉ SBÍRCE <i>Písně na andalusskou notu (Poema del cante jondo)</i>	49

Federico García Lorca jako básník surrealistické techniky	49
9.3. UVRŽENÍ ČLOVĚKA DO IRACIONÁLNÍHO SVĚTA JAKO DŮSLEDEK EXISTENČNÍCH ÚZKOSTÍ	50
Hluboký zpěv básníkovi duše	50
Analýza básně - <i>Kytara</i>	52
9.4. Vodní hladina - vyjádření podvědomé a hluboké podstaty lidského nitra (hledání vlastní identity)	53
Analýza básně - <i>Idyla</i>	53
Analýza básně - <i>Tišiny</i>	54
9.5. Stín - negativní paranoidní činitel vnitřních psychických pochodů člověka a projev následného spouštěče halucinačních bludů.....	56
Analýza básně - <i>Debussy</i>	56
9.6. Noc a den - vyjádření rozporu duševní a životní rovnováhy a následný důsledek příklonu k iracionálnímu pohledu na svět.....	57
Analýza básně - <i>Rovnováha</i>	57
10. ÚZKOST – PROJEV NENAPLNĚNÉ LÁSKY	59
10.1. Suchý pomeranč - projev nevyzrálosti duše člověka a jeho skrytých tužeb.....	60
Analýza básně - <i>Píseň suchého pomerančovníku</i>	60
10.2. Narcis - pojetí přirozeného aspektu lásky k druhé osobě a lásky narcistické (neurotické)	62
Analýza básně - <i>Narcis</i>	62
10.3. Dýka - destruktivní násilný aspekt tragické lásky a následné příčiny smrti	64
Analýza básně - <i>Dýka</i>	64
11. OSOBNOST RAMÓNA GÓMEZE DE LA SERNY	67
11.1. Gregerie - niterné výkřiky člověka vycházející z nevědomí.....	68
11.2. Všednost věcí jako příčina znovunalezení smysluplnosti života	69
Analýza povídky - <i>Denní host</i>	69
12. PROVÁZANOST MEZI ŠPANĚLSKÝM A FRANCOUZSKÝM SURREALISMEM	72
13. ANALOGICKÝ VZTAH MEZI ŠPANĚLSKÝM A ČESKÝM SURREALISMEM	75
14. ZÁVĚR	78
15. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	80
16. RESUMÉ.....	84
17. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....	85

Obr. 1 <i>Zrození likvidních tužeb</i>	85
Obr. 2 <i>První jarní dny</i>	86
Obr. 3 <i>Tragický mýtus Milletova Klekání</i>	87
Obr. 4 <i>Přízrak sex-appealu</i>	88
Obr. 5 <i>Předměstí paranoicko-kritického města</i>	89
Obr. 6 <i>Narcissova metamorfóza</i>	89
Obr. 7 <i>Předtucha občanské války</i>	90
Obr. 8 <i>Hořící žirafa</i>	91
Obr. 9 <i>Tvář války</i>	92
Obr. 10 <i>Velký paranoik</i>	93
18. BÁSNICKÉ PŘÍLOHY	94
Báseň 1 <i>Narcis</i>	94
Báseň 2 <i>Dýka</i>	95
Báseň 3 <i>Kytara</i>	96
Báseň 4 <i>Píseň suchého pomerančovníku</i>	97
Báseň 5 <i>Debussy</i>	98
Báseň 6 <i>Idyla</i>	99
Báseň 7 <i>Tišíny</i>	100
Báseň 8 <i>Rovnováha</i>	100
19. LITERÁRNÍ PŘÍLOHA	101
Ukázka 1 <i>Gregerie – Sernův literární útvar</i>	101

1. ÚVOD

Cílem této diplomové práce je analyzovat surrealistické aspekty v tvorbě vybraných španělských umělců, konkrétně básníka Federica Garcíi Lorky, malíře Salvadora Dalího či romanopisce a esejistu humoristicky zaměřených spisů Ramóna Gómeze de la Serny. Při analýze jednotlivých surrealistických aspektů v dílech konkrétních umělců vycházím především z teoretického inspiračního zdroje psychoanalýzy Sigmunda Freuda, především z knihy *Výklad snů*.

Úvodní část práce se věnuje základnímu vymezení a utváření surrealistického hnutí, především jeho vlivu na filosofické a iracionalistické vidění podstaty světa a člověka. O pojednání surrealistického hnutí čerpám především informace z knihy *Manifesty surrealismu* od André Bretona. V následné části se soustředím na utváření surrealismu ve španělském prostředí.

Pro část práce, která se zabývá tvorbou Salvadora Dalího čerpám převážně z malířovy vlastní literatury jako je kniha *Tajný život Salvadora Dalího a Mé vášně*. V diplomové práci se budu snažit analyzovat surrealistické aspekty v dílech malíře Salvadora Dalího, konkrétně na rozboru a analýze jeho obrazů. Zabývám se zde ovlivněním španělské občanské války na Dalího tvorbu, konkrétně analyzované na obrazech s názvy *Hořící žirafa*, *Předtucha občanské války* a *Tvář války*. Převážně věnuji pozornost koncepci „paranoicko-kritické metody“, která je představena na analýze obrazů *Tragický mýtus Milletova Klekání*, *Narcissova metamorfóza*, *Předměstí paranoicko-kritického města*. Dále zde analyzuji obrazy, které se zabývaly pojetím studu, jako jsou *Přízraky sex-appealu*, *První jarní dny* a *Zrození tekutých tužeb* a *Velký paranoik*.

V další pasáži, která pojednává o osobnosti a tvorbě Federica Garcíi Lorky, budu vycházet z jeho vlastních spisů, především ze sbírky *Písně na andaluskou notu*. Analyzuji zde Lorkovy básně, jako jsou *Kytara*, *Idyla*, *Tišíny*, *Píseň suchého pomerančovníku*, *Narcis*, *Debussy*, *Rovnováha* a *Dýka* a snažím se v nich poukázat na surrealistické aspekty.

V následné části práce, která pojednává o tvorbě Ramóna Gómeze de la Serny, vycházím z knihy *Zázračný lékař* a ze sbírky humoristické prózy s názvem *Gregerie aneb co vykřikují věci*. Představuji zde jeho osobnost a poukazuji na surrealistickou formu, konkrétně na literární útvar tzv. gregerií, které dále vysvětluji na analýze povídky s názvem *Denní host*. V poslední fázi této práce se věnuji provázanosti španělského surrealismu s francouzským, kde popisuji základní specifika španělských surrealistických myšlenek a zároveň uvádím Bretonův náhled na revoluční pojetí člověka. Následně jsem se věnovala též recepci španělského surrealismu v českém prostředí, konkrétně především k osobnosti Salvadora Dalího, ke kterému stoupenci českého surrealismu tíhli nejvíce, především pak k jeho paranoicko-kritické metodě.

2. POČÁTKY SURREALISTICKÉHO Hnutí

„Jsme revoltou duševních pochodů člověka, nejsme utopisty. Idea revoluce je nejlepší a nejúčinnější záchranou individua.“¹

Surrealismus můžeme charakterizovat jako umělecký směr, jehož zásluhy pro jeho vznik lze připisovat stoupenci francouzského surrealismu, André Bretonovi. Surrealistické hnutí se začalo rozvíjet kolem dvacátých a třicátých let minulého století a charakterizovalo se zároveň i pro své ideje protiválečného smýšlení, které bylo ovlivněno onou neklidnou a nejistou dobou.² Surrealisté se inspirovali rovněž tvorbou Charlese Baudelaira a jeho dekadentním uvažování o podstatě světa a člověka.³ Surrealismus představuje jakýsi prvotní návrat k romantismu a usiluje o triádu hodnot, mezi něž můžeme zařadit citový projev lásky, svobodné jednání každé bytosti a poetický náhled na svět kolem nás.⁴ Stoupenci surrealismu projevovali zájem o tematiku lásky a jejími projevy se často inspirovali v dílech romantických básníků, jako byli Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Novalis, Stendhal nebo Philipp Soupalt.⁵ Cílem surrealistů je nabývat stále jasnějšího a zároveň stále vášnivějšího vědomí smyslového světa s cílem posouvat vpřed hranice lidské senzibility i poznání člověka. Člověk se měl podle stoupenců surrealismu ponořit do vlastních hlubin a obhajovat své vysněné ideály.⁶ Surrealismus se považuje za nástroj filosofického poznání, které zkoumá vnější svět i člověka samotného. Usiluje o poznání nevědomí, zázračných prvků, snu a halucinačních stavů. Především tedy veškerého rubu logické podstaty. Surrealisté pokládali důraz na systematický, vědecký a experimentální ráz smíření jednoty člověka a světa.⁷ Surrealisté si také často pokládali filosofické otázky jako: *„Je sebevražda řešením? Jaký druh naděje vkládáte do lásky? Nač žít a*

¹ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 190.

² Tamtéž, s. 13.

³ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 170.

⁴ KOUBEK, Jiří, *Sintrová lampa: poznámky k fenomenologii surrealismu*, s. 89.

⁵ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 170.

⁶ HAVLÍČEK, Zbyněk, *Skutečnost snu*, s. 202.

⁷ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 44.

projevovat se?“⁸ Stoupenci surrealistického hnutí spatřovali člověka takového, jaký je. Chtěli ho vidět jako celou bytost, odpoutanou od všech materiálních věcí. Požadovali v něm probudit svobodné jednání, s cílem uvědomění si svých tužeb a jejich následné uskutečnění.⁹

Východiskem filosofického poznání pro surrealisty se stává nazření duševní podstaty lidské bytosti, jejíž inspiraci čerpají z Hegelovy filosofie. Právě filosofické myšlenky Hegela se staly vzorem pro výklad existence stoupců surrealismu. Podle surrealistů se každý člověk může stát svobodnou bytostí, nikoliv jen ti nejsilnější.¹⁰ Pro surrealisty tak bylo cílem otevřít cestu člověku, zbavenému sociálnímu útisku. Surrealistům byl také blízký Nietzscheův zvěstovatelský systém o nastolení morální revoluce. Svět, který podle nich bude do budoucna dominovat, se stane tím, který odstraní všechno morální otroctví.¹¹ Surrealistické hnutí tedy vrací do každodenního života i do statutu intelektuála starost o mravnost. Toto hnutí tedy nastolilo prvotní zájem o sociální problémy.¹² Surrealisté si vytváří tzv. nadreálnou skutečnost, která obsahuje oblast vnitřních představ člověka a není závislá na realitě. Tato „nadrealita“ představuje pro člověka koncentrovanou, dramatizovanou a od vnějších zábran racionální kontroly osvobozenou a umocněnou podobu. Pro surrealisty měl výzkum nadreality podobu společenského a etického smyslu. Surrealisté zkoumali nadrealitu s cílem poodhalit oblast tajemství v každém člověku. Následné odhalení tohoto tajemství mělo představovat nezbytnou podmínku pro plné osvobození každého individua a společnosti. Surrealistický tvůrčí i recepční proces probíhal tím, že dané individuum dávalo uvědoměle plnou volnost působení své neuvědomělé psychické aktivitě, jež umožňoval dát podnět ke vzniku surrealistického nadskutečna. Toto nadskutečno můžeme vyložit jako určitou mozaiku elementů bezprostředního vnímání, vzpomínkového materiálu, citových barev emocí, a to vše konstruované silami uvolněného a prozkoumávaného principu slasti do podoby iracionálních konstrukcí.¹³ Podle stoupců surrealistického hnutí právě sen umožňuje ponechat člověku všechna práva na jeho svobodné jednání.¹⁴ Surrealismus je taktéž provázán s iracionalistickým

⁸ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 158.

⁹ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 17.

¹⁰ Tamtéž, s. 379.

¹¹ Tamtéž, s. 381.

¹² DUROZOI, Gérard, ROUSSEL, André. *Filozofický slovník*, s. 291.

¹³ OPELÍK, Jiří, *Jak číst poezii*, s. 102.

¹⁴ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 176.

chápaním světa. Inspiraci proto rovněž čerpá z iracionalistické filosofie. Iracionalismus se snaží o citlivé pochopení sféry života a kultury. Stoupencům tohoto směru jsou otevřeny vrstvy individuálního vědomí i podvědomí. Zachycovali oblasti emotivity, nálad, vitálních pocitů, bezprostřední smyslovosti a záchvěvy niterného bytí jedinců.¹⁵

Cílem surrealistů bylo dosáhnout celistvosti člověka prostřednictvím snového odkrytého náhledu na něj. Požadovali skoncovat s člověkem vyřazeným ze společnosti, který je pouze omezen na kategorie „dělat“ a „mít“. Surrealismus tak umožnil otevřít sféru naprostému znovuoobnovení člověka, a to jak ve vztahu k jeho vlastnímu životu i k životu ostatních lidí kolem nás, i co se týče rozvoje forem myšlení, morálky, umění a literatury.¹⁶ Surrealisté se především snažili revolučním způsobem zkoumat z hlediska dialektického materialismu lidský výraz ve všech oblastech uměleckého života. Revoluci lidského výrazu nalézali v manifestaci písma, slova, kresby, obrazu, plastiky, na scéně, nebo v samotném životě.¹⁷

3. UTVÁŘENÍ SURREALISTICKÉHO Hnutí VE ŠPANĚLSKÉM PROSTŘEDÍ

„Jsme idealisté nesdílející žádný ideál. Je pro nás typické vidět ideální revoluční obrazy ve službách nadcházející krize vědomí.“¹⁸

Surrealistické hnutí ve španělském prostředí se formovalo v neklidné době plné občanských válek a bylo také ovlivněno nastolením nového režimu v rodné zemi. Kolem roku 1931 byla vyhlášena republika. Její příchod uvítali demokraticky smýšlející Španělé, ale zato katolická církev viděla tuto změnu negativně. V téže době bylo v Madridu zapáleno mnoho kostelů. Tato neklidná situace, která poznamenala Španělsko, proto ovlivnila řadu španělských surrealistických umělců. Krátce po vypálení klášterů v Madridu vydali surrealisté revoluční traktát s názvem *Hoří (Au feu!)*, v němž vyjadřovali jakoukoliv beznaděj v lepší mírové podmínky. Stoupenci tohoto hnutí tvrdili, že se republika stala jakousi buržoazní fraškou, která byla řízena církví a statkáři. Prozatímní vláda podle nich zrazovala lid. Zastávali názor, že pro

¹⁵ POPELOVÁ, Jiřina, *Rozpad klasické filosofie*, s. 165.

¹⁶ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 164.

¹⁷ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 346.

¹⁸ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 238.

Španělsko není dobré nic kromě plnokrevné marxistické revoluce, kdy vypalování kaplí podle nich mělo pomstít hranice lidských těl, jež dříve zažehávali španělští kněží. Církevní poklady měly být vypleněny a použity k financování zbraní nutných k přeměně „buržoazní revoluce“ na revoluci proletářskou.¹⁹

Rozvoj surrealistického hnutí ve Španělsku zaznamenal svůj rozkvět v Katalánii a to kolem roku 1925. Svoji roli sehrálo sousedství s Francií, ale i přítomnost dvou velkých výtvarných patronů nového směru, Salvadora Dalího a Joana Miróa. Kataláncům se rovněž dostalo přímé informace o surrealistickém hnutí, když v barcelonském Ateneu vystoupil již v roce 1922 zakladatel surrealismu, André Breton. V roce 1932 po čtyři léta vycházel surrealisticky orientovaný časopis *Gaceta de Arte*. Roku 1935 se v Santa Cruz de Tenerife konala druhá Mezinárodní výstava surrealismu.²⁰ Profesor Paul Illie ve spise s názvem *The Surrealist Mode in Spanish Literature* praví, že surrealismus usiluje o vytvoření snové metafory, kterou můžeme poprvé nalézt u španělského spisovatele Antonia Machada. Neboť v jeho tvorbě můžeme spatřit prvky snové techniky, kterou nazývá jako únikový mechanismus, zatímco surrealistický sen směřuje k plnějšímu obohacení dané reality. Illie také popisuje Dalího příspěvek do surrealismu a to konkrétně na metodě kritické paranoi, která byla z jeho pohledu nahlížena jako na spontánní vnímání, které usmiřovalo nesourodé komponenty do obrazu, ať už slovního či schématického a které podle jeho pořadí podnítilo postoj paranoi na straně čtenáře nebo diváka. Například také u španělského spisovatele Rafaela Albertiho můžeme najít v jeho knize s názvem *Sobre los Ángeles (O Andělech)* jakousi reprezentaci absurdních prvků, které jsou slučitelné s metaforickou metodou surrealistického psaní. Tento autor umožnil analyzovat pojetí subjektivity, dehumanizace a destrukci času, které zapříčiňují vytvoření dojmu iracionality.²¹ V knize *Mé vášně* Salvador Dalí píše, že Španělští umělci jsou často přezdívaní jako největší skeptici na Zemi. Jsou jedinými, kteří musí skutečně spatřit, aby uvěřili. Vše pro ně musí být vtělením. Přirozeně touží po přesnosti a jsou to zároveň mystici a realisté.²² Španělští surrealisté si brali za svůj vzor Miróovo umění. Jeho tvorba sjednocuje magii s dokonalostí vesmírného náhledu na svět, který představuje rovněž svět objektů. Ve své tvorbě se snažil o zasazení člověka do souvislosti s vnějším

¹⁹ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 261.

²⁰ FORBELSKÝ, Josef, *Španělská literatura 20. století*, s. 188.

²¹ BALAKIAN, Anna, *Review: Spanish Surrealism. The Surrealist Mode in Spanish Literature by Paul Illie*, s. 309.

²² DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 133.

světem.²³ Surrealisté se zajímali o vše, co by mohlo přispět ke zničení a diskreditaci vnějšího světa a to vše za pomoci vnímání smyslů a intelektu. Podle nich proces začíná nejdříve v realitě a nakonec může být sdružen do násilně paranoidní vůle, s cílem vytvoření zmatku.²⁴ V Madridu v té době začala vznikat nová společnost nazvaná *Sociedad Ibérooca de Artistas*. Hlavním důvodem založení této společnosti představovalo pro hlavní španělské město důvod, že Madrid podle surrealistů postrádal nějaké fórum moderního umění, na němž by malíři různých směrů mohli vystavovat svá díla a být za ně náležitě oceněni a uznáváni.²⁵ Surrealismus představoval reakci na válku a její sadistické sklony. Právě tyto sklony představovaly pro stoupence surrealismu tzv. krizi vědomí. Během války se zde začalo objevovat vysoké procento případů sadismu a to dokonce i mezi sestrami Červeného kříže, které se obětovaly a začaly se v hojném počtu objevovat i na bojištích. Válečné násilí v nich probouzelo zoufalou touhu sebepoškozovat se, kdy byly často nalezeny, jak stříhají nůžkami jen pro své potěšení dlouhé centimetry masa. Toto potěšení bylo následkem kompenzace jejich utrpení, které tyto sestry zakoušely. Jejich jednání líčí autor Haim Finkelstein v knize *The Collected Writings of Salvador Dalí* jako „psychický mechanismus komplikovaný svedením masochistické ctnosti.“²⁶ Odtud můžeme zaznamenat vzrůstající zájem surrealistů o časté sadistické prvky v jejich tvorbě, které měly za následek vyličit onu zneklidňující dobu plnou násilí a válek. Za vzor sadistických prvků ve své tvorbě proto často považovali Markýze de Sade, který ovlivnil jejich náhled na destruktivní pojetí světa.²⁷ Podle nich problém úpadku citového založení člověka nastal v momentě svržení kapitalistického režimu. Lidé hledají nové konvence, které by až do chvíle osvobození, doposud iluzorního, pomáhaly člověku začít žít plný život. Španělský surrealismus také zaznamenal ve třicátých letech velký vliv v kinematografii, a tudíž začíná vznikat jeden z největších surrealistických filmů ve Španělsku s názvem *Zlatý věk*, režírovaný Luisem Buñuelem, který umožnil v tomto snímku zachytit vůbec první projevy lásky. Přechod od pesimistických vyhlídek od stavu k činu tak podle Buñuela umožnila právě láska naplněná k druhému člověku.²⁸ Hořké zklamání situace ve Španělsku popisoval také spisovatel Pío Baroja v knize *Takový je svět (Ansí es el mundo)*. Právě v tomto roce se

²³ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 422.

²⁴ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The collected Writings of Salvador Dalí*, s. 219.

²⁵ GIBSON, Ian. *Život Salvadora Dalího*, s. 130.

²⁶ FINKELSTEIN, Haim, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 220.

²⁷ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 220.

²⁸ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 275.

Španělsko konfrontovalo se Spojenými státy o své poslední americké kolonie – Kubu, Portorico a s nimi o asijské Filipíny. Podle Dalího existuje pro neduhu země jediný způsob v revoluci, tzv. vzepření se starému režimu. Právě o tuto revoluční změnu surrealisté usilovali.²⁹ Společným cílem španělských myslitelů je také příznačný odklon od sentimentálního romantismu, pozitivismu, s cílem o vylíčení nové a vyšší formy humanismu s novou motivací k činu a podporou k dekadenci.³⁰

4. SALVADOR DALÍ A FEDERICO GARCÍA LORCA

K velkému přátelství mezi malířem Dalím a básníkem Lorkou ve skutečnosti přispělo to, čím se navzájem doplňovali. Dalí Lorku velmi obdivoval, ale zároveň vůči němu cítil i menší závist, protože Lorca působil vřelejším dojmem a tak si dokázal podmanit okolí svým osobním kouzlem.³¹ Dalí věnoval Lorkovi kresbu s názvem *Básník na pláži v Empúries*. Na této kresbě jsou zobrazeny torza částí těl – konkrétně ruky a hlavy, dokonce i Lorkova hlava, která vrhá stín ve tvaru Dalího hlavy. Trojúhelníkové aparáty na obraze značí narážku na ženskou sexualitu, z níž měli oba umělci strach. Objevuje se zde také motiv zály.³² Oba přátelé předčasně ztratili bratra, zároveň obdivovali Francii a znepokojovala je válka v jejich rodném Španělsku. Umělci se zajímali o přírodu a moře, jež se následně promítlo i do jejich tvorby. V Lorkově tvorbě hrála důležitou roli lidová folklorní hudba.³³ Lorca se považoval za stoupence antiklerikalismu – odsuzuje Boha, ale Ježíše Krista vyzdvihuje jako pravý mučednický vzor. Podle Lorky Boha milovali ti lidé, kteří nechtěli trpět, nebo se báli strachu z nekonečna. Tušili smrt a chtěli žít. Kristus je tedy pro básníka „Božím socialistou“ i nejvyšším ztělesněním milosrdenství, laskavosti a soucitu.³⁴ Dalí se zase spíše přiklání ke katolicismu. Oba velmi trápila sociální nespravedlnost a život na okraji společnosti. Zneklidňovala je také otázka pohlavního života a studu. Oba nacházeli zálibu v dramatické tvorbě a v přestrojování se do různých kostýmů.³⁵ Dalí a Lorca si byli vědomi také otázkou smrti. Dalí se velmi obával smrti a zajímal se o nesmrtelnost,

²⁹ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 82.

³⁰ FORBELSKÝ, Josef, *Španělská literatura 20. století*, s. 20-21.

³¹ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 93.

³² Tamtéž, s. 156.

³³ Tamtéž, s. 91.

³⁴ Tamtéž, s. 25.

³⁵ Tamtéž, s. 91.

usiloval o nalezení tzv. „kamene mudrců“.³⁶ V knize *Mé vášně* dokonce Salvador Dalí píše: „*Přetrvávat ve vzpomínkách lidí nestačí. Chci trvat věčně. V den božího soudu toužím být úplnou součástí Boha.*“³⁷ Doslovně popisoval, že otázka smrti se především týká španělské duše v celé své nádheře, kdy Svátý Jan z kříže vykřikl: „*Přijď, ó smrti, tak dobře skrytá, že necítím, jak přicházíš*“ *Protože radost z umírání by mi mohla vrátit život!*“³⁸ Lorca si byl také vědom otázky smrti a pociťoval z ní strach. Často ve studentské rezidenci hrál představení, které mělo znázorňovat jeho vlastní agonii, pohřeb a rozklad.³⁹ Tématem smrti a následné reakce na nepokoje ve Španělsku popisuje v básni s názvem *De Profundis*, kde válka v Andalusii právě ukončila stovky životů milujících se lidí: „*Sto zamilovaných usnulo věčným snem pod zemí, jež se drolí. Andalusie táhne cesty červené.*“⁴⁰ Lorca mluví o tématu smrti ve Španělsku také v poznámce, kterou napsal roku 1928: „*Španělsko je země ostrých profilů. Vše je tu vykresleno v co nejostřejších obrysech. Ve Španělsku je mrtvý více mrtev než kdekoliv jinde na světě. A kdo by chtěl odtud do snu, pořeže si nohy o ostří holičské britvy.*“⁴¹ Lorca rovněž dokonce popisuje svoji vlastní smrt a předvídá i nenalezení jeho těla, konkrétně ve své knize *Básník v Novém Yorku* a básni s názvem *Báje a kruh tří přátel*: „*Pochopil jsem, že mne zavraždili. Proběhli kavárnami a hřbitovy a chrámy, otevřeli sudy a skříně, roztloukli tři kostry, aby jim vyrvali jejich zlaté zuby. Však mne nenalezli. Mne nenalezli? Ne. Mne nenalezli.*“⁴² Lorca také usiloval ve své tvorbě o zachycení společenské dramatické doby, v níž oba umělci žili. Toužil dosáhnout spravedlivějšího a humánnějšího světa. „*Jak si může někdo myslet, že zavřu oči před utrpením lidí, před úděsnou tragédií utiskovaných?*“⁴³ Podle Lorky bylo potřeba již malým dětem vyprávět o tom, že „*Španělsko bylo kolébkou obdivuhodné Terezy, zázračného Juana, božského dona Quijota a všech našich básníků a pěvců. Je třeba se stát syny opravdové vlasti: vlasti lásky a rovnosti.*“⁴⁴ Lorca ve svých básních často vyjadřuje bolest a prázdnotu, svět se mu zdá odlišný, protože se domníval, že svět neprojevuje zájem o druhé lidi. Často líčil věci, které nalézají prázdno ve věčném koloběhu života. Lorca se právě s těmito věcmi ztotožňoval. Básník chtěl v člověku odkrýt jeho pravou přirozenou

³⁶ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí 1904-1989: Malířské dílo 1904-1946*, s. 700.

³⁷ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 69.

³⁸ Tamtéž, s. 55.

³⁹ GIBSON, Ian. *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 282-283.

⁴⁰ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 46.

⁴¹ ČIVRNÝ, Lumír: LORCA, Federico García, *Zelený vítr*, s. 111.

⁴² LORCA, Federico García, *Básník v Novém Yorku*, s. 14-15.

⁴³ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 248.

⁴⁴ GIBSON, Ian, LORCA, Federico García: *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 28.

podstatu v náhledu na svět i na sebe samého: *“Zahlédl jsem, že věci ve věčném kolotání své prázdno nalézají. Je bolest prázdnot v světě odlidštěném, šat v očích mých je tvorstva bez nahoty!”*⁴⁵ Dalího přátelství s Lorkou se v průběhu let však intenzivně prohlubovalo. Oba mladí muži u toho druhého nacházeli zalíbení – jakousi vášnivou touhu po estetických výzkumech. Jejich přátelství se však zvolna měnilo v milostnou vášeň především ze strany granadského básníka.⁴⁶ Dalí tuto situaci popsal následně: *„Byla to láska erotická a tragická, protože jsem ji nemohl opřevzat.“*⁴⁷ Lorca svůj obdiv k Salvadoru Dalímu vyjádřil v básni s názvem *Óda na salvadora*. Tato oslavná báseň silně ovlivnila Dalího vnímání na sebe samotného. Lorca se v básni zmiňuje o Salvadorově apollónském odmítnutí citové angažovanosti a jeho hledání rovnováhy, vyrovnanosti a klidu. Pozoruje růži, že je *„klidná a soustředěná jako slepá socha“*, a velebí Dalího odhodlání být sám jako netečná socha.⁴⁸

*„Jedna růže v té krásné zahradě, po níž toužíš. Jedno kolečko v čiré syntaxi z oceli. Holé pohoří mlhy po impresionistech. Šedi vyhlížejí její nejzazší val.“*⁴⁹ *Salvadore Dalí, ty olivový hlase! Nechválím mladistvou nezralost tvého štětce, tvé barvy, které krouží nad barvami tvé doby. Vychvaluji tvou úzkost z omezeného věčna.*⁵⁰ *Leč je též růže v sadě u tvého obydlí. Vždy růže, jež je nám i severem i jihem. Klidná a soustředěná tak jako slepá socha, jež neví o skrytých činech, jež vyvolává.*⁵¹ *Krvavé otisky strojových písmen v zlatě ať vrývají se v srdci věčného Katalánska. Ať hvězdy září ti jak dýky, bez jestřába, ať daří se ti život i dílo malířské.*⁵²

⁴⁵ LORCA, Federico García, *Básník v Novém Yorku*, s. 11.

⁴⁶ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí: 1904-1989*, s. 26.

⁴⁷ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 283.

⁴⁸ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 385.

⁴⁹ ČIVRNÝ, Lumír: LORCA, Federico García, *Zelený vítr*, s. 30.

⁵⁰ Tamtéž, s. 31.

⁵¹ Tamtéž, s. 33.

⁵² Tamtéž, s. 34.

5. OSOBNOST SALVADORA DALÍHO

„Můj exhibicionismus maskuje moji skutečnou osobnost.“⁵³

Salvador Dalí je považován za jednoho z nejvlivnějších španělských malířů. Tento malíř se narodil 11. května roku 1904 v malém obchodním městečku Figueras. Své dětství prožil v městečku Cadaqués, kterým se i postupně inspiroval ve svých malbách. V tomto městě potkal v roce 1929 svoji životní partnerku Galu. Zde také především utvářel svoji osobnost, lásku, své dílo a zbudoval zde i své budoucí rodinné sídlo.⁵⁴ Malíř se považoval také za španělského mystika a hyperrealistu.⁵⁵ Stal se revolučním malířem a podle jeho myšlenek ho vlastní nápady překračovaly.⁵⁶ Tohoto malíře bychom mohli zařadit do umělecké literární avantgardy, konkrétně do skupiny generace 27. Tato skupina patřila do příbuzenského vztahu s dadaistickým uměním. V této skupině se nacházeli představitelé jako Pepin Bello, Luis Buñuel, Federico García Lorca, Pedro Garfias, Eugenio Montez, Rafael Barradas a mnoho dalších umělců.⁵⁷ Ve svém útlém věku se Dalí odlišoval od ostatních dětí obzvláště svým anarchistickým chováním a jeho častým protestním chováním. Konal neustále něco jiného než ostatní děti, aniž by si toto jednání nějak blíže uvědomoval. Usiloval o to být jiným a výjimečným. Chtěl být neustále viděn a být v centru pozornosti.⁵⁸ José Moreno Villa o něm prohlásil, že je „*Dalí spíše než Figuerasan výtvořem Cadaqués, kde před ním tvořili svá kubistická díla již Picasso či Derain.*“⁵⁹ Dalí byl považován za přívržence architektonických, konstruktivistických a formalistických tendencí v malířské tvorbě.⁶⁰ Salvador Dalí sám sebe popisoval jako ztělesnění typického romantického a bohémského malíře, kterého praktické záležitosti nezajímaly.⁶¹ „*Praktická činnost byla můj nepřítel a předměty vnějšího světa se stávaly bytostmi čím dál tím hrůznějšími.*“⁶²

⁵³ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 92.

⁵⁴ Tamtéž, s. 12.

⁵⁵ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 38.

⁵⁶ DALÍ, Salvador *Deník génia*, s. 8.

⁵⁷ DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 190.

⁵⁸ Tamtéž, s. 128.

⁵⁹ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 131-132.

⁶⁰ Tamtéž, s. 132.

⁶¹ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 87.

⁶² DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 47.

Salvador Dalí se ve své knize s názvem *Deník génia* popisuje jako geniální umělec, kterého rodiče pojmenovali jménem Salvador, což znamená v překladu Spasitel. Dalí se měl tedy dle svého názoru údajně stát spasitelem a zachráncem moderního malířství. Podle Dalího bylo malířství ohroženo abstraktním uměním. Jeho deník se měl původně jmenovat *Můj život znovu* – tajný, který měl být navázán na úspěšné pokračování knihy *Tajného života* Salvadora Dalího. Posléze však dal přednost názvu *Deník génia*, jenž měl zosobňovat jeho uměleckou tvůrčí schopnost.⁶³ Dalí bývá často líčen jako jeden z nejkontroverznějších malířů, ať už pro jeho styl tzv. hrůzu vzbuzujícího malířství nebo pro své extravagantní myšlenky či chování. Ve skrytu jeho duše ale sám sebe popisoval jako velmi stydlivého a citlivého člověka, který často pociťoval ostych a stud v rámci jeho sociální interakce s vnějším okolím. Například blízký Dalího přítel, José Bello tvrdil, že „*nikdy jsem neviděl zakřiknutějšího člověka, který se tak často červenal a skoro nikdy nic neříkal a který se nezajímal o ženy.*“⁶⁴ Samotný malíř vysvětluje svoji introverzi dále: „*jako dítě jsem byl velmi plachý, obzvlášť v přítomnosti lidí ze společnosti, jejichž společenské postavení bylo vyšší než moje. To vše se teď ale změnilo – teď jsem to já, kdo zastrašuje druhé!*“⁶⁵ Nejvíce Dalího zaujala kniha *Výklad snů* od Sigmunda Freuda. Tato kniha byla ve Španělsku vydána až v roce 1924 a Dalího velmi ovlivnila i v pojetí na sebe samotného: „*tato kniha byla jedním z nejvýznamnějších objevů v mém životě a byl jsem posedlý opravdovou neřestí sebezkoumání – nejen svých snů, ale všeho, co se mi přihodilo, ať už to bylo na první pohled sebenáhodnější.*“⁶⁶ Dílo, které malíře také ovlivnilo, jak vypráví v *Tajném životě*, byl Voltairův *Filozofický slovník*, z důvodu jeho zastávaného antiklerikalismu. Na Salvadora Dalího také zapůsobila i kniha *Tak pravil Zarathustra* od německého filozofa Friedricha Nietzscheho, která v něm vzbudila touhu stát se nadčlověkem v umění.⁶⁷

⁶³ DALÍ, Salvador, *Deník génia*, s. 7.

⁶⁴ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 89.

⁶⁵ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 456.

⁶⁶ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 105.

⁶⁷ Tamtéž, s. 55.

5.1. Salvador Dalí - umělec surrealistického malířství

*„Mé malování je jako ledovec, který zjevuje jen desetinu svého objemu. V klasickém malířství hledám podvědomí, v surrealistickém malířství nacházím jen nevědomí.“*⁶⁸

U Salvadora Dalího se jeho vlastní umělecké malířské sklony postupně začaly rozvíjet již někdy kolem sedmého a osmého roku života. Projevovaly se u něho fantazijní představy, které se mu prolínaly s pocity blouznění. Tyto představy mu začaly znemožňovat rozeznání, kde začíná opravdová skutečnost a kde končí svět představivosti.⁶⁹ V roce 1964 na Perpignanském nádraží objevil možnost malovat olejem trojrozměrně. Tuto techniku praktikoval tak, že v obrazech skládal povrchy z mikroskopických částic ve formě čoček, inspirovaných strukturou mušního oka. Své malby tak umožňoval znázornit ve stereoskopickém rozměru.⁷⁰ Dalí často v malbách zachycoval techniku vrženého stínu, renesancí inspirovanou techniku perspektivy, koláže, dojem zrakových iluzí a oblých a ohebných tvarů.⁷¹ Dalí se ve svých obrazech inspiroval mysem Creus, který představoval typickou rozlehlost přírodních optických klamů, které mu umožňovaly vidět zdvojené obrazy.⁷² Právě tyto vidiny snových skalnatých výběžků, mysů duševna utvářely jeho způsob surrealistického nahlížení světa.⁷³ Dalí si vytvářel při malování své estetické doktríny. Maloval romanticky s osvobozenou senzitivitou, aniž by přemýšlel o tom, jestli to, co maluje, je založené na racionálním smýšlení nebo není. Podle něho nemělo malování nic společného s logickým uvažováním a její podstatou. Malování pro něho představovalo smyslovou záležitost, bez jakéhokoliv řízení se dogmaty a předepsanými doktrínami. Jako malíř si předem nepřipravoval, jak bude malovat své obrazy, maloval proto přirozeným tvůrčím procesem.⁷⁴ Salvador Dalí se ve své tvorbě inspiroval renesancí, která by znovu obnovila individuální, duchovní a náboženské hodnoty a navrátila vládu estetickému

⁶⁸ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 92.

⁶⁹ DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 47.

⁷⁰ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 41.

⁷¹ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 423.

⁷² GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 56.

⁷³ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 16.

⁷⁴ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 99.

řádu a tradici.⁷⁵ Dalí byl dále ovlivněn francouzskými impresionisty Édouardem Manetem, Claudem Monetem, Agustem Renoirem, kteří byli hlavními inspirátory určující jeho budoucí vývoj tvorby.⁷⁶ Na impresionismu ho nejvíce ohromovaly monotónně pointilistické schémata. Impresionistická technika ho fascinovala díky systematickému řazení oranžové a fialové barvy nanášené vedle sebe, což v něm vyvolalo prvotní iluzivní pocit a vytržení, které pociťoval vždy, když pozoroval předměty prizmatem, které je rámovalo duhovými barvami. V době jeho studií se mu podařilo nalézt ve školní jídelně jakousi zátku karafy z křišťálu, skrze kterou se mu začalo vše jevit jako impresionistické. Tuto zátku si uschoval a začal ji nosit stále v kapse, aby se skrze ni mohl dívat na krajinu a vidět ji tak impresionistickým dojmem.⁷⁷ Dalího také přitahovalo Goyovo umění, protože umožnil přenést do jeho obrazů všechny aspekty lidského života a svoji otevřenost ke světu kolem sebe.⁷⁸ Dalí se také netajil svým obdivem k Velázquezovi. Podle něho byl „*jedním z největších španělských malířů a jeden z největších malířů na světě vůbec*“. Dalí také obdivoval západy slunce Modesta Urgella a taktéž ho ovlivnila poezie Juana Ramóna Jiméneze a Antonia Machada, nebo též francouzský symbolismus Paula Verlaina.⁷⁹ „*Skutečností je, že v okamžiku, kdy maluji, nedokáži pochopit význam svých obrazů, neznamena to však, že by tyto obrazy neměly nějaký bližší význam. Naopak jejich význam je tak hluboký, složitý, souvislý, nedokonalý, že uniká jednoduché analýze logické intuice.*“⁸⁰ Takto se snažil zachycovat podvědomé projevy ve svých obrazech. Své malířství vysvětloval tím způsobem, že přetvářel myšlenky a snažil se konkretizovat své nejsilnější a nejletmější vize. Usiloval o zachycení všech mysteriózních, osobních a jedinečných aspektů jeho života, které mu právě procházely hlavou.⁸¹ „*Surrealismus je jedním z prostředků úniku z reálného světa.*“⁸² Surrealismus pro Dalího představoval nový svět duchovního nazření. Dalí usiluje o rovnováhu podvědomí a rozumu. Pod vlivem této euforie se malíř vrací do dětství a noří se do iracionálna své osobnosti. Všechny jeho představy zachycoval na obraze a řídil se při tom jen tím, co mu diktovalo a k čemu ho nabádalo

⁷⁵ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 22.

⁷⁶ DALÍ, Salvador, *Život Salvadora Dalího*, s. 81.

⁷⁷ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí: 1904-1989*, s. 12.

⁷⁸ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 78.

⁷⁹ Tamtéž, s. 79.

⁸⁰ DALÍ, Salvador, *Dobytí iracionálna*.

⁸¹ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí: 1904-1989*, s. 78.

⁸² GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 196.

jeho podvědomí.⁸³ V knize *The Collected Writings of Salvador Dalí* se dozvídáme, že Salvador Dalí považoval surrealistické hnutí za protipól metafyzických abstrakcí. Naopak podle něho měla blízko k surrealismu moderní fyzika a psychologie.⁸⁴ Dalí o sobě tvrdil, že pracoval podvědomě. Všechno, co namaloval, spočívalo na jeho představivosti a imaginaci. To znamenalo, že když pracoval, viděl všechno jako ve snu a nerozhodoval se o názvu, dokud obraz nedokončil. Často mu trvalo nějakou dobu, než si vůbec uvědomil, co vlastně namaloval. Základem pro všechny imaginativní scény představuje Španělsko, Katalánie a Andalusie. Malíř vysvětloval, že jeho metoda spočívala v tom, že bez přemýšlení a bez estetických či morálních úvah přepisuje obrazy, které se spontánně vynořují z jeho podvědomí. Malovat tímto způsobem pro něho bylo otázkou života a smrti „*jakousi léčebnou kúrou, která jej osvobozuje od posedlosti, jež ho v té chvíli ovládá*“.⁸⁵ Dalí proměňoval myšlenku ve výraz. Svoje myšlenkové pochody nebo intuici vyjadřoval doslovně s pomocí toho nejpřirozenějšího gesta nebo obrazu bez zprostředkování racionalizující úvahy. Výsledkem jeho fanatické přesnosti a neustálé ostražitosti je skutečnost, že se nepřizbůsobí tomu, co je nazváno realitou.⁸⁶ Mnohé Dalího malby vedou k bezbřehým horizontům, k nekonečnu, které vychází z přesně vymezeného místa, například z Port Lligat.⁸⁷ Dalí ve svých obrazech zpracovává různé věci s tím cílem, aby zdůvodnil jejich existenci. Svoji představivost nepoužívá k vymýšlení neskutečného, ale ke zkrácení vzdálenosti mezi skutečnými věcmi.⁸⁸ Realitu nezkracuje, ale spíše proměňuje, navrácí jí její původní kujnost a tím celý ten systém souvztažností uvolňuje.⁸⁹ Realita představuje pro malíře pouhou zprostředkující ztrátu paměti.⁹⁰ V knize s názvem *The Collected Writings of Salvador Dalí*, Haim Finkelstein popisuje, jak Salvador Dalí líčí realitu: „*Vše, co nás vede k přesvědčení je, že realita v blízké budoucnosti bude považována jako jednoduchý stav deprese a nečinnosti našeho myšlení a jako série absenčních momentů utvářených během bdělého stavu. Tato nevyvážená realita bude postupně redukována do korektní podoby tzv. „zmatku“ myšlenkového pochodu. Následně dojde ke vzniku amnézie, která*

⁸³ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 221.

⁸⁴ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 277.

⁸⁵ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 243.

⁸⁶ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 11.

⁸⁷ DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 6.

⁸⁸ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 23.

⁸⁹ Tamtéž, s. 23-24.

⁹⁰ Tamtéž, s. 11.

se vynoří ze spánkové činnosti ve chvíli, kdy se tato opatření stanou vědomými.“⁹¹ Realita je tak podle malíře Dalího reprezentována jako jednoduchý proces meditační amnézie“.⁹² V Dalího obrazech se prolínaly snové představy se snahou o zachycení podvědomé části naší osobnosti, kterou se nechal inspirovat v knize *Výklad snů* od Sigmunda Freuda.⁹³ Dalí se také ve svých snových obrazech nechává inspirovat pustými krajinami s dalekým obzorem. V jeho malbách tak můžeme nalézt postavy a objekty ve smyslu surrealistických absurdních setkání tzv. šicího stroje, který představuje symbol ženského zastoupení a deštníku, který představuje zastoupení mužské, a to vše se odehrává na operačním stole, který představuje pustou krajinu. Tyto krajiny, postavy a různé objekty se snoubí v procesu proměny jejich fyzické podstaty v jiný jev, jindy zase jako poetická metafora objektů rozdílných. Pro Dalího se tak stalo typické zasazování věcí i postav do prostoru mimo veškeré atmosférické působení.⁹⁴ Malíř pohlížel na surrealistické vidění světa jako „okamžité držení skutečnosti, nezátížené na stereotypních obrazech vytvořených díky intelektu.“⁹⁵ Dalí také poukázal, že filmografie a fotografie jsou předními generátory surrealismu. Právě filmografie a fotografie umožňují dosažení nečekaných setkání předmětů, které vznikají za pomoci vnímání (smyslového) úkonu nebo pomocí skrytého a pravdivého náhledu na danou věc, předmět. Podle něho nemůže být nic příznivějšího pro vztah mezi realitou a surreality než fotografování. Fotografie s nekonečnými figurálními sdruženími, ke které předkládá naši duševní podstatu a nabízí tak i konstantní revizi vnějšího světa. Pouhá skutečnost fotografického provedení již naznačuje celkovou invenci a to tzv. zachycení neznámé skutečnosti. Touto invenční schopností byla úloha fotografického snímku zahrnuta do teorie o poznání reality.⁹⁶ Dalího tvorba se obracela přímo k nevědomí. Podle malíře lidé ztratili schopnost jasně vidět objektivní svět, protože shledávají „obyčejné“ věci obyčejnými, když jsou ve skutečnosti vlastně zázračné.⁹⁷

⁹¹ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 230.

⁹² Tamtéž, s. 230.

⁹³ ŠTĚPÁNEK, Pavel, „Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění, s. 11-12.

⁹⁴ Tamtéž, s. 12.

⁹⁵ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 74.

⁹⁶ Tamtéž, s. 74.

⁹⁷ DALÍ, Salvador, *Život Salvadora Dalího*, s. 172.

5.2. Vliv španělské občanské války na Dalího tvorbu

„Pach kadidla, ornátů a mrtvolných těl se mísily s pachem vlasů. Toto vše stoupalo k nebesům jako skutečný pach revoluční extáze.“⁹⁸

Salvador Dalí ve své knize *Tajný život* popisuje, že se Španělsko stalo první zemí, ve které ideologická a neřešitelná dramata poválečné Evropy a všechny morální a estetické úzkosti, měly být vyřešeny v surové realitě násilí a krve.⁹⁹ Hrůza a odpor ke každému druhu revoluce v Dalím vyvolávaly skoro patologickou podobu. Nevěřil v komunistickou revoluci, ale pouze ve svrchovanou realitu tradice. Revolucí španělské občanské války se odkryla autentická katolická tradice vlastní Španělsku, tradice plně kategorického a fanatického katolicismu, *„této vášně vystavěné z kamene, z masivu žulové a vápencové reality, kterým je Španělsko.“¹⁰⁰* Španělé podle Dalího bojovali nevědomě za jedinou věc, za vroucí tradici, která je podstatou Španělska.¹⁰¹ Dalí viděl v občanské válce, ničící jeho zemi, jen delirium požitelného. Pozoroval ji doslovně tak, jak by ji mohl pozorovat entomolog, tedy jako tzv. fenomén přírodních dějin.¹⁰² Občanská válka ve Španělsku se stala výsledkem vzrůstající agresivity radikálních socialistů, komunistů, anarchistů, nacionalistů a fašistů. Válka představovala rozhodující impuls, který umožnil rozvoj nové imaginativní malby ve druhé polovině třicátých let, rovněž i hledání útěchy v pohledu na iracionální náhled na svět.¹⁰³ Občanská válka ve Španělsku a následný vzrůst fašismu a národního socialismu v Evropě se tedy odrazily v tvorbě Salvadora Dalího, který prostřednictvím svých obrazů vyjádřil pocity strachu a ohrožení života člověka.¹⁰⁴

⁹⁸ DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 396.

⁹⁹ Tamtéž, s. 395.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 397.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 397.

¹⁰² DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí: 1904-1989*, s. 113.

¹⁰³ ŠTĚPÁNEK, Pavel, *„Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*, s. 54.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 12.

5.2.1. Hořící žirafa

Dalí se aspektu hořící žirafy věnuje ve stejnojmenném obraze s názvem *Hořící žirafa*, z roku 1935. Obraz představuje apokalyptickou vizi, v níž se prolínají prvky skutečnosti a fantazie a malíř zde vylíčil do krajnosti vystupňované pocity úzkosti a hrůzy. Tato žirafa pro něho představovala symbol ohrožené existence. Plameny poukazovaly k válečným odkazům a vzpourám, následně i k její absurdnosti. Dalí tak na malbě zachytil okamžiky rozpolcenosti lidské existence. Hořící žirafa také mohla představovat i dosavadní možný živý rozklad společnosti v oné době. Tento aspekt je nahlížen jako apokalyptická vize Dalího vidění španělské občanské války. Aspekt hořící žirafy představuje symbol zániku a ohrožování přírody jako takové. Rovněž její zobrazení na malbě líčí hořící touhu po lepší společnosti a představuje symboliku znovuzrození.¹⁰⁵ Pomocí aspektu hořící žirafy Dalí do obrazu zakomponoval tematiku hořícího Španělska – konkrétně oblasti Guernica.¹⁰⁶

5.2.2. Syrové maso

Aspekt syrového masa Dalí představil například na obraze s názvem *Předtucha občanské války*, z roku 1936. Na tomto obraze malíř zachytil lidské tělo, z něhož vyrůstají nestvůrné ruce a nohy, které se tahají navzájem v deliriu seberdoušení. Toto lidské tělo má představovat jakési pozadí vařeného syrového masa, které je pohlcované narcistickým a biologickým kataklyzmatem geologické krajiny. Měkkou strukturu této velké hromady masa v občanské válce vyzdobil několika vařenými fazolemi, protože „člověk by si neuměl představit, jak spolknout všechno tohle nevědomé maso bez přítomnosti nějaké moučnaté a melancholické luštěniny.“¹⁰⁷ Dramatická kompozice využívá kontrastu drobné postavy lékárníka z Figueras, (znázorňující Dalího rodné město) a obrovského monstra. Tento obraz představuje hrůznou vizi, která měla otrást naivním klidem občana, podle něhož se stále nic nedělo, pokud se události nedotýkaly přímo jeho. Dalí tak přispěl k vytvoření nového typu obrazu avantgardního umění, vyslovujícího se k historickým událostem. Nebylo to vždy jen vnější líčení příběhu a

¹⁰⁵ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí: 1904-1989*, s. 113.

¹⁰⁶ ŠTĚPÁNEK, Pavel, „Československý malíř“ *Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*, s. 12.

¹⁰⁷ DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 394.

dějů, ale častěji dokument o stavu vnitřního světa člověka, který tyto události prožívá a intenzivně na ně reaguje.¹⁰⁸

5.2.3. Lebky

Tématu války se Dalí věnuje také na obraze s názvem *Tvář války*, který malíř namaloval na konci roku 1940. Hrůzný obličej s očima smrti je původně retrospektivní odezvou děsivé tragédie španělské občanské války.¹⁰⁹ Koncepce celého obrazu se nachází na poušti za doby pozdního večera, kdy slunce stále přetrvává nad obzorem. V očních důlcích tváře a v ústním otvoru nalezneme lebky, které jsou uschlé a roztrhané k smrti. Výrazy jednotlivých lebek mají znázorňovat vyjádření bídy a následných šoků na válečnou reakci. Tvář je v hrozivém úžasu z probíhajícího dění války. Na obou stranách tvář obklopují živí hadi, kteří útočí na další hady útočící z druhé strany mužovy tváře.¹¹⁰ Dalí také tvrdil, že je to jeho jediný obraz, na němž můžeme vidět otisk jeho ruky, konkrétně v pravé dolní části obrazu. Malíř zde vylíčil temnou atmosféru za pomoci zdůraznění ponuré zemitě hnědé barvy.¹¹¹

¹⁰⁸ ŠTĚPÁNEK, Pavel, „Československý malíř“ a jeho vliv na české umění, s. 12.

¹⁰⁹ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989: Malířské dílo 1904-1946*, s. 389.

¹¹⁰ ART PAINTING ARTIST, *The Face of War*, [online]. 2014. [cit. 27.3. 2016]. Dostupné z [www: http://artpaintingartist.org/the-face-of-war-by-salvador-dali/](http://artpaintingartist.org/the-face-of-war-by-salvador-dali/).

¹¹¹ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989: Malířské dílo 1904-1946*, s. 395.

6. KONCEPCE PARANOICKO-KRITICKÉ METODY A JEJÍ Vliv NA UTVÁŘENÍ DALÍHO TVORBY

„Věřím, že paranoický a aktivní myšlenkový proces umožňuje uspořádat jakousi změť, která zapřičiňuje ztrátu vědomí o reálném světě.“¹¹²

Dalí ve svých surrealistických obrazech zachycoval demoralizující prvky, které umožnily položit základ pro analýzu paranoicko-kritické metody.¹¹³ Začneme-li pátrat po tom, co vedlo malíře Salvadora Dalího ke vzniku jeho slavné paranoicko-kritické metody, dospějeme k tvrzení, že tato metoda malíře ovlivnila především kvůli smutné a nešťastné události, jež postihla jeho dědečka Galu Dalího Vinase z Cadaquésu. Jeho dědeček totiž trpěl silnými halucinacemi a v roce 1925 ve svých třiceti osmi letech spáchal sebevraždu. Tato událost ho následně velmi poznamenala a rozhodl se o paranoických projevech pojednávat i ve svých dílech. Pro tvorbu této metody ho dále ovlivnilo paranoické místo Cadaqués, nacházející se ve Středomoří. Tato metoda představuje matoucí imaginativní sílu, s níž dokáže duše paranoika promítat obraz našeho vnitřního světa do světa vnějšího.¹¹⁴

Tato metoda je rovněž známá díky tomu, že vysvětluje komplexní a legitimní struktury nevědomých podnětů.¹¹⁵ Kritickou paranoiou Dalí následně vystihuje svým prohlášením jako „spontánní metodu iracionálního poznávání, která je založená na kritické a soustavné objektivaci delirantních asociací našeho duševního života“.¹¹⁶ Dalí považoval objektivní svět vůbec za pravý a manifestující se obsah nového snu. Tohoto vznikajícího nového snového pochodu je možno dosáhnout pomocí aktivní simulace paranoického stavu, ve kterém objektivní fenomén bude kombinován se subjektivními přeludy, aby se tak posléze vytvořil komplexní halucinační systém. Dalí odmítal vysvětlení pojmu, že by paranoia mohla zahrnovat jakékoliv dobrovolně namířené myšlení a posteriorní systematizaci. V pohledu na paranoické utváření jeho metody měla také vliv disertační práce od francouzského psychoanalytika Jacquese Lacana, která nesla název *Paranoická psychóza ve vztazích s osobností (De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la Personnalité)*, datovaná z roku 1932. Dalího

¹¹² DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 233-234.

¹¹³ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 239.

¹¹⁴ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 108.

¹¹⁵ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 94.

¹¹⁶ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 130.

v této práci zaujala především podstata konkrétní a skutečné fenomenologické povahy paranoidního procesu.¹¹⁷ Ian Gibson v knize *Život Salvadora Dalího* píše, že „hlavní charakteristikou paranoidního chování je příčina narušené duševní povahy nemocného, která si uspořádává skutečnost podle svého náhledu na svět tak, aby docílila vytváření smyšlených představ.“¹¹⁸ Dalí zase v knize *Mé vášně* sděluje, že paranoicko-kritická metoda klade za cíl především dobývání iracionálního pohledu na svět.¹¹⁹ Paranoicko-kritickou aktivitu tedy můžeme charakterizovat jako metodu spontánního iracionálního poznání, která je založená na interpretačně kritické asociaci delirantních jevů. Paranoia je typická pro svoji přítomnost aktivních a systematických činitelů. Tato přítomnost zajišťuje evoluční a produktivní povahu, jíž se vyznačuje paranoicko-kritická činnost. Paranoicko-kritická metoda nenazírá surrealistické jevy a představy odděleně, ale naopak jako soudržný soubor systematických a významových vztahů.¹²⁰ „*Má paranoia má trvanlivost a analytickou tvrdost žuly. Pohyblivé písky automatismu a sny se vymažou probuzením. Ale skály imaginace jsou stále zde.*“¹²¹ Paranoickou analýzu můžeme vyložit jako delirijní výklad zahrnující systematickou strukturu. Tato metoda je považována za spontánní metodu iracionálních znalostí založené na základě kritické a systematické objektivizace delirijních asociací a interpretací.¹²² Paranoické jevy se projevují obsedantními myšlenkami utvářené skrze vnější svět. Skutečnost vnějšího světa poté slouží jako ilustrace důkazu za účelem skutečnosti našeho duševního vyjádření.¹²³ Tato metoda spočívá v kriticky interpretující asociaci tzv. bludných fenoménů. Halucinační bludy v sobě obsahují celou systematickou strukturu a objektivizují se teprve „a priori“ – tzn. nezávisle na jakékoliv zkušenosti. Paranoicko-kritická metoda může vyplývat pouze z nutkavých představ.¹²⁴ Freud v knize *Výklad snů* sděluje, že vzruch v halucinačním snu probíhá zpětnou cestou. Místo k motorickému konci aparátu směřuje k sensibilnímu a posléze končí u soustavy vjemové. „*Jestliže psychický děj probíhá za bdění z nevědomí a nazveme ho progresivním - progresivním, můžeme o snu říci, že má regredientní - izolovanou*

¹¹⁷ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 216.

¹¹⁸ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 239-240.

¹¹⁹ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 47.

¹²⁰ ŠTĚPÁNEK, Pavel, „Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění, s. 39.

¹²¹ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 16.

¹²² FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 254.

¹²³ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 234.

¹²⁴ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí: 1904-1989*, s. 106.

povahu.“¹²⁵ Paranoicko kritická metoda v sobě zahrnuje tzv. „paranoický fenomén“, který je shrnut jako systematicko-asociativní faktor, ale také ho můžeme popsat jako psychicko-interpretální ilustraci, která se více s tímto termínem shoduje. U paranoi se projevuje tzv. „interpretální delirijní ilustrace“ jako faktor následující interpretativní asociace.¹²⁶ Paranoický náhled umožňuje vyvolat systematický zmatek a znehodnocení reálného světa. Podle Dalího je jejím hlavním účelem podřízení vnějšího světa obsedantním představám a úsilí naprosté diskreditace intelektuálních postupů. Tato metoda měla sloužit jako aktivní doplněk dosavadní surrealistické metodologie, založené na psychickém automatismu, duševním náhledu a snových mechanismech. Na rozdíl od snového světa a surrealistického automatismu je paranoia nahlížena jako systematická aktivita, která umožňuje realizovat v člověku projev touhy. Pavel Štěpánek v knize „Československý malíř Salvador Dalí“ a jeho vliv na české umění paranoiu shrnuje jako: „*delirium asociativní interpretace se systematickou strukturou.*“¹²⁷ Sigmund Freud zjistil, že s paranoidním chováním také úzce souvisí tzv. „postihující proměny myšlenek“, které mohou být vytěsňené či neuvědomělé a většinou se také může jednat o vzpomínky infantilní podoby.¹²⁸ Halucinace hysteriků a paranoiků podle něho skutečně odpovídají regresivnímu chování. Paranoikové jsou myšlenkami proměněnými v obrazy a této proměně podléhají jen takové myšlenky, jež úzce souvisejí s myšlenkami potlačenými nebo neuvědomělými.¹²⁹ Maurice Nadeau zase v knize s názvem *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty* hovoří o tom, že subjekt, který je postižen paranoiou si představuje svět i vlastní osobu jako delirantní stav. Tato choroba se odlišuje od ostatních bludů dokonalou a souvislou systematizací. Při tomto paranoidním stavu má daný člověk pocit tzv. všemohoucnosti, který ho vede posléze k projevům megalomanie nebo k perzekučním bludům. Paranoia tak bývá často provázena halucinacemi a delirantními interpretacemi skutečných jevů. Fyzicky se paranoik těší normálnímu zdraví, jako u zdravého člověka a není postižen žádnou organickou poruchou.¹³⁰

¹²⁵ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 330.

¹²⁶ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 279.

¹²⁷ ŠTĚPÁNEK, Pavel, „Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění, s. 39.

¹²⁸ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 332.

¹²⁹ Tamtéž, s. 331.

¹³⁰ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 129.

6.1. Paranoia a vznik iluzorního obrazu

Paranoická činnost také umožňuje realizovat iluzorní obrazy a představy, které se vynořují z podvědomé části osobnosti a které nahrazují nesplněná přání ve vědomém životě. Podle Freuda může docházet ke konfliktům, které zapříčiňují znemožnění splnění libidinózních přání. Duševní život člověka ale touží také po splnění požadavku slasti a tak se snaží potlačovat svá přání do podvědomí, kde dochází k jejich symbolickému ukojení.¹³¹ Haim Finkelstein v knize *The Collected Writings of Salvador Dalí* tvrdí, že obrazové představy se často vynořovaly Dalímu okamžitě v jeho myšlenkách, které sloužily malíři k celému procesu malování jeho fantazijních obrazů. Tyto viděné obrazy v jeho mysli mu umožnily také napsat až několik stovek stran, a materiálně ho tak popoháněly až k nadlidským silám. Dané obrazy se charakterizují svými mikroskopickými detaily a vznikají, aniž by jejich přítomnost umožňovala vytvářet dojem reálného objektu.¹³² Podle Freudových výzkumů bylo prokázáno, že snová činnost probíhá ve vizuálních obrazech a kterou tím pádem můžeme označit jako proces duševní činnosti. Sen má obdobnou funkci jako za bdělé činnosti, kdy je ve snu vše prostě myšleno nebo představováno. Prostřednictvím snu může dojít k vyvolání halucinačního stavu, který umožňuje nahradit myšlenky.¹³³ Pomocí paranoicko-kritické metody můžeme spatřovat tzv. delirijní obrazy, které se vracejí v objektivním světě. Dalí představuje tyto obrazy za mechanismus kybernetického řetězce jeho myšlení.¹³⁴ U paranoiků se podle Freuda mohou objevovat pocity vztahovačnosti. Smyslem vztahovačnosti těchto paranoiků může být také nedostatečný projev lásky, který očekávají od druhých lidí. Paranoikové se nechávají vést svojí znalostí nevědomí a přesouvají na nevědomí druhých lidí tu pozornost, kterou odvádějí od nevědomí vlastního. Nepřátelství, které člověk naplněný představou o vlastním pronásledování nachází u druhých, je odrazem jeho vlastních nepřátelských pocitů vůči těmto lidem. Základem nenávisti je vytvoření stále existující ambivalence citů a nenaplnění nároků lásky tuto nenávist posiluje.¹³⁵ Dalí ve své knize *Mé vášně* uvádí, že paranoické bludy působí za pomoci fyzikálních a denních jevů. Rovněž také konstatuje, že fungují jako

¹³¹ ŠTĚPÁNEK, Pavel, *Český surrealismus: 1929-1953*, s. 273.

¹³² FINKELSTEIN, Haim, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 287.

¹³³ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 34.

¹³⁴ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 165.

¹³⁵ FREUD, Sigmund, *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*, s. 158.

metafyzické skryté přírodní mechanismy.¹³⁶ Prostřednictvím vidění dvojitých obrazů je možné zobrazit zcela odlišný objekt. Tento obraz se člověku vynoří prostřednictvím paranoického myšlení. Toto paranoické myšlení zapříčiňuje vyvolat naprosto nezbytné množství jakýchkoliv záminek a shod různých okolností, aby člověku nechal v mysli vzniknout tzv. druhý obraz, jenž hraje jakousi roli nepříjemné obsedantní myšlenky. Tento dvojitý obraz může například představovat obraz koně, který ale může být zároveň viděn jako obraz ženy. Díky obsedantní myšlence stačí, aby se objevil dokonce i třetí obraz – například obraz lva a to až k libovolnému počtu obrazů, omezenému výhradně stupněm paranoické kapacity myšlení.¹³⁷ Snové obrazy tedy podle Dalího umožňují nabývat prvky demoralizující povahy.¹³⁸ Podle Sigmunda Freuda jsou dále snové obrazy považovány za zdroj subjektivního smyslového podráždění, které nezávisí na vnější náhodě, tak jako objektivní. Hlavním důkazem těchto obrazů je schopnost vyvolávat sny, které umožňují podat takzvané hypnagogické halucinace. Tyto halucinace představují živé proměnlivé obrazy, již se u mnoha lidí pravidelně dostávají v době usínání. Pro jejich vznik je nutná duševní pasivita. Je k tomu zapotřebí uvolnit napětí pozornosti. Například stačí jen na několik málo vteřin nechat se unést do takovéto letargie, abychom mohli spatřit hypnagogickou halucinaci, po níž můžeme ihned procitnout. Obdobně je tomu také u slovních halucinací a jmen, které se taktéž mohou vyskytovat hypnagogicky a poté se odehrávat opakovaně ve snovém pochodu.¹³⁹

6.2. Povaha delirijní úzkosti - Analýza obrazu *Tragický mýtus Milletova „Klekání“*

„*Krásné jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole.*“¹⁴⁰

Dalí představil své teoretické formulace své paranoicko-kritické metody v eseji s názvem *Tragický mýtus Milletova „Klekání“*.¹⁴¹ Tento spis byl vydán v roce 1936 a definitivní název eseje poté zněl: *Tragický mýtus Milletova „Klekání“*. *Paranoicko-*

¹³⁶ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 234.

¹³⁷ Tamtéž, s. 235.

¹³⁸ Tamtéž, s. 238.

¹³⁹ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 24.

¹⁴⁰ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 326.

¹⁴¹ FINKELSTEIN, Haim, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 273.

*kritická interpretace.*¹⁴² Při analýze paranoicko-kritické metody se nechal Salvador Dalí inspirovat francouzským malířem Jeanem-Francois Millem, který byl právě autorem tohoto obrazu a jenž byl podle malířových slov znám především kvůli tragickému a kanibalistickému atavismu, který vyjadřoval ve svých obrazech. V díle *Tragický Mýtus Milletova „Klekání“* nám Dalí poukazuje, že tento obraz je jedinou malbou, která zahrnuje nehybnou přítomnost a očekávané setkání dvou bytostí v desolátním, soumravném a mrtvolném prostředí. Toto desolátní, soumravné a mrtvolné prostředí hraje v malířství jakousi roli tzv. „pitevního stolu“. Na obraze se dále objevují vidle, které zoraly pole a které byly ponořeny do reálného a pevného masa. Vidle zde představují tzv. „intencionalitu zanícenou pro plodnost“. Tyto vidle také představují zářezy chirurgického nože. Na obraze je zachycen dualismus zorané země a obživy. Zoraná země zde představuje jídelní stůl a tzv. „amoniakální nekrofilní touhy“. Zoraná půda je zde představena jako nejlepší pitevni stůl.¹⁴³ Tuto malbu Dalí viděl jako paranoický obraz, který zahrnuje asociativní systém, který by spoluexistoval s delirijními myšlenkami dohromady.¹⁴⁴ Tento obraz malíře velmi dojímalo a zároveň v něm vyvolával jeho nejhlubší obavy a frustrace, které zažíval během jeho studentských let. Obraz v něm totiž vyvolával jakousi naléhavou „tajemnou úzkost“, neboť ho vzpomínka na dvě nehybné siluety, které v něm vzbuzovaly nepokoj svojí trvalou všudypřítomností, pronásledovala několik let.¹⁴⁵ Malba se stává sublimovaným vyjádřením potlačené sexuální úzkosti. Podle Dalího pohledu zavedl tuto úzkost Millet podvědomě do svého obrazu.¹⁴⁶ Na tomto obraze je vyobrazena dvojice rolníků, muže a ženy, kteří si odpočinuli při západu slunce od jejich práce na poli, aby se pomodlili za zvuku andělských zvonů, přicházející ze vzdálené kostelní věže.¹⁴⁷ Tato analýza eseje je považována za nejvíce zachovaný počín paranoicko-kritického vypracování. Dalí pohlížel na dvojici jako na „ztělesnění *Lautréamontova aforismu zaměřující se na náhodné setkání na pitevním stole šicího stroje a deštníku.*“¹⁴⁸

Deštník je typickým surrealistickým objektem a představuje tzv. vyprazdňující funkci. Symbolicky může značit patrný symbol vzpřímení pohlavního orgánu muže.

¹⁴² GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 289.

¹⁴³ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 280.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 288.

¹⁴⁵ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 288.

¹⁴⁶ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 276.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 273-274.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 274.

Tento surrealistický objekt je zastoupen typicky maskulinní figurou v tomto obraze. Na druhou stranu šicí stroj, který představuje charakteristický ženský symbol, zastupuje mrtvolnou a kanibalistickou schopnost šicí jehly, jejíž činnost se stane identifikovaná s jemnou perforací provedenou kudlankou nábožnou, jenž ztělesňuje destruktivní zničení samečka.¹⁴⁹ Tyto dvě postavy pro něho představovaly jakési mimovolní uspořádání dvou citově chladných kamenů, které v Dalím evokovaly negativní emoce.¹⁵⁰ Latentní obsah celého obrazu se podle Dalího také může vztahovat k oidipovské úzkosti – k touze malého chlapce po jeho vlastní matce a současně pocíťovaný strach z ní. Dalí podotkl, že manžel na obraze je křehčí postavy než žena, tudíž může představovat mladého chlapce - syna. Žena má sklopené oči, protože se modlí, ale zároveň však vypadá trochu zahanbeně. Dalí tuto zahanbenost vysvětluje tím, že muž kloboukem zakrývá zřejmě svoji pohlavní vzrušenost z této ženy. Vidle, které jsou zde zabodnuté do čerstvého a měkkého masa, jsou zřejmě narážkou na pohlavní styk. Trakař zde může zaujímat roli tzv. postrkované sexuality.¹⁵¹

6.3. Hmyz - aspekt násilné destrukce a příčiny smrti

*„V nejvypjatějších chvílích vždycky vidím, jak vyskočí kobylka luční! Její děsivě omračující a znepokojený skok, který ve mně vzbuzoval záchvěv hrůzy, a který otřásl celou mojí bytostí. Kobylka luční pro mne představovala odporný hmyz! Děs, noční přízrak, trapič a šílený přelud celého mého života.“*¹⁵²

Tato část práce pokračuje v dalším výkladu analýzy paranoicko-kritické metody ukázané konkrétně na obraze *Tragický Mýtus Milletova Klekání*. Zde se podíváme na rozbor tří částí, které utváří tento obraz. V Dalího raném surrealistickém období můžeme v jeho obrazech nalézt různé ztělesnění kobyly typu *Anacridium aegyptium* – kobylka egyptská stromová, z nichž měl malíř fobie a jež pro něho ztělesňovaly pocity strachu a určitého stavu posedlosti. Tento typ hmyzu popisuje z pohledu destruktivního a analyzuje ho na eseji zmíněného obrazu. Pojdme se tedy na rozbor následovně

¹⁴⁹ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 281.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 284.

¹⁵¹ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 289.

¹⁵² DALÍ, Salvador Dalí, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 141.

zaměřit.¹⁵³ Hmyz podle Dalího obecně představoval určité delirium ve smyslu sexuální agrese, násilí a rovněž pohlavního kanibalismu. Dalí v této eseji dále rozvíjí tzv. dialektický koncept, který kombinuje soumrakový atavismus s denním úsvitem, stejně tak jako zánik flory a fauny, kterou Dalí asociuje s terciárním věkem. Dalí rozděluje analýzu této dramatické malby do tří částí. První část se skládá z momentu očekávání a nehybnosti, ve kterém žena (matka) přijme nastávající pózu kudlanky nábožné a zaujme předehtu k páření.¹⁵⁴ Postoj ženy na obraze s sebou nese podle Dalího názoru velmi zřetelné exhibicionistické, naznačující těhotné a agresivní faktory. V podstatě máme co do činění s typickou pozicí nějakého očekávání a nadějí. Dalí tuto pozici popisuje jako nehybnost, která má zaujmout roli předehty k nastávajícímu agresivnímu sexuálnímu násilí. Atavistické pocity jsou podle něho společné pro všechny hmyz.¹⁵⁵ V této části stojí obě postavy proti světlu za soumravné atmosféry. Tento náznak světlu naznačuje jejich atavistické pocity, které zrovna prožívají. Tyto postavy zde představují ztělesnění dvou zneklidňujících obsedantních představ – tzv. simulakra, které stojí proti sobě. Ženská postava, která představuje roli matky, předpokládá nastávající pózu, kterou jsme identifikovali jako pózu kudlanky nábožné a zaujme klasické držení těla připravené ke krutému páření.¹⁵⁶ Kudlanka je známá tím, že zabije samečka po páření, ale někdy už tak začne konat již v průběhu aktu. Postoje ženy na obraze podle Dalího právě připomínal obdobný postoj této kudlanky, která se chystá udeřit. Scéna na obraze podle něho představovala jakousi „*mateřskou variantu na mýtus o Saturnovi, Abrahamovi, Bohu Otci s Ježíšem Kristem a o Vilému Tellovi, kteří pohlcují své vlastní děti.*“¹⁵⁷ Mužská postava, která představuje roli syna je zaujata a jakoby deprimovaná životem kvůli neodolatelné erotické vůli. Tato postava zde zůstává stát, jakoby byla přibita k zemi doslova a je hypnotizována spektrálním exhibicionismem jeho matky, která ho chce zničit. Muž zde drží klobouk, jehož symbolika představuje surrealistický symbol, který prozrazuje stav sexuální excitace syna a má ilustrovat samotný akt pohlavního styku. Slouží také k definici mužova studu.¹⁵⁸ Muž a žena zde představují určitou spojitost a stereotypní přitažlivost, která je žene proti jejich vůli.¹⁵⁹ Ve druhé části dochází k pohlavnímu styku mezi matkou a synem v zadní poloze, která je zde líčena

¹⁵³ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 75.

¹⁵⁴ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 275.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 291.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 294.

¹⁵⁷ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 289.

¹⁵⁸ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 294.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 294-295.

jako neurotická. Muž-syn drží ženiny nohy v rukou na vrcholu svých beder. Máme tak co do činění s pózou, která odhaluje nejvyšší stupeň animality a atavismu. Jedním z typických předmětů na této malbě reprezentuje taktéž i trakař. Tento vozík je zde naplněn velmi konkrétní a speciální intencionalitou. Toto kolečko má znázorňovat zvířecí sílu nebo také bolestivou sílu, která má symbolizovat komplexy impotence a sexuálního nedostatku. Je také atributem k realizaci případného pohlavního aktu. Jeho okolnosti tedy naznačují akt pohlavního styku, charakteristické pro extrémní a nepřekonatelnou fyzickou námahu, stejně tak vidle zasazené do pole představující tentýž námět.¹⁶⁰ Třetí část zahrnuje proces, kdy kudlanka nábožná požívá samce po pohlavním styku.¹⁶¹ Závěrečné shrnutí má znázorňovat proces vyhynutí, monumentálního pohřebního pocitu, ženiny aktivní nehybnosti a mužovu pasivnost a jeho následnou destrukci.¹⁶²

Analýza obrazu - *Předměstí paranoicko-kritického města*

Dalším typickým surrealistickým obrazem, který pojednává o tématice paranoicko-kritické metody, je malba s názvem *Předměstí paranoicko-kritického města* (1936). Salvador Dalí začal tento obraz malovat v Palamós a můžeme na něm vidět dva architektonické prvky z tohoto města – vysoké sloupořadí budovy orientované v levé části obrazu je inspirováno Casinem La Unión, a kupole, která ji korunuje, je stylizovanou verzí domu, jenž dominuje okázalému secesnímu panskému sídlu rodiny Riberových. V pravé dolní části obrazu si můžeme všimnout pohlednicové upomínky na Carrer del Call v Cadaqués. Dalího vesnice je také nedílnou součástí „paranoicko-kritického města“, do kterého nás trsem temných hroznů v ruce vítá přátelsky naladěná Gala. Cadaqués má být na obraze charakterizován ulicí Call, protože ona kdysi byla středem židovského města, jak napovídá sám název odvozený ze slova *call*, jež znamená ghetto. Cadaqués také představuje množství kouzelných zákoutí a různých vyhlídek. Jen kousek odtud žil jeho dědeček Gal Dalí. Na trezoru v popředí leží zlatý klíč, a v klíčovém otvoru je možné vidět miniaturní obraz dítěte, který se opakuje ještě jednou v obloukovém průchodu na konci ulice. Dalího dědeček Gal tak mohl ztělesňovat tento klíč, neboť znamená konečné rozuzlení Dalího osobnosti.¹⁶³ Podle

¹⁶⁰ FINKELSTEIN, Haim: DALÍ, Salvador, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 295.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 276.

¹⁶² Tamtéž, s. 297.

¹⁶³ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 321.

Dalího představoval právě Cadaqués místo, kde se vyskytovalo nejvíce paranoiků ve Středomoří a také bylo rodištěm nešťastného dědečka, který se v záchvatu šílenství připravil o život. Malíř zde zakomponoval strach, který pociťoval, neboť si uvědomoval, že by mohl od svého dědečka tyto sklony k paranoi také zdědit. Následně je na obraze zobrazena rozpadající se brána do „paranoicko-kritického“ města, která je podepřená berlí. Tato brána se znovu opakuje ve zvonici, jejíž zvon má tvar dívčí postavy. Pokud jde o zvon ve tvaru dívky, inspiraci k němu našel Dalí ve zvonici klášterní školy ve Figuerasu, kam chodila jeho sestra Ana María.¹⁶⁴ Mnoho prvků nalezených na tomto obraze má záměrně diváka mást a znepokojovat. Například se zde opakuje Galin trs hroznů, který má zároveň zobrazovat pozadí koně. Oční důlky lebky na stole zase korespondují s různými otvory, které se objevují na tomto obraze. Tento obraz tedy věrně zobrazoval stav paranoického deliria, neboli tzv. stavu, který má záměrně klamat lidské vnímání.¹⁶⁵

6.4. Narcis a vejce - následek „traumatu zrození“

Analýza obrazu - Narcissova metamorfóza

„Rozumíš Narcissi? Symetrie, božská hypnóza ducha, plní tvoji hlavu nevyléčitelným, atavistickým pomalým spánkem rostlin a vysušuje tuhý zárodek blízké metamorfózy v tvém mozku. Semeno z tvé hlavy spadlo do vody. Člověk se stává znovu rostlinou hlubokým spánkem z vyčerpání. Jsi stvořen z plachých voňavých esencí průzračného mládí. Nehybný Narcissus se pomalu stává neviditelným. Zbývá jen halucinogenní ovál bílé hlavy. Až hlava praskne, až pukne a otevře se, květ bude tu, Narcissus, Gala – můj narcis.“¹⁶⁶

Surrealistické aspekty narcisu a vejce Dalí také zakomponoval do obrazu s názvem *Narcissova metamorfóza* (1936), který představuje další Dalího dílo, které je vytvořeno také zcela v souladu s paranoicko-kritickou metodou. Tyto aspekty obecně představují symboliku zrodu nového života, avšak malíř pociťoval zrození jako úzkost, přesněji jako „trauma zrození“. Dalí do obrazu zakomponoval postavu Narcisse a při

¹⁶⁴ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 321.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 322.

¹⁶⁶ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989: malířské dílo 1904-1946*, s. 299.

pozorování si všiml, že mu tato postava postupně mizí před očima, takzvaně si všiml její metamorfózy. Najednou se stal Narcissus rukou, vynořující se z reflexe sebe samého. Tato ruka drží mezi špičkami prstů vejce, semeno či cibulku, z níž se zrodí metamorfóza – narcis. Vedle můžeme zpozorovat kamennou sochu ruky, která drží rašící a kvetoucí narcis.¹⁶⁷ Tento obraz rovněž představoval zachycení iracionálních objektů.¹⁶⁸ V případě Narcisse se dá užít katalánského obratu: říká-li se o někom, že má v hlavě cibuli, znamená to v psychoanalýze, že má komplex – a z cibulky může vyrůst květina. Onen Narcissus zde představovala Gala, o které říkal malíř, že je to jeho narcis.¹⁶⁹ Na tomto obraze se jednotlivé objekty proměňují. Skála, chlapec a ruka mají totožný tvar, jako kdyby byly tajemně propojeny. Na břehu představuje kloubnatá ruka Osud a její forma imituje tvar postavy: koleno se mění na palec, paže na prst, hlava je vejcovitá cibulka s květinou. Španělé označují neurózu jako cibulku na hlavě a extrémní posedlost sebou samým lze považovat za neurózu.¹⁷⁰ Dalí byl v době, kdy pracoval na tomto obraze ponořený sám do sebe. Tento obraz maloval v době, kdy si byl velmi blízko s Federicem Garcíou Lorkou. Měl však strach z toho, že by mohl podlehnout homosexuálním sklonům. Jeho sexuální činnost se omezovala na svět fantazií a slasti, jak symbolizuje monumentální zkamenělá ruka, v níž je Narcis na obraze proměněn. Tento obraz se zřejmě odehrává na mysu Creus, a představuje také místo, kde malíř poprvé citově vzplanul s Galou. Gala se na obraze přímo neobjevuje, je však symbolizována narcisismem. Aspekt narcisu představuje pro Dalího výkvět nového života a vyráží z hlavy zoufale do sebe zadumaného mladíka, který se proměnil ve vejce, značící tak oblý tvar jako zrod nového života, který vychází z ženina lůna.¹⁷¹ Celý imaginární život člověka podle malíře směřuje k *„symbolickému znovunastolení počátečního nitroděložního stavu za pomoci nejpodobnějších situací a představ, a zvláště k přemožení strašlivého „traumatu zrození“, které nás nutně vyháňá z ráje a vrhá nás náhle z tohoto ideálně chráněného a uzavřeného okolí do všech krutých nebezpečí hrůzného reálného nového světa se všemi průvodními zjevy zdánlivé smrti, přetlaku oslepení prudkým vnějším světlem a brutální přikrostí reality světa, traumatu, které vrylo do paměti znamení strachu, ohromení a nelibosti. Touha po smrti je často*

¹⁶⁷ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989: malířské dílo 1904-1946*, s. 288.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 288-299.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 299.

¹⁷⁰ ŠTĚPÁNEK, Pavel, *„Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*, s. 43.

¹⁷¹ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 342.

vysvětlována trvalým impulsem vrátit se tam, odkud jsme přišli.“¹⁷² Vznik nového života ale Dalí považoval za jakési „trauma zrození“ neboť člověk se vlastně touží vrátit do lůna matky, dostat se zpět na ono místo, odkud se člověk narodil a to Dalí považuje za následek touhy po smrti. Ostatně sám tvrdí, že například pohřební zvyky některých kmenů pohřbívají své mrtvé schoulené a svázané v časné poloze zárodku. Nebo také sebevrazi se stávají těmi, kdo jsou schopni přemoci toto trauma zrození a rozhodnou se tak vrátit podle něho do tzv. „domu smrti“.¹⁷³

7. SNĚNÍ-PŘÍZNAK VENTILACE DALÍHO EXISTENČNÍCH A POHLAVNÍCH ÚZKOSTÍ

7.1. Berle - aspekt pro navázání vztahu s realitou, udržení životní rovnováhy a pohlavní zábrany

Analýza obrazu - *Přízrak sex-appealu*

Dalším surrealistickým aspektem Dalího tvorby představují berle, které se hojně vyskytují na jeho obrazech. Dalí tento aspekt berlí poprvé definoval ve spise *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* z roku 1938 jako „*dřevěnou podpěru odvozenou z karteziánské filozofie. Obecně užívaná jako opora měkkých, něžných částí.*“¹⁷⁴ Tato berle pro něho představovala předmět vysoce autoritativní a slavnostní.“ Předmět mu také dodával pocit jistoty. Berle pro něho zůstala symbolem vzkříšení, smrti a pohlavní funkce. Dalího aspekt berlí se také opakuje v obrazech jako *Záhada Viléma Tella*, *Obyčejný atmosférocefalický byrokrat při dojení lebeční harfy*, *Neviditelná harfa*, *Javánský manekýn* a především v následovném obraze *Přízrak sex-appelu*.¹⁷⁵ Berle pro malíře také značily symboly smrti a vzkříšení.¹⁷⁶ Aspekt berlí pro Dalího také značil vpád do nevědomého světa, tzv. uvržení člověka do snové fáze. Tento pád do prázdna nastává v okamžiku usínání, kdy se prudce probouzíme a srdce nám hlasitě buší a zmocňuje se nás strach. Dalí tuto situaci vysvětluje tak, že tento stav značí brutální a surovou připomínku narození, kdy se znovu vyvolá tímto způsobem oslňující smyslový vjem, právě v okamžiku vypuzení a pádu ven. Před spánek, znovu zřizující před

¹⁷² DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 36.

¹⁷³ DALÍ, Salvador, *Dobytí iracionála*.

¹⁷⁴ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989: malířské dílo 1904-1946*, s. 198.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 198.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 157.

zrodovou paměť, charakterizovanou nehybností, připravuje nedotčenost traumatické vzpomínky na pád do prázdna. Tyto pády, které nastávají v před spánkové fázi, přicházejí pokaždé, když se daný jedinec, buď následkem únavy anebo usilující potřebou vytrhnout se z denních starostí, připravuje k nejsladším a výjimečně vytouženému a osvěžujícímu spánku. Sny o pádu a létání tak mohou představovat tzv. „dobyty oblohy“ a „dobyty vytouženého ráje“.¹⁷⁷ Berle podporovaly pro Dalího chabé představy o realitě. Rozštěpující konec berlí byl pro malíře příznakem ambivalence.¹⁷⁸ Tématiku berlí můžeme konkrétně nalézt na obraze s názvem *Přízraky sex-appealu*, který byl namalován v roce 1934. Na této malbě si můžeme povšimnout v pozadí typického skalnatého převisu mysu Creus, jenž ztělesňoval zásadní imaginární fantazie malíře. Celková atmosféra barevných stínů má pochmurnou atmosféru. Levá část je zahalena spíše do tmavších odstínů, zatímco ta pravá je vymalována světlejšími tóny. Levá temná část obrazu může tedy představovat obavy z případné malířovy homosexuality. Dalí věděl o Lorkově homosexualitě a přepadaly ho proto také časté obavy z možné homosexuální orientace jeho vlastní osoby. Pravá část zde může značit odhození obav – berlí a pozitivní vyjasnění dané situace.¹⁷⁹ Freud se v knize *Výklad snů* také zmiňuje o dalším rakouském psychologovi Wilhelmu Stekelovi, který popsal z etického hlediska následným způsobem význam symboliky pravé a levé části utvářené ve snovém pochodu. Pravá cesta podle Stekela vždy značí cestu určité pravomoci, na druhé straně levá strana, cestu zločinu. Podle tohoto stanoviska může tudíž levá strana znázorňovat homosexualitu, incest či perverzi a pravá část snových pochodů zase manželský svazek nebo obcování s nevěstkou, přičemž záleží na hodnocení z individuálního mravního hlediska snícího.¹⁸⁰ V popředí je vyobrazeno torzo ženského těla, které je podepřeno dvěma dřevěnými berlemi. Toto torzo se zdá být v procesu fáze rozkladu, jako kdyby zde chtěl Dalí naznačit nenaplnění jeho představ, které spojoval s úzkostí a nicotností.¹⁸¹ Ženino tělo na obraze rovněž postrádá i hlavu.¹⁸² Freud se v knize *Výklad snů*, zmiňuje o tom, že „stětí hlavy představuje znázornění určitého druhu kastrace.“¹⁸³ Torzo ženského těla poblíž pozoruje mladý chlapec, který může značit určitou naději a útěchu, rovněž i Dalího adolescentní fantazie, které v průběhu

¹⁷⁷ DALÍ, Salvador, *Dobyty iracionálna*.

¹⁷⁸ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989: malířské dílo 1904-1946*, s. 431.

¹⁷⁹ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 376.

¹⁸⁰ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 217.

¹⁸¹ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 376.

¹⁸² Tamtéž, s. 376.

¹⁸³ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 216.

mládí zažíval. Dalí na obraze zachycuje své pohlavní úzkosti a obavy z možné neplodnosti, která ho trápila. Tuto úzkost mají ztvárňovat ony berle. Na druhé straně zde mohou sehrávat roli podpory ze strany jeho manželky Galy.¹⁸⁴

7.2. Postava Viléma Tella - symbol Oidipovských fantazií

Analýza obrazu - Zrození likvidních tužeb

Na základě svého vztahu Dalího a jeho otce, kterého Dalí považoval za své super-ego, vytvořil malíř postavu Viléma Tella. Tato postava značí prostředek těžiště jeho neklidné psychické reality a jako oblast, ve které by mohl docílit stavu osvobození. Tato postava měla představovat pocit zvrácenosti, ostudnosti, obscénnosti a rodinného tajemství.¹⁸⁵ Postava Viléma Tella se objevuje na obraze s názvem *Zrození likvidních tužeb* (*The Birth of Liquid Desires*) z roku 1932. Postava je zde zobrazena s namočenou nohou ve velkém talíři a rovněž objímá ženu, která drží pugét květin a je oblečená do bílých šatů. Na tomto obraze je možné vidět další ženu zakrývající si tvář, která projevuje určitý stud a přitom nalévá kapalinu do talíře. V levé části obrazu je zobrazen nahý mladý muž, který namáčí ruku do skalního otvoru – což má symbolizovat výrazný charakter dělohy – jako ústřední architektonický prvek biomorfního a zkapalněného stavu. Je možné připustit, že obě vyobrazené ženské postavy mohou představovat matku a dceru proti své vůli, které se podílejí na tekoucí touze daného páru. Syn zde tedy namáčí ruku do zakázaných a krvesmilných tekutých tužeb, které jsou také spojeny s onanií. Syn je zde ztotožněn s otcem, o čemž svědčí skutečnost, že má na sobě ponožky upevněné podvazky, což může odkazovat na vztah s otcem. Postava s vousy, která vypadá, že ovládá ženu a mladou dívku zároveň, se ve skutečnosti oddává sebeuspokojování. Činnost, kterou zde muž koná, můžeme asociovat ve vztahu k Oidipovským fantaziím a incestním touhám. Vyobrazená postava se na obraze tedy možná ztotožňuje se svým otcem.¹⁸⁶ Dalího otec ho zahrnoval velkou láskou, ale Dalí si byl vědom, že tato láska ve skutečnosti patřila jemu bratrovi. Je zde možné vypořadovat, že tato událost se stala příčinou pro jeho osamocené slastné sklony.¹⁸⁷

¹⁸⁴ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 376.

¹⁸⁵ FINKELSTEIN, Haim, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 148.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 150.

¹⁸⁷ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 32.

Podle Freuda představuje hrdinu ten muž, který se vzbouří proti otcovské autoritě a zvítězí nad ní, svého otce pozře, zmocní se zákonů ochrany a moci a stane se dospělým mužem.¹⁸⁸

7.3. Pojetí studu - projev erotického deliria

Analýza obrazu - *První dny jara*

*„Moje láska prochází duší, můj erotismus zrakem.“*¹⁸⁹

Pro Dalího tvorbu představovalo pojetí studu závažné téma a jeho otázku řešil takřka po celý svůj život. Právě projev studu se pro něho stal motivem jeho odcizenosti vůči druhým lidem a jako následný projev jeho následné samoty. Helen Merrell Lyndová v knize *O studu a hledání identity* píše, že „stud je emoce, kterou doslova nelze verbálně přiznat, protože prožitek studu je sám o sobě izolující, odcizující a nesdělitelný.“¹⁹⁰ Podle ní člověk, který prožívá tento pocit studu, nedokáže s nikým komunikovat o tom, co se odehrává uvnitř jeho osobnosti, protože adrenalin, uvolňovaný do krevního řečiště, ho nutí, aby utekl nebo aby se schoval.¹⁹¹ Dalí trpěl představou, že by mohl být neplodným mužem. Pociťoval také obávanou představu při pomýšlení na homosexuální zaměření. Nebyl spokojen ani se svými partiemi těla a jeho obavy a stud přetrvávaly i do dalších let. Merrell Lyndová v této knize dále píše, „že způsob, jakým lidské bytosti vnímají své tělo, jsou z velké části dány studem.“¹⁹² Právě otázku erotického deliria, se snažil samotný malíř vyličit i v jeho obrazech.¹⁹³ Dalí o sobě tvrdil, že prohloubil svůj mysticismus přidáním erotického deliria. Smyslnost pro něho představovala královskou cestu k boží duši. Smyslnost stála na straně bohů a orlů. Eros je hlavním zastupitelem lásky a je zobrazován, jak stojí vzpřímeně, s rukou zvednutou k nebi.¹⁹⁴ Vrchol smyslné přitažlivosti pro něho představovala také Venuše.¹⁹⁵ Jako počáteční prvky skutečného erotického deliria, které můžeme v Dalího

¹⁸⁸ DALÍ, Salvador, *Mé vášně*, s. 33.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 119.

¹⁹⁰ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 52.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 52.

¹⁹² Tamtéž, s. 88.

¹⁹³ Tamtéž, s. 88.

¹⁹⁴ DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989: malířské dílo 1904-1946*, s. 622.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 597.

tvorbě nalézt, je obraz s názvem *První dny jara*. Tuto malbu můžeme zařadit jako jednu z prvních surrealistických olejomalb, která kombinuje prvky kolážových motivů. Dalí v tomto obraze vyjádřil své smyslné rozkoše v překvapivě objektivních symbolech. Dalí v tomto obraze zapracoval symbolický jazyk, jímž s mikroskopickou přesností zobrazoval své fantazijní smyslné obsese. Jedním z klíčových momentů tohoto obrazu představuje decentně a elegantně oblečený postarší muž s bílými vousy v pravé části obrazu, který odmítá kabelku, již mu nabízí dívka v košilce. Dalí zde poukazuje, že stín mužovy ruky připomíná vzpřímení mužovo pohlavního údu. Z obrazu je patrné si představit, že tato postava může být samotný Sigmund Freud, jehož přítomnost ospravedlňuje psychoanalytický výklad obrazu. Dalším náznakem toho, že Dalí takto uvažuje, přináší fotografie malíře v dětských letech, kterou umístil strategicky na schody uprostřed obrazu.¹⁹⁶ Sigmund Freud v knize *Výklad snů* sděluje, že symboly různých schodů, žebříků, schodišť a eventuálního stoupání i sestupování po nich, značí milostný akt.¹⁹⁷ Podle Freuda je duševní a fyzické spojení muže a ženy tím, co dokáže zlomit kolektivní pouta, povznáší se nad národnostními rozdíly a sociální hierarchií. Koncepce lásky pro něho tedy představovala základní princip mravního a kulturního pokroku.¹⁹⁸ Na obraze se dále objevují také hladké stěny, které se táhnou do nekonečné dálky.¹⁹⁹ Freud popisuje tyto hladké stěny, po kterých šplháme a po kterých se za silného pocitu úzkosti spouštíme jako vzpomínku na šplhání malého dítěte po rodičích a pěstunech. Tyto stěny odpovídají lidským tělům. Hladké stěny jsou také zastoupeny mužským podnětem.²⁰⁰ V popředí obrazu se objevuje pozice dvojího páru, který má představovat zaujetí postoje kobylek. Jak již víme, Dalí měl z těchto kobylek strach. Častá a opakovaná přítomnost kobylek v jeho obrazech poukazovala na malířovy obavy z pohlavního života a strachu ze smrti. Zavřené mužovi oči zde mají ukázat, že muž oddávající se vlastní slasti nedbá o vnější realitu a zabývá se pouze svými erotickými fantaziemi, předváděnými v jeho mysli, podobně jako scéna viděná na divadelním představení. Můžeme zde spatřit také obličej děvčete, které na nás hledí z mužovy lebky. Jedná se pravděpodobně o záblesk snové vzpomínky, v němž Salvador viděl ruské děvčátko. Nemůžeme však potvrdit, zda je obraz děvčete namalovaný, nebo se jedná o koláž. Dětinskou povahu mužových představ značí obrazy, které jsou obsaženy

¹⁹⁶ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 201.

¹⁹⁷ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 215.

¹⁹⁸ NADEAU, Maurice, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, s. 402.

¹⁹⁹ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 201.

²⁰⁰ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 215.

v jakési bublině, která stoupá z jeho hlavy. V této snové bublině se nachází malý jelen, který může odkazovat k asociacím, v nichž Salvador jako dítě nalézal stavy potěšení. Tužka může být reminiscencí na školní vzpomínky.²⁰¹ Právě tyto preludy z Dalího dětství se malíře opětovaně zmocňovaly a Dalí je poté následovně komponoval do svých obrazů. Před svými očima spatřil množství obrazů, které okamžitě nedovedl přesně lokalizovat v čase a prostoru, ale o nichž věděl, že je zahlédl, když byl malý. Tyto jeleni byli podle Dalího zbarveni do sieny pálené, dále tvrdil, že představovali reminiscence jeho manických stavů. Viděl také složitější a zhuštěnější obrazy jako například profil králičí hlavy, který se také objevuje na tomto obraze.²⁰² Stín muže vylíčen na obraze, zřejmě představuje sebevědomého člověka, jímž se muž touží stát. Dále je na obraze vyobrazen džbán, jenž se spojuje s červenou rybí hlavou, představující tak ženský pohlavní orgán, z kterého následně vylétají mouchy, značící symboliku nicotnosti. Muž se poté následně sklesle opírá o ženino rameno a v ústech má roubík, což může opět odkazovat k projevenému mužovu studu. Na obraze je možné dále nalézt různé odkazy na aspekty částí prstů, které se vynořují odkudsi z hloubky a značí tak podvědomou část osobnosti.²⁰³ Napravo od schodů jsou umístěni dva muži na sáňkách s kolečky, z nichž jeden prakticky sedí obkročmo druhému na zádech. Dalí zde zřejmě naznačil možný projev homosexuality, která je těmito muži znázorněna jejich polohou.²⁰⁴ Z dálky směrem k těmto mužům přichází otec s dítětem, zatímco na protější straně schodů se osamělá sedící mužská postava dívá k obzoru, otočená zády k jarním aktivitám, jako by se rozhodla, že se jich nechce účastnit. Tento otočený muž představuje jedinou postavu na obraze, která nevrhá žádný stín. Stejně jako v případě vyobrazeného portrétu holčičky.²⁰⁵

²⁰¹ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 202.

²⁰² DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 239.

²⁰³ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 202.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 202-203.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 203.

Analýza obrazu - *Velký paranoik*

Další tematikou pojetí studu se Dalí zabývá na obraze s názvem *Velký paranoik*, který namaloval v letech 1936 až 1937. Při malbě tohoto obrazu se Dalí inspiroval ze své vlastní zkušenosti, kdy se u něho projevovaly časté pocity červenání a zakrývání si tváře, jako projev studu vůči druhým lidem. Dalí byl přesvědčen, že intenzivní pocity studu, které ho vždycky trápily, měly paranooidní charakter. Leitmotiv osoby, která si ve studu zakrývá obličej, se poprvé na obraze Dalího objevil v roce 1929, a od roku 1936 se shodný leitmotiv opakoval i na mnoha jeho obrazech.²⁰⁶ Téměř všechny postavy na obraze si zakrývají tvář rukama nebo se odmítají dívat, obzvlášť sedící žena, jejíž pozadí tvoří paranoikův nos. Toto pozadí, které tvoří zároveň nos, se zlehka dotýká pozadí Galy a Dalí zde pravděpodobně zahanbeně naznačuje, že jeho smyslné fantazie se zaměřují právě na tuto část těla. Zdvojené zobrazení, použité k zachycení hlavy Velkého paranoika se opakuje s motivem vlevo nahoře, kde zadní část hlavy splývá s vyděšenou skupinkou lidí, kteří si zakrývají obličej nebo utíkají pryč. Ian Gibson v knize *Život Salvadora Dalího* poukazuje, že při pozorování obrazu nás může upoutat dvojice mužů nacházející se mezi skalami hned za hlavou Velkého paranoika, z nichž jeden má na hlavě červenou barvu, jímž jako by Dalí vyzýval diváka, aby se díval pozorněji na toto místo. Postava druhému muži nařizuje, aby odešel. Tímto činem si můžeme vysvětlit případnou asociaci Dalího otce, který svého syna trestá za porušení jeho zákazů.²⁰⁷

²⁰⁶ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 340.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 341.

8. OSOBNOST FEDERICA GARCÍ LORKY

„*My, Španělé, máme rádi obrysy a tajemství, která lze spatřit. Máme rádi tvar a senzualnost.*“²⁰⁸

V následující pasáži se věnuji osobnosti Federica Garcíi Lorky. Pro pochopení Lorkových básní je třeba se seznámit s utvářením jeho osobnosti, která měla značný vliv na pozdější vývoj básníkovy surrealistického náhledu vidění světa.

Federico García Lorca přichází na svět 11. června 1898 narozen do andaluské rodiny, jež byla především hudebně založená.²⁰⁹ Básník dostal po křtu jméno Federico del Sagrado Corazón de Jesús, což v překladu můžeme označit jako (Federico Nejsvětějšího srdce Ježíšova).²¹⁰ Básník se stal v době španělské občanské války obětí Francova fašistického režimu.²¹¹ Salvadora Dalí popisoval tuto situaci následovně: „*bylo to hanebné, neboť všichni věděli stejně dobře jako já, že Lorca byl bytostně tím nejméně politickým člověkem na světě. Lorca nezemřel jako symbol jedné či druhé politické ideologie, zemřel jako oběť totálního, všeobsahujícího fenoménu revolučního pomatení.*“²¹² Svojí revoluční odhodlaností, kterou básník ztělesňoval, se stal vzorem pro mnoho dalších umělců.²¹³ V Barceloně je dodnes Lorca prohlašován za „básníka lidu“.²¹⁴ Svě mládí Lorca prožíval v rodném městě Fuente Vaqueros nedaleko Granady. Se vznikem republiky roku 1931 se Lorca poprvé vydal po španělském venkově, kde hrál klasický národní repertoár lidem, kteří doposud o existenci divadelního umění neměli ponětí.²¹⁵ Federico García Lorca byl o šest let starší než Dalí. V roce 1918 mu jeho otec statkář financoval vydání první knížky s názvem *Dojmy a krajiny*. Tato kniha obsahovala většinou zápisky z výletů po Kastilii a po severním Španělsku. V roce 1920 inscenoval svoji první divadelní hru s názvem *Zlé kouzlo motýla*, avšak tato hra nebyla pozitivně přijata místním publikem a vzbudila v té době velmi negativní reakce. V roce 1921 vyšla básníkovi v hlavním městě jeho první básnická sbírka *Knihy veršů*, které se

²⁰⁸ GIBSON, Ian. *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 233.

²⁰⁹ ČIVRNÝ, Lumír: LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 228.

²¹⁰ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 11.

²¹¹ LORCA, Federico García: PROCHÁZKOVÁ, Barbora, Marcela, *Sonety temné lásky*, s. 16.

²¹² DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989*, s. 115.

²¹³ LORCA, Federico García: PROCHÁZKOVÁ, Barbora, Marcela, *Sonety temné lásky*, s. 17.

²¹⁴ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 247.

²¹⁵ ČIVRNÝ, Lumír: LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 228.

náležitě dostalo pochvalného hodnocení na titulní straně španělského časopisu *El Sol*.²¹⁶ Na jeho vidění světa a básnické utváření světa měla také vliv jeho matka, která ho po narození odložila a svěřila ho do péče jiné ženy. Dodnes však zůstává otázkou, proč ho odložila, spekuluje se o případné nemoci jeho matky. Lorku tato situace nicméně zasáhla a tak často v jeho básních můžeme nalézt časté obrazy opuštěnosti a usilovnou touhu po lásce. Například ve své první knize *Dojmy a krajiny* z roku 1918, se Lorca zastává stejného typu lidí, jako byl on. Důrazně protestuje proti bezútěšné situaci dětí v jednom galicijském sirotčinci. A v jedné z jeho prvních básní „*Menší píseň*“ z roku 1920 najdeme tyto verše, jejichž význam je více než zřejmý vůči dané situaci: „*Rozdám vše, avšak chci plakat pláčem vášnivým, jako v pohádce dávné – dítě bez matky.*“²¹⁷ Je také možné, že právě pocity opuštění nebo odmítnutí v raném věku mohly být zdrojem pozdějšího Lorkova homosexuálního zaměření. Již v raném věku vnímal milostné city jako něco znepokojivého.²¹⁸ Federica Garcíu Lorku můžeme zařadit do linie umělecké tvorby - tzv. generace 27, a to sice do fáze tvůrčího hnutí surrealismu. Do této generace se básník řadí z toho důvodu, že přináší odklon od čisté poezie jak v oblasti metodických postupů, kde je najednou položen důraz na automatismus tvůrčího činu a na využití podvědomí, tak v oblasti ideové, kde surrealismus deklaroval sociální revolučnost. Výraz romantického „já“ zde byl nahrazen vnějšími náměty překonávajícími lidskou sebestřednost. Cílem nebyla snaha o vyjádření sebevýrazu, ale vyjádření krásy a o to Lorca v celé svojí tvorbě usiloval.²¹⁹ Lorca ve své poezii usiluje o takzvanou silnou metaforickou obraznost, jakousi „směs vizuální přesnosti a vymknutého subjektivismu“. ²²⁰ Na Lorku měl velký vliv Martín Domínguez Berrueta, profesor literatury a umění na Granadské univerzitě, kde Lorca začíná studovat filozofii, literaturu a práva.²²¹ Na malíře Salvadora Dalího, který byl po celý život velkým kamarádem a obdivovatelem básníka, udělala osobnost Federica Garcíi Lorky obrovský dojem. Podle jeho slov byl Lorca „*ztělesněním básnického fenoménu ve své absolutnosti a syrovosti.*“ ²²² Popisoval ho jako bytost vznešenou, zachvívající se temnotou a oplývající tvůrčí originalitou.²²³ Pro básníka Lorku bylo velkou oblibou

²¹⁶ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 111.

²¹⁷ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 13.

²¹⁸ Tamtéž, s. 14.

²¹⁹ FORBELSKÝ, Josef, *Španělská literatura 20. století*, s. 36.

²²⁰ BALAKIAN, Anna, *Review: The Surrealist Mode in Spanish Literature by Paul Illie*, s. 309.

²²¹ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 20.

²²² DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 192.

²²³ Tamtéž, s. 192.

loutkové divadlo. Velmi ho fascinovaly také lidové tradice a katolické obřady. S radostí vnímal krásu rodného kraje a všímal si sociálních rozdílů mezi svými obyvateli. Svě mládí prožíval na andaluském venkově. Po celý život ho pronásledovala však myšlenka tzv. „ztraceného dětství“, která pramenila z neschopnosti vyrovnat se se svojí dospělostí.²²⁴ „Cítím stesk po neklidném a nenávratném dětství s touhou být v lásce veliký a silný“. *Dětství je pryč, přemítám o něm zmaten u kalných vod zpod tryskající lásky.*“²²⁵ Lorkův básnický náhled je tedy z velké části také poznamenán jeho rozporuplnou a protikladnou osobností, jež ztělesňoval. Hovoří se o něm jako o velmi citlivém a vnímavém člověku, uvědomující si danou neklidnou situaci v jeho rodné zemi, toužícím po sociální a morální nápravě společnosti. Navenek působil sice velmi společenským a charismatickým dojmem, ale tímto vystupováním zřejmě klamal ostatní lidi. Uvnitř jeho osobnosti panoval zmatek, popisoval se jako rozervaný a osamělý člověk toužící po svobodě a lásce, jež se následně promítalo i do jeho básní.²²⁶

8.1. PŘÍRODA-PROSTŘEDEK K VYLÍČENÍ BÁSNÍKOVÝCH SENZITIVNÍCH POCITŮ

*„Miluji venkov a cítím, že jsem s ním svázán každým hnutím myslí. Ty nezapadlejší vzpomínky z dětství mají pro mě chuť venkova.“*²²⁷

Lorkův poetický svět nachází kořeny v granadském venkově, kde se často inspiroval surrealistickými přírodními motivy, které utvářely jeho hlavní část básní. Lorca trávil prvních osm let svého mládí právě na venkově ve Fuente Vaqueros. Příroda zde byla básníkovi na dosah a představovala pro něho duševní očistu a také schopnost naslouchat svým básnickým myšlenkám. Příroda mu tak pomohla vytvořit a rozvíjet jeho uměleckou senzitivitu.²²⁸ Surrealismus vychází z přírodní imaginace, z pojetí země jako organické hmoty, která je ve stavu rozpadu, ohrožení a výjimečně ve stavu zrození.²²⁹ Nazírání přírody se má podle surrealistů vztahovat k vnitřnímu světu vědomí člověka.²³⁰ V knize *Manifesty surrealismu* od André Bretona se dozvídáme, že surrealismus zaujímal k přírodě velmi vřelý vztah. Postoj k samotné přírodě je dán jeho prvotní

²²⁴ LORCA, Federico García: PROCHÁZKOVÁ, Barbora, Marcela, *Sonety temné lásky*, s. 8-9.

²²⁵ LORCA, Federico García, *Krev noci*, s. 93.

²²⁶ LORCA, Federico García: PROCHÁZKOVÁ, Barbora, Marcela, *Sonety temné lásky*, s. 8-9.

²²⁷ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 12.

²²⁸ Tamtéž, s. 12.

²²⁹ BYDŽOVSKÁ, Lenka, BORECKÝ, Vladimír, SRP, Karel, *Český surrealismus: 1929-1953*, s. 250.

²³⁰ BYDŽOVSKÁ, Lenka, BORECKÝ, Vladimír, SRP, Karel, *Český surrealismus: 1929-1953*, s. 260.

konceptí básnického „obrazu“. V tomto obrazu spatřoval surrealismus možnost, jak dosáhnout krajního duševního uvolnění.²³¹ Příroda umožňuje provázat vztah lidského ducha se smyslovým světem. Například Louis Claude de Saint – Martin a Arthur Schopenhauer tvrdili, že je třeba „*snažit se pochopit smyslový svět podle duševního nazření, a nikoliv sebe podle přírody*“.²³² Podle Freuda se sny o krajinách a v místech, kde už jsme jednou byli, spojuje s místem, kterým je myšleno pohlavní ústrojí matky.²³³ Alena Nádvořníková v knize s názvem *K surrealismu* zase píše, že „*přírodní svět je zcela erotizován, nemluví proto jen tvary květin, těch půvabných milostných orgánů rostlin. Je to skutečný Eros omnipotens, provokovaný vědomím smrti, kdo je hybatelem tohoto pulzujícího kosmu. Protože v poslední instanci chce zdánlivě pasivní subjekt prostřednictvím eroticko-magické moci vyrvat smrti život, oživit mrtvou hmotu a zrušit fatální distanci.*“²³⁴

Federico García Lorca čerpal inspiraci pro tvoření svých básní především z krajinných surrealistických zasněných námětů. Je možné tvrdit, že právě přírodní tematika básníka inspirovala také z důvodu toho, že příroda pro něho mohla vyjadřovat duševní podstatu člověka, která v člověku nachází jedinou nesmrtelnou jistotu, která jediná přežije, i když už zde nebude existovat fyzická stránka daného člověka. Naše duše je nazírána jako přirozená podstata a tento přirozený náboj nám umožňuje nabídnout právě příroda kolem nás. Příroda může představovat různé atributy jako je touha po klidu, míru, lásce, životě, mládí a taktéž může značit pozitivní morální složku.

²³¹ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 172.

²³² Tamtéž, s. 173.

²³³ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 241.

²³⁴ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena, *K surrealismu*, s. 55.

9. 2. PROJEVY SURREALISTICKÝCH ASPEKTŮ V POETICKÉ SBÍRCE *Písně na andaluskou notu (Poema del cante jondo)*

Federico García Lorca jako básník surrealistické techniky

*„Křížová cesta na vršek plešivý. Průzračná voda a staleté olivy. Fantomy lidí v uličkách zbloudily, jen korouhvičky na věžích krouží si, na věky věků krouží si. Ó zapadlá vsi v Andalusii plačící!“*²³⁵

Lorca rozvíjel svoji surrealistickou spontánnost prostřednictvím imaginativního náhledu jeho duševního rozpoložení a vlastní intelektuální schopnosti. Pro sestavení básnického díla si Lorca nejprve srovnával v mysli jednotlivé metafory. Obrazy se mu nevynořovaly spontánně, jako tomu bylo například u André Bretona, on je musel nejprve utřídit. Surrealistickou spontánnost ovládal pomocí imaginačního plánu, převážně svým intelektuálním nazřením.²³⁶ Inspiraci obrazotvornosti nacházel u španělského básníka Luise de Gongory, arabských básníků středověku, ale také především z krás přírody jeho rodného andaluského venkova, kde nacházel častou inspiraci metaforických přirovnání pro utváření jeho básnických děl.²³⁷ Častou symbolikou pro tvorbu metafor v jeho básních se tak stal popis krajiny, čísel, planet, květin. Z těchto symbolů pak následně začal utvářet surrealistický obraz jeho básní.²³⁸ Lorkova poezie míří k „úniku“ ze skutečnosti cestou snu, prostřednictvím podvědomé složky naší osobnosti.²³⁹ Freud v knize *Výklad snů* píše, že nevědomí je vlastní reálné duševno. Jeho vnitřní povahu neznáme stejně, jako neznáme skutečno vnějšího světa, a je nám dáno prostřednictvím záznamů vědomí stejně neúplně jako vnější svět údaji našich smyslových orgánů. Intelektuální výkon sám připadá týmž duševním silám, které provádějí všechny podobné výkony za dne.²⁴⁰ Proměna nevědomých myšlenek probíhá v realizaci snového obsahu, která je pro snový život vlastní a charakteristická. Duševní činnost realizace tvorby snového obsahu můžeme rozlišit na dvě fáze. Nejprve dojde k vytvoření snových myšlenek a jejich následná proměna ve snový obsah. Snové myšlenky jsou utvářeny úplně korektně a s vynaložením veškerých psychických sil,

²³⁵ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 21.

²³⁶ ČIVRNÝ, Lumír: LORCA, Federico García, *Zelený vítr*, s. 10.

²³⁷ ČIVRNÝ, Lumír: LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 237.

²³⁸ LORCA, Federico García, *Eseje – sedm přednášek a jedna impresje*, s. 95-96.

²³⁹ Tamtéž, s. 98.

²⁴⁰ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 368.

jichž jsme schopni.²⁴¹ Tyto následné myšlenkové útvary mají být podávány výlučně nebo převážně materiálem vizuálních či akustických vzpomínkových stop.²⁴² V nevědomém myšlení je probouzejícím podnětem vzrušena psychická stanice, která otevírá přístup k celé fantazii.²⁴³ Lorca ve své poezii usiluje o takzvanou silnou metaforickou obraznost, jakousi „směs vizuální přesnosti a vymknutého subjektivismu“.²⁴⁴ Lorkova básnická technika spočívá v jeho instinktivním a neracionálním duchu. Básník ve svých básních rozvíjí pudovou a hlubinnou složku jeho osobnosti. Lorca prostřednictvím svých básní umožňuje vylíčit podvědomou část, prostřednictvím které máme možnost nahlédnout do snového světa představ Lorkova nitra.²⁴⁵

9.3. UVRŽENÍ ČLOVĚKA DO IRACIONÁLNÍHO SVĚTA JAKO DŮSLEDEK EXISTENČNÍCH ÚZKOSTÍ

Hluboký zpěv básnickovy duše

„Chtěl bych být tím, co jsem. Srdcem jen.“²⁴⁶

Kromě literární činnosti, byla hudba tou nejdůležitější uměleckou aktivitou života Federica Garcíi Lorky. Zajímal se o andaluskou píseň, známou též jako „*cante jondo*“ nebo flamenco. Hudební cítění pro něho vyjadřovalo jeden aspekt celoživotní oddanosti španělského umění. A právě tradiční andaluská píseň básníka inspirovala k napsání knihy s názvem *Písně na andaluskou notu* (1931), svazek 30. Celá básnická sbírka je prostoupena flamencovými žánry jako je *siguiriya*, *gitana*, *soleá*, *saeta* a *petenera*.²⁴⁷ Lorca se tedy s radostí častokrát uchyloval do zvukomalebného světa lidové písně, již byl velikým milovníkem a obdivovatelem. Přátelství s hudebním skladatelem Manuelem de Fallou tyto náklonnosti ještě prohloubilo. Roku 1922 společně organizují v Granadě hudební festival, který je zaměřen na typický andaluský

²⁴¹ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 303.

²⁴² Tamtéž, s. 304.

²⁴³ Tamtéž, s. 298.

²⁴⁴ BALAKIAN, Anna, *Review: The Surrealist Mode in Spanish Literature by Paul Illie*, s. 309.

²⁴⁵ FORBELSKÝ, Josef, *Španělská literatura 20. století*, s. 261.

²⁴⁶ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 199.

²⁴⁷ STANTON, Edward, *The Poetry of Federico García Lorca and "Cante Jondo"*, s. 94.

folklor. Lorca se inspiruje takzvaným hudebním výrazem: „cante jondo“, jenž bývá překládán jako „hluboký zpěv“. Toto slovo pochází z hebrejského pojmu „jomtob“, což představovalo jakýsi sváteční zpěv španělských židů. Avšak více než tento prastarý pramen a dědictví křesťanské liturgie, též i písní maurských, vládne a žije v „*cante jondo*“ píseň cikánská. Od konce 15. století se vyskytují romové v Andalusii a vtiskují jejímu tanci a zpěvu charakteristický ráz s táhlými a tesknými refrény - výkřiky a rytmickým podtextem tleskajících rukou či kastanět.²⁴⁸ Velmi brzy se u Lorky tudíž projevuje veliká záliba v hudbě, která byla v jeho rodině vlastní a jež se těšila velké oblibě. Lorca si především oblíbil lidové andaluské písně jeho rodného kraje a také ho velmi uchvátila hra na kytaru a klavír.²⁴⁹ Lorca ve svých spisech tak umožňuje vylíčit pravou a hlubokou melancholičnost jeho písní a vrací se tak při tom i do svého dětství, konkrétně do granadské La Vegy.²⁵⁰ Annelie Schlobohm v knize *Obrazy našich snů* píše, že hudba a zpěv evokuje hluboké vrstvy vědomí a mohou dokonce podněcovat i mystické zážitky. Hudba byla přirovnávána k prvotnímu zvuku, který stvořil vesmír, a mnohé okultní tradice učí, že sedm not základní hudební stupnice (a sedm barev spektra) odpovídají sedmi paprskům, které udržují bytí. Hudba tedy symbolizovala pořádek a soulad po stvoření. Hudba vyjadřuje prostředek, jak se dokázat prezentovat a díky níž máme možnost se meditativně ponořit do sebe samotných. Hudba idealizuje pravou skutečnost a vytváří náhled snového světa. Hudební cítění navozuje uvolněné pocity a nachází nové podněty pro vyjádření vnitřní harmonie.²⁵¹ Sny o hudebním nástroji udávají takový tón života, ve kterém se daný člověk zrovna nachází. Tento tón může být radostný, nebo pesimistický. Hudba obecně umožňuje vyjádřit touhy a vnitřní rozpoložení člověka. Tento psychický stav je důsledkem vytváření snových, autentických a esenciálních obrazů, prostřednictvím kterých si daný člověk dokáže představit určité obrazy tajných přání a tužeb.²⁵²

²⁴⁸ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 233.

²⁴⁹ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 15.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 203.

²⁵¹ SCHLOBOHM, Annelie, *Obrazy našich snů*, s. 73.

²⁵² FINKELSTEIN, Haim, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 201.

Analýza básně - Kytara

Surrealistický aspekt hudebního nástroje Lorca uvádí v následující básni s názvem *Kytara*, kde básník líčí melancholickou ódu na zpěv kytary. Lorca nás v básni zavádí to tajemného zákoutí svých duševních pochodů. Báseň je oděná do teskné atmosféry a objevuje se zde tematika beznaděje:

*„Kytara sténá,
Začíná plakat.
K mlčení lákat
Je marné,
Chce plakat.
Tak monotónně,
Jak voda chladná,
Jak v horách vítr
Do nenávratna.“*²⁵³

Lorca v básni líčí tesknou atmosféru, ale zdá se, že právě kytara je tím symbolem, který ho zachraňuje před jeho obavami a osamělostí. Ona jediná dokáže s básníkem soucítit a pochopit jeho žaly, proto i ona pláče. Lorca v básni vyjadřuje rozpolcenost reálného života a zachycuje zde pocity samoty zahalené do melancholických pocitů. V básni je vylíčena vnitřní krize básníka i strach, který panoval ve Španělsku. Básník čerpá inspiraci z přírodních symbolů svého rodného kraje, které jsou typickým příkladem pro vyznění romantických skladeb. Například vyznění celé písně přirovnává k chladné vodě a horskému větru, který fouká do nenávratna. V básni je vylíčena temná a studená atmosféra celé žalostné písně. Lorca v básni prostřednictvím emotivního naladění celé skladby vyjadřuje ničím nepředstírající andaluskou sensibilitu. Kytara představuje samotného básníka, který prostřednictvím tohoto hudebního aspektu vyjadřuje, co se uvnitř něho odehrává. Báseň představuje náhled na dva rozdílné úhly pohledu. Téma samoty a strachu z budoucnosti vyznívá z nostalgické skladby hrané na kytaru. Pro Lorku znamená hudba (umění) a poezie

²⁵³ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 12.

záležitosti, prostřednictvím kterých líčí své prožitky a náhled na svět. Hudba pro něho znamená věčnost, protože umění představuje nekonečnost. Umělecká hodnota díla je v básni vylíčena jako věčná složka našeho života v kontrastu s lidskou pomíjivostí.²⁵⁴

9.4. Vodní hladina - vyjádření podvědomé a hluboké podstaty lidského nitra (hledání vlastní identity)

Analýza básně - *Idyla*

„*Granadské řeky – jedna je ze slz a druhá z krve.*“²⁵⁵

Jako další surrealistický aspekt, který Lorca ve svých básních rozvíjí je voda a živel vody. Lorca se ve svých básních s touto tematikou inspiruje rodnými španělskými řekami, jakými jsou: Guadalquivir, Duero a Genil.²⁵⁶

Lorca se vodní tematikou zabýval také v další básni nazvané *Idyla*. Obecně se voda pojí s poklidným dojmem tiché atmosféry, která je typická pro zasněnou náladu celé básně. Temnost a hluboká podstata básníkovy nitra je líčena vodním pramenem. Voda je zasazena do časoprostoru, který se pomalu vleče, stejně jako tok vodního pramene. Vodní pramen, který neustále teče a vlastně se nikdy nezastaví, můžeme přirovnat k otázce věčného života. Příroda je nekonečnou dárkyní obživy a existence, stejně tak i voda. Voda může představovat samotný život, který je naplněn nekonečnou energií, ale také může značit smrt, protože voda představuje strhující a silný přírodní živel.²⁵⁷ Vodu Lorca spojuje s váhavostí a unaveností, která pro něho symbolizuje vleklost jeho romantické duše.²⁵⁸

„*Nepovím ti nikdy, čím je to vina,*

Lásko, že ta voda je tak líná.

Jen můj hlas jak voda přehluboká

Vpije siné nebe tvého oka.“²⁵⁹

²⁵⁴ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 12.

²⁵⁵ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 269.

²⁵⁶ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 9-10.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 205-206.

²⁵⁸ LORCA, Federico García, *Eseje – sedm přednášek a jedna impresi*, s. 139.

²⁵⁹ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 205.

Tento surrealistický aspekt vody je podle Sigmunda Freuda podkladem velkého množství snů, které jsou často naplněny úzkostí a jejichž obsahem je mnohdy procházení úzkými prostory nebo pobyt ve vodě. Aspekt vody obecně představuje fantazie o nitroděložním životě, dále také o prodlévání v mateřském lůně a o zrození. Sny o vodě tedy mohou představovat analýzu zrodu života. Také ve snech i v mytologii je porod dítěte z plodové vody obvykle znázorňován obrácením, tj. jako vstoupení dítěte do vody.²⁶⁰ Vodní tematika často získává noční rozměr, jakousi tajemnou složku a jeví se jako metafora nejhlubších vrstev lidské duše.²⁶¹ Tato tajemná složka umožňuje zprostředkovat přechod od bdělého vědomí k podvědomí, které se projevuje ve snu. Tato snovost poté nabývá senzuačního podnětu.²⁶² V básni je možné rovněž poznamenat, že Lorca pojímá celkově přírodu jako vyjádření nesmrtelnosti lidské existence. Přírodu obecně pojímá jako nekonečnou, proto i duši považuje za věčnou.²⁶³ Podle českého psychoanalytika Zbyňka Havlíčka je symbolika vody spojena s uretrální fixací anebo frustrací, která se objevuje v neurózách v souvislosti s enurezí, nutkáním močit, ale i v polučních snech, poruchách potence, předčasné ejakulaci, frigiditě, voyeurství, exhibicionismu, orálních představách, představách limitující těhotenství žen, ambicióznosti či rivalitě.²⁶⁴ Pro Lorku představuje živel vody tragičnost a záhadnou složku intuitivního dramatického vylíčení.²⁶⁵ Živel vody pojímá jako sen, který se podle něho stejně jako voda rozplyne.²⁶⁶

Analýza básně - *Tišiny*

Lorca líčí živel vody také v další básni s názvem *Tišiny*. V této básni Lorca představuje čtyři typy vody, které přiřazuje k jednotlivým symbolům a to nejprve trojici přírodních symbolů jako: cypřiše, olše a vrby a dále jednoho lidského orgánu - srdce. Naskytuje se zde pravděpodobně možnost, že právě tyto čtyři symboly mohou značit samotné básnickovy povahové vlastnosti. Lorca rozlišuje vodu nadržanou, která je spjata se symbolem cypřiše, jež může značit pojem slasti, potlačení své pohlavní orientace

²⁶⁰ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 242.

²⁶¹ BYDŽOVSKÁ, Lenka, BORECKÝ, Vladimír, SRP, Karel, *Český surrealismus: 1929-1953*, s. 50.

²⁶² Tamtéž, s. 51.

²⁶³ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 205-206.

²⁶⁴ HAVLÍČEK, Zbyněk, *Skutečnost snu*, s. 337.

²⁶⁵ LORCA, Federico García, *Eseje - sedm přednášek a jedna impresje*, s. 131.

²⁶⁶ LORCA, Federico García, *Krev noci*, s. 100.

a zároveň stud. Tato složka může zřejmě představovat typicky španělskou a vášnivou povahu samotného básníka. Voda krystalická – je zastoupena symbolem olše a tento symbol opět může značit básníkovu prozřetelnost jeho povahy a přirozenost. Voda bezedná, která je spojena se symbolikou vrby, se může naopak pojit s otázkou věčnosti a nesmrtelnosti života. Voda zorničky – je spjata se symbolem srdce, což může značit symboliku duchovního principu a zároveň nitra člověka. Symbol srdce je pak spojen s vitalitou, energií a životem jako takovým.²⁶⁷

„*Vrba.*

(Voda bezedná.)

Srdce.

(Voda zorničky.)“²⁶⁸

Podle freudovské teorie je tedy opět symbol vody spojen s teorií moče, semenem a plodovou vodou, rovněž zobrazuje také symbol zrození. Z vody jsme se zrodily a ve vodě také zemřeme.²⁶⁹ Voda může být také spojována s lidskou touhou a jejím potlačováním.²⁷⁰ Podle Freuda se většina snů dospělých lidí zabývá právě otázkou svých tužeb a pohlavních strastí a skrze ně vyjadřuje člověk svá tajná přání. Žádný jiný pud totiž podle něho nebyl od dětství tak potlačován jako sexuální, který vyjadřuje silná nevědomá přání, jež během spánku vyvolávají snový námět.²⁷¹ Následný psychologický rozbor živlu vody také popisuje Anneslie Schlobohm. V knize s názvem *Obrazy našich snů* píše, že je voda líčena jako symbol nekonečnosti a věčnosti. Voda je taktéž nahlížena jako dárkyně obživy a existence. Rovněž může být aspekt vody symbolem očištění, v podobě deště zase může představovat symboliku plodnosti. Symbol vody může být také spjat s relaxací a odpočinkem. Vlastnosti vody se podobají určité části naší podstaty, která je stejně proměnlivá jako naše city. Sny o vodě nám tak dávají nahlédnout do našeho současného citového rozpoložení.²⁷²

²⁶⁷ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 89.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 89.

²⁶⁹ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 309.

²⁷⁰ SCHLOBOHM, Anneslie, *Obrazy našich snů*, s. 97.

²⁷¹ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 240.

²⁷² SCHLOBOHM, Anneslie, *Obrazy našich snů*, s. 42.

9.5. Stín - negativní paranoidní činitel vnitřních psychických pochodů člověka a projev následného spouštěče halucinačních bludů

Analýza básně - *Debussy*

„Mně vážný smutek dává stín.“²⁷³

Podobně jako se Salvador Dalí ve své tvorbě zabýval analýzou paranoie, také u Lorky můžeme zaznamenat tyto projevy v jeho básních. V Lorkově tvorbě můžeme jako další symbol nalézt symboliku stínu, která může značit naši temnou stránku osobnosti.

Aspekt stínu popisuje Lorca v básni s názvem *Debussy*, ve které básník přirovnává stín k něčemu tak pro něho nepřijemného jako je velký fialový komár. Role fialového komára zastupuje roli halucinační iluze. Stín je v básni vylíčen jako paranoidní činitel a je asociován s negativním myšlením.²⁷⁴ Lorca se v této básni inspiroval impresionistickým cítěním, které považovali španělští surrealisté za vzor pro jejich díla. Lorca našel tuto impresionistickou inspiraci konkrétně ve skladbách od francouzského hudebního skladatele Clauda Debussyho, jehož melodie ztělesňovaly jakousi „vůni a hry duhových barev“. Skladatel ve svých písních pracoval s přírodní tematikou, stejně jako u básníka Lorky, který čerpal inspiraci tohoto námětu ve své básnické tvorbě.²⁷⁵ Stín je v básni líčen jako negativní činitel lidské existence. Báseň může ve čtenáři vzbudit touhu po naději, klidu a míru, ale zároveň také básníkovu rozčarování a pesimismus nad lidským životem a hledání své identity. Lorca vzbuzuje v básni zájem o probuzení naděje, která pro něho znamená vylíčení světla života, jak doslovně praví toto světlo považuje za hvězdu života. „*Ve mně též se světlo vznítí, odraz vody mezi lány.*“²⁷⁶ Lorca v básni líčí zpověď své vnitřní rozpolcenosti a chaotického vnímání světa a usiluje o nalezení slastného pocitu vnitřního osvobození, vyrovnanosti a odpoutání se od vlastní temnoty. Stín představuje roli nemožnosti realizovat v člověku existenci plnohodnotného života. Báseň tedy líčí otázky týkající se existenciálních problémů člověka, především o smyslu jeho života. Aspekt stínu zaujímá také roli touhy po sebepřekonání vlastní osoby a o překonávání lidských strastí a pochybností. Lorca v básni naznačuje, že dobro musí překonat zlou sílu, která nás v životě oslabuje a musíme se stát statečnými a jedině tak se této stinné podstaty

²⁷³ LORCA, Federico García, *Krev noci*, s. 14.

²⁷⁴ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 159.

²⁷⁵ LORCA, Federico García, *Eseje – sedm přednášek a jedna impresie*, s. 24.

²⁷⁶ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 159.

můžeme vyvarovat.²⁷⁷ „*Stín můj potichoučku táhne vodní stružkou mezi lány. Kvůli stínu žáby marně točí hlavy za hvězdami. Celým tělem zrcadlit klid a mír, můj stín mi praví.*“²⁷⁸ Podle Freuda mohou být nelibé sny líčeny jako příznaky trestu a provinění. To, co tyto nepříjemné sny splňují, je rovněž přání, aby byl snící potrestán za vytěsněné a nedovolené přání. Potud odpovídají tyto sny našemu požadavku, že hybnou sílu k tvoření snu musí dodávat přání patřící k nevědomí.²⁷⁹ Freud dále v knize *Výklad snů* píše, že je těžké u řady básníků vůbec rozpoznat vládu jejich splněného přání. Všechno příjemné u nich může spočívat převážně v denním životě. Na druhé straně daný básník může ve své tvorbě čerpat i ze špatné zkušenosti – tzv. strašidelného stínu, který se jen snaží překonávat nepříjemnou existenci.²⁸⁰ V knize *Obrazy našich snů* dále popisuje Anneslie Schlobohm, že v psychologii se vykládá tematika stínu tím způsobem, že představuje určitou část naší osobnosti, kterou pocítujeme jako něco, co k nám vlastně nepatří, protože v sobě nese negativní vlastnosti. Lidé se podle ní bránili poznání svých slabostí a viděli na sobě pouze to dobré. Proto, aby se z daného člověka stala lepší bytost, musí integrovat takzvaně svůj negativní stín. Po tomto procesu může teprve následovat opravdové životní naplnění každé bytosti.²⁸¹

9.6. Noc a den - vyjádření rozporu duševní a životní rovnováhy a následný důsledek příklonu k iracionálnímu pohledu na svět

Analýza básně - *Rovnováha*

V básni s názvem *Rovnováha* Lorca popisuje noční a denní cykly jako následné přechody mezi snovou a reálnou fází života. Noc připodobňuje básník k měsíci a spojuje se stavem nevědomí. Inspiraci pro noční tematiku hudební formou tzv. „nokturna“ básník našel u skladatele Fryderyka Chopina. Měsíc zároveň představuje tragickou podstatu životního náhledu na svět a symbolizuje zde negativní snové pochody básníka. Měsíc představuje temný kout, kde se básník schovává a kde je uzavřen od veškeré sociální interakce s lidmi. Noční námět zároveň přirovnává básník k pojetí smrti a mrtvolnému tichu, kde se mu snoubí smrt jako fantazijní snová

²⁷⁷ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 159.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 159.

²⁷⁹ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 339.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 285.

²⁸¹ SCHLOBOHM, Anneslie, *Obrazy našich snů*, s. 69.

představa. Den pro Lorku představuje asociaci všední reality a vylíčení průběhu koloběhu života.²⁸²

„Noc vždycky poklidná je.

Den přichází a zajde.

Noc mrtvá je a strmá.

*Den jedno křidélko má.“*²⁸³

Den se točí neustále dokola jako koloběh života a na druhé straně má jen jedno křídlo – což může značit jakési torzo života a jeho následnou existenční nenaplněnost. Lorca zde může podávat dva různé pohledy na vidění světa, vytváří zde rozdvojený bipolární obraz. Neuspokojivé nalezení duševní a životní rovnováhy básníka a ztráta jeho následných iluzí o smysluplnější existenci ho nabádá k odklonu od racionality a postupnému příklonu k iracionálnímu chápání lidského života. Lorca v této básni usiluje o nalezení a docílení stavu rovnovážné stability a vyvarování se oné kolizi a pochybnostem, které má spojené s nedůvěrou k ostatním lidem a světu jako takovém, ale i k sobě samotnému. Nenalezení oné rovnováhy nutí básníka se přiklánět k nadpřirozenému náhledu na vidění světa. Lorca v básni znázornil dramatickou tematiku nacházející se mezi hranicí života a smrti jako vylíčení nevyhnutelnosti údělů lidského osudu.²⁸⁴

²⁸² LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 118.

²⁸³ Tamtéž, s. 118.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 118.

10. ÚZKOST – PROJEV NENAPLNĚNÉ LÁSKY

*„Ta záře, ten žár, ten plamen mě stravuje. Ta pustá krajina, šed' všude kolem mne. Ta bolest jediné myšlenky utkvělé. Ta úzkost, nebe, svět, i čas mě sklíčuje. To láska pokládá věnce na lože mé, kde raněn o tobě sním v nocích bezesných a trosky hrudi těžce jsou zkoušené.“*²⁸⁵

Pro Lorkova básnická témata byla také charakteristická neukojitelná touha po lásce a pozornosti. Ve svém životě trpěl neustálým strachem a úzkostí z opuštění, což mnohdy vede k větší pozornosti člověka a následným projevům lásky, které se vyžadují od ostatních lidí, že nebudou znovu opuštěni.²⁸⁶ Lorkova citová nenaplněnost a erotická deliria ho zakoušela v jeho mladých letech, v době, která představovala společenské předsudky. V době, ve které žil, měli mladí lidé strach ze všeho, co se týkalo sexuality. Lorca se snažil tyto úzkostné pocity také vylíčit ve svých básních.²⁸⁷ Základním motivem většiny Lorkových děl a básní se tak stává téma lásky a její nenaplněnosti. Lorca pojímá lásku jako citový projev, který je oproštěn od jakýchkoliv předsudků a bez ohledu na nějaké následky. Lásku básník chápe jako niternou záležitost a přirovnává jí k životní síle, která má podobu prapůvodní vášně, rovněž jí přisuzuje přirozený projev, jako projev volání přírody a ztotožňuje ji s mocným hybatelem lidského osudu a života. Lorkova homosexuální zaměřenost vedla básníka k tomu, že si uvědomoval, že tato láska zřejmě nemůže docílit svého přirozeného naplnění. Přesto tento cit považoval za naprosto normální. Lásku popisuje ze dvou úhlů pohledu. Na jedné straně je to láska čistá a nespoutaná, která přináší pocit radosti a potěšení. Na druhé straně je láska původcem osobních tragédií, která pramení z toho, že láska představuje citovou nenaplněnost.²⁸⁸ Podle Lorca je život jakási smutná cesta, kterou může jedinec utěšit naplněním duševní a pohlavní lásky, jež marně hledáme. Toto hledání pravé touhy, kterou představuje láska, je v Lorkových básních neoddělitelně spjata s úzkostí. Úzkost, ať už jsou její kořeny zapříčiněny kdekoli, mu brání v naplnění erotické touhy. Zde již nejde o nějaký vnější tlak (ať už náboženský nebo společenský), ale o zákaz, jenž vychází z jeho vlastního nitra. Je příčinou úzkosti, která se v duši proměnila

²⁸⁵ ČIVRNÝ, Lumír: LORCA, Federico García, *Sonety temné lásky*, s. 23.

²⁸⁶ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 13.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 31.

²⁸⁸ LORCA, Federico García: PROCHÁZKOVÁ, Barbora, Marcela, *Sonety temné lásky*, s. 9.

v nemohoucnost, jakýsi stud.²⁸⁹ Podle Freuda je pocit zábrany vůle blízký úzkosti a tak se s ní často spojuje ve snu. Úzkost je charakterizována libidinózním popudem, který vychází z nevědomí a jehož projevu brání předvědomí. Je-li tedy ve snu pocit zábrany spojen s úzkostí, musí jít o chtění, které bylo kdysi schopno rozvíjet libido, musí jít o sexuální hnutí. Sněné obsahuje znázornění skutečnosti, skutečnou vzpomínku, kdežto pokračující sen naopak znázorňuje to, po čem snící touží.²⁹⁰ Lorca toužil, aby bylo slastí i Španělsko, kde by panovala láska a rovnost všech lidí. Byl si však vědom, že takového cíle nelze dosáhnout, pronásledovala ho myšlenka, že je pro něho vše ztraceno.²⁹¹

10.1. Suchý pomeranč - projev nevyzrálosti duše člověka a jeho skrytých tužeb

Analýza básně - Píseň suchého pomerančovníku

Typickým surrealistickým aspektem v básnické tvorbě Federica Garcíi Lorky se stávají také ovocné plody, podle kterých básník vyjadřuje skryté touhy, které nalézají v samotném jádře ovoce. Nalezení plodů exotického ovoce pomeranče je příznačné pro Lorkův rodný kraj v Andalusii. Samotný aspekt ovoce můžeme obecně pojit s námětem vyspělosti a osobního růstu. Jelikož v básni ale Lorca pojednává o aspektu suchého pomeranče, je možné konstatovat, že se zde snažil vylíčit případné obavy ze své duševní nevyzrálosti, rovněž popisování jeho skrytých tužeb i projevů studu. Lorca tento aspekt ovoce, konkrétně tedy pomeranče zpracovává i v následující básni, jež dostala název *Píseň suchého pomerančovníku*.

Lorca v básni líčí své vnitřní úzkosti, prostřednictvím kterých poukazuje na trpkou stránku našeho života.²⁹² Za pomoci aspektu suchého pomeranče v básni popisuje ztrátu životní náplně. Lorca v básni pozitivní náhled nezobrazuje, naopak, dokonce se sám připodobňuje k aspektu suchého a vymačkaného pomeranče, jehož šťáva – jakási náplň života vyschla a tudíž jakoby zde naznačoval prázdnotu a nenaplněnost života. Aspekt pomeranče v básni představuje výraz osobnosti po jejím existenčním zájmu. Tématika vnitřní prázdnoty je v básni asociována se suchým

²⁸⁹ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 30.

²⁹⁰ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 206.

²⁹¹ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 30.

²⁹² LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 223.

pomerančem, kterému chybí existenciální a libidinózní naplnění. Lorca pomocí aspektu suchého pomeranče vyjadřuje strach ze stárnutí a ztráty mladé vitality. Báseň vzbuzuje touhu po vnitřním klidu, ukončení osamění a životního naplnění. Vysvobození z trýzně může ukazovat příklad touhy po osobnostním rozvoji rovněž i přání ukončení existence.²⁹³

„Dřevorubče.

Vytni mě z mého stínu.

Vysvobod' mě z té trýzně, že

Bez oranží hynu.“²⁹⁴

V knize *Obrazy našich snů* se dále dozvídáme, že o ovocných plodech se často zdá v životní situaci, v níž sami sobě chceme sdělit, že přišel čas sklízet plody vlastní práce. Podle Sigmunda Freuda má zase většina ovocných plodů jakýsi smyslný význam, a podle svého vzhledu symbolizují buď mužské, nebo ženské pohlavní orgány.²⁹⁵ Sny o ovoci mohou také značit, že daný jedinec sní o hledání vlastní pohlavní orientace nebo také může značit pocit viny a výčitek svědomí.²⁹⁶ Freud tvrdil, že úzkost ve snech může být totiž psychoneurotická a pramení z psychosexuálních vzrušení, taktéž úzkost prý odpovídá zapuzenému libidu. Úzkost a celý úzkostný sen má pak význam neurotického příznaku a sen neumožňuje poté splnit přání. Úzkostné snové podněty pocházejí z vnitřní tělesnosti, ke kterým patří celková tělesná nálada.²⁹⁷ Úzkostný sen můžeme podle Freuda přirovnat také k fobii. Úzkost se vztahuje k představě, která ji provází.²⁹⁸ Eve Jackson v knize *Symbolika jídla ve snech, pohádkách a mýtech* popisuje snové obrazy sladkého ovoce, které obvykle symbolizují právě to, po čem toužíme v reálném životě. Je pravdou, že jsme většinou rádi, je-li život sladký, než aby byl hořký či trpký. Sny, v nichž jíme něco sladkého, se mohou vztahovat k asimilaci příjemných skutečností, nebo podle Edwarda Edingera mohou znamenat to, že „uzrál čas k vytvoření vědomého náhledu na konkrétní realitu – čas naplnit své tužby“.²⁹⁹ Podle ní má také ovoce jistý femininní podtext, který může být asociován se zahradou, bohyní,

²⁹³ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 223.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 223.

²⁹⁵ SCHLOBOHM, Anneslie, *Obrazy našich snů*, s. 77.

²⁹⁶ Tamtéž, s. 91.

²⁹⁷ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 143.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 100.

²⁹⁹ JACKSON, Eve, *Symbolika jídla ve snech, pohádkách a mýtech*, s. 109.

láskou a matkou.³⁰⁰ Aspekt ovoce se také může pojit s etickou otázkou dobra a zla. Obraz kulatého ovoce může být také symbolem naší původní lidské podstaty. Snědením ovoce ze zakázaného stromu se duše člověka rozštěpila a on si začal uvědomovat dobro a zlo. S tím, jak se zvětšuje naše schopnost rozlišovat, roste naše odpovědnost.³⁰¹ Vše, co jíme, vypovídá o tom, kam směřujeme svoji energii, své etické soudy nebo svoji nonšalanci.³⁰² Ovoce může představovat i naše skryté touhy. Touha jíst něco sladkého je prvotní zážitek dětí. Ve snu tak bývá pojídání sladkých jídel, ať již přiměřené nebo nutkavé, výrazem naší touhy regredovat do tohoto infantilního stadia. Sladkost je jedním z našich nejhluběji zakořeněných příjemných počitků a jako takovou ji metaforicky přisuzujeme objektům naší touhy.³⁰³ Aspekt tohoto ovoce se dokonce může pojit i s otázkou zrání naší duševní podstaty. Podle samotného básníka může být naše duše na jedné straně projevem čistoty a nevinnosti, například jako představa modré hvězdy. Na druhé straně může být podle jeho slov duše zkažená jako právě nahlodané ovoce prolezlé červy: „*Jak dávno zralou duši mám, nevím. Pod tíhou tajů rozpadá se mi.*“³⁰⁴

10.2. Narcis - pojetí přirozeného aspektu lásky k druhé osobě a lásky narcistické (neurotické)

Analýza básně - *Narcis*

Jak již bylo zmíněno, Lorkovým poetickým světem prostupuje obdiv a veliká náklonnost k přírodě a jako takové téma se často objevuje i v jeho básních, například v následné, s výstižným názvem *Narcis*.

Lorca se v této básni zabývá symbolem narcisu, který připodobňuje k lásce, jež je pro něho rozkvetlým a voňavým narcisem. Symbol narcisu je zde také spojován s pojetím narcismu – k vlastnímu náhledu na sebe samotného, sebeobrazu.³⁰⁵ Lorca

³⁰⁰ JACKSON, Eve, *Symbolika jídla ve snech, pohádkách a mýtech*, s. 55.

³⁰¹ Tamtéž, s. 78.

³⁰² Tamtéž, s. 91.

³⁰³ Tamtéž, s. 108.

³⁰⁴ LORCA, Federico García, *Krev noci*, s. 54.

³⁰⁵ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 207.

přirovnává žlutý květ narcisu ke světlu, životu, lásce a naději.³⁰⁶ Taktéž rozevírání květiny asociuje Lorca k symbolu lidského zrození.³⁰⁷ Květiny také obecně Lorca připodobňuje k lidské duši, která postupně stejně jako květina, roste s věkem.³⁰⁸ Květinová symbolika se může často objevovat ve snech a podle Sigmunda Freuda má výhradně sexuální charakter, kdy květiny pojí dokonce s pohlavními orgány. Tato symbolika také podle něho může obsahovat ženský i mužský symbol a vztah k násilné defloraci. Darování květin podle Freuda může být použito také k vyjádření sexuálního daru a protidaru, kdy daná osoba daruje svoji čistotu a očekává láskyplný život. Květinová symbolika tak umožňuje vytvořit náhled na ženské a mužské vidění světa.³⁰⁹ Lorca v básni vyobrazuje dualitu radostného a zároveň pesimistického náhledu na svět. Lásku pojímá jako radostnou a zároveň nešťastnou, která pro něho představuje nenaplněnost. Pojetí nenaplněné lásky je asociováno s voňavým rozkvetlým narcisem, který má vyjadřovat touhu po setkání se s milovanou osobou:

„ *Narcise. Vůně tvá.*

Stále chci být jenom s tebou. Ty jsi láska rozkvetlá. Narcise. “³¹⁰

Vylíčení vnitřního Lorkova náhledu se v básni obrací k pesimistickému vyobrazení jeho prožitků, prostřednictvím kterých nám básník sděluje bolest z citové nenaplněnosti:

„*Ale nenechají v klidu zrcadélko, v němž se zhlíží tvé i moje delirium.*

Narcise. Bolest má. A právě bolest má. “³¹¹

Sigmund Freud hovoří o problematice narcismu konkrétně v dílech jako: *Tři studie o sexuální teorii*, zvláště pak *Psychoanalytické poznámky k autobiografické zprávě případu paranoie*. Freud použil poprvé v těchto spisech termínu narcisismus, kterým označil průběh libidinózní touhy probíhající skrze sebeuspokojování člověka až k následnému objektu lásky. Freud zdůrazňuje, že jde o okamžik, v němž snadno dochází k fixacím a v němž pevně zapouštějí kořeny nejrůznější neurózy a paranoia.³¹²

³⁰⁶ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 214.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 204.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 214.

³⁰⁹ FREUD, Sigmund, *Výklad snů*, s. 227-228.

³¹⁰ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 207.

³¹¹ Tamtéž, s. 208.

³¹² GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 253.

O problematice také hovořil Zbyněk Havlíček, který tvrdil, že narcismus potvrzuje tezi o absolutním egoismu snových pochodů u daného člověka. Snová zveličení jsou hypochondrického povahy, což vysvětluje mimořádnou citlivost na každou narcistickou poruchu.³¹³ Naše Já se podle Havlíčka začalo vyvíjet v zápasu s omezující mocí reality a s objevováním nových tělesných pocitů, v boji s nelibostí především.³¹⁴ Narcismus podle něho znamená totální autonomnost a nezávislost Já na objektu i na celém vnějším světě.³¹⁵ Pojetí vlastního obrazu můžeme z psychoterapeutického hlediska začlenit do příznaků neuróz, jež trápí osoby, které mají problém s vlastním sebepojetím (tzv. s přijetím své vlastní osoby). Tyto osoby často velmi trápí pocity nejistoty, méněcennosti a mohou se u nich z důvodů těchto negativních motivů na vlastní osobu, objevit také příznaky silných komplexů. Tito lidé většinou bohužel nedovedou správně odhadnout ani své schopnosti, tudíž ani své slabé stránky. Trápí je nejistota, zda zvládnou zadané úkoly, a často si tyto obavy nedokážou reálně ověřit.³¹⁶ Lidé, u kterých se projevuje tato nejistota, se obávají, že nejsou dostatečně přitažliví a tudíž proto „nemají co nabídnout“. Především se tak zabývají svým selháváním, ale současně nejsou schopni přesně vnímat své skutečné slabiny. Mezi ideálním obrazem osob, který jim říká, jací musí být a jejich reálným pojetím své vlastní osoby (téma sebeobrazu) vzniká hrozivý rozdíl, který jim tak připadá dosud jako zdánlivě nepřekonatelný.³¹⁷

10.3. Dýka - destruktivní násilný aspekt tragické lásky a následné příčiny smrti

Analýza básně - Dýka

V Lorkově básních také můžeme nalézt destruktivní násilný aspekt dýky. Obecně tento aspekt můžeme zařadit k agresivitě, drsnosti, řemeslným schopnostem, nebo také jako projev obrany před hrozícím nebezpečím. Další takovýto destruktivní aspekt můžeme nalézt v Lorkově v básni s názvem *Dýka*.

³¹³ HAVLÍČEK, Zbyněk, *Skutečnost snu*, s. 51.

³¹⁴ Tamtéž, s. 353.

³¹⁵ Tamtéž, s. 354.

³¹⁶ WOLLSCHLAGER, Gerhard, WOLLSCHLAGER, Maria-Elisabeth, *Symbol v diagnostice a psychoterapii*, s. 53-54.

³¹⁷ Tamtéž, s. 54.

„Dýka
Zajíždí do srdce
Jak rádlo pluhu
Do hlušiny.
Ne.
Neprobodni mě.
Ne.“³¹⁸

Lorca zde prostřednictvím aspektu dýky může vyjadřovat pojetí tragické a nenaplněné lásky, zároveň však také jistý strach ze smrti, své nebo ostatních lidí. Lásku pojímá Lorca tragicky, protože tragédie umožňuje vylíčit pravou skutečnost. Láska zde představuje srdce jako zasažené raněné místo básnickových citů.³¹⁹ Srdce zde představuje zdroj nekonečné touhy.³²⁰ Raněná láska pro něho znamená ronit krev.³²¹ Láska pro básníka znamená věčný sen, který usnul dávno pod zemí.³²² Násilí, které vznikalo v básnickově době a které je v básni vylíčeno, může také asociovat k vyjádřenému soucitu utlačovaných národů, židů a cikánů. Lorca tedy nevyjadřuje pouze lásku citovou, ale i mravní a sociální a usiluje po ukončení potlačování člověka druhými a požaduje nastolení svobody.³²³ Aspekt dýky může v básni rovněž symbolizovat atributy mužnosti, odvahy, obětování, ochranný motiv a vitalitu, avšak v touze překonat všechny nástrahy lásky, které vedou i v zuřivý boj v sobě samém. Může též značit obecně zraňování lidské bytosti, jak té fyzické, tak rovněž duševní.³²⁴ Užití ostrých předmětů analyzované ve snu také mohou značit podvědomou i vědomou snahu o sebeobranu-sebeochranu.³²⁵ Básník, který ve své tvorbě líčí takovýto ústřední životní pocit, ho nutí vizualizovat tyto nástroje agrese a krutosti. V takovém případě může jít o reakci na konkrétně reálné či iracionální vnější skutečnosti, či pouze výraz nemotivované vnitřní úzkosti, která je jejím hypertrofovaným odrazem. Jedině objektivizace onoho permanentního pocitu subjektivního ohrožení přináší úlevu a

³¹⁸ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 22.

³¹⁹ Tamtéž, s. 22.

³²⁰ Tamtéž, s. 18.

³²¹ Tamtéž, s. 212.

³²² Tamtéž, s. 46.

³²³ ČIVRNÝ, Lumír, *Zelený vítr*, s. 24.

³²⁴ LORCA, Federico García, *Písně na andaluskou notu*, s. 22.

³²⁵ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena, *K surrealismu*, s. 166-167.

klid.³²⁶ Je pravděpodobné, že se zde básník inspiroval náboženskou postavou svatého Šebestiána, který představoval motiv mučedníka, jenž byl probodnut několika šípy. Lorca byl právě touto mučednickou postavou svatého Šebestiána zaujat. Svatý Šebestián byl také známým patronem homosexuálů. Je zde pravděpodobné, že se Lorca touto postavou v básni inspiroval se záměrným úmyslem. Pro Lorku představoval svatý Šebestián symbol vyrovnanosti v neštěstí, které básník považoval za barokní. Lorca odhaloval v této postavě atribut půvabu utrpení a nesmířenost s osudem. Jako mučedník však nerezignoval, ale představoval vítěze. Tuto postavu proto také považoval za nejkrásnější v celém umění.³²⁷ V knize *Obrazy našich snů* se dozvídáme, že symbolika nože a dýky může značit důvod proti někomu bojovat. V daném nitru člověka se začne utvářet zuřivý boj. Tyto symboly mohou symbolizovat obranu nebo útok. Může se rovněž jednat o symboliku vítězství nebo poražení.³²⁸ Lorca považoval vědomí smrti vůbec za jakýsi půvab života. Lumír Čivrný v knize *Zelený vítr* popisuje, že tématik smrti představovala pro Lorkovy básně něco jako „živnou půdu a něco, co básně pozvedává na vyšší úroveň a podepírá je jako neviditelná opora.“³²⁹ Sigmund Freud vztahuje otázku smrti k vnitřnímu melancholickému pochodu, opuštěnosti a následné destrukci. O této problematice pojednává v knize *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. Úzkost ze smrti se podle něho začne odehrávat mezi dvěma složkami osobnosti Já a Nadjá. Tato úzkost se také objevuje za dvou okolností, totiž jako reakce na nějaké vnější nebezpečí nebo jako vnitřní pochod, například při melancholii. Melancholická úzkost ze smrti připouští jen jediné vysvětlení, že se totiž Já vzdává sebe sama, protože se cítí svým Nadjám nenáviděno a pronásledováno, místo aby jím bylo milováno. „Žít tedy znamená pro Já totéž jako být milováno, být milováno příslušným Nadjám, které i tady vystupuje jako instance zastupující Ono. Nadjá plní stejnou ochrannou a spásnou funkci, později je to prozřetelnost a nakonec osud.“³³⁰ Já se tak ocitá v nadprůměrně velkém reálném nebezpečí, o němž si myslí, že je vlastními silami nemůže překonat. Člověk tak vidí, že je všemi lidmi opuštěn, nepotřebovaný a nemilovaný, tak se poddává smrti.³³¹

³²⁶ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena, *K surrealismu*, s. 167.

³²⁷ GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí: Marná láska*, s. 171.

³²⁸ SCHLOBOHM, Annelie, *Obrazy našich snů*, s. 82.

³²⁹ ČIVRNÝ, Lumír: LORCA, Federico García, *Zelený vítr*, s. 122.

³³⁰ FREUD, Sigmund, *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*, s. 226.

³³¹ Tamtéž, s. 226.

11. OSOBNOST RAMÓNA GÓMEZE DE LA SERNY

„Představení života musí pokračovat přes všechna úmrtí.“³³²

Ramón Gómez de la Serna se narodil 3. července 1888. Je považován za jednoho z nejvýznamnějších španělských romanopisců, esejistů, a spisovatelů humoristické prózy. Jeho osobnost je spojena se zakládáním malých časopisů. Vedl literární skupinu známou pod názvem *Pombo*. Před válkou se ukrýval ve Švýcarsku a ve Francii. Osobně se znal s Tristanem Tzarou a dalšími členy dadaistického hnutí. Přátelil se rovněž s malířem Pablem Picassem.³³³ Ramón nastínil futuristický způsob vyjadřování a zdůrazňoval snovou intuici a podvědomou část naší osobnosti, vyznával tedy jakousi logiku absurdity.³³⁴ Sernova angažovanost v surrealistickém hnutí se pojí s jeho imaginací, prostřednictvím které se představy a nápady hromadí bez předem promyšleného plánu a pevné románové osnovy.³³⁵ Autor se při psaní románového textu snažil o zachycení vizualizace spočívající v dramatickém kupení originálních přirovnání a obrazů, jejichž původ můžeme rovněž nalézt v oblasti výtvarného umění.³³⁶ Serna tedy postupuje obdobným způsobem jako malíř. Nejdříve si tedy vytvoří jakési románové plátno a teprve na něj spontánně zachycuje verbální obrazy.³³⁷ Tohoto romanopisce velmi přitahoval dualismus mezi skutečností a imaginárností. Fascinovalo ho zachytit v textu jakousi nahodilost dané situace a nepředvídatelnost – podobně jako film, který dokáže zachytit existenci okamžiku.³³⁸

³³² HEJSKOVÁ, VRZALOVÁ, Marcela, *Modernizace španělského románu: Ramón Gómez de la Serna*, s. 67.

³³³ GIBSON, Ian, *Život Salvadora Dalího*, s. 107.

³³⁴ Tamtéž, s. 108.

³³⁵ HEJSKOVÁ, VRZALOVÁ, Marcela, *Modernizace španělského románu: Ramón Gómez de la Serna*, s. 90.

³³⁶ Tamtéž, s. 78.

³³⁷ Tamtéž, s. 83.

³³⁸ Tamtéž, s. 56.

11.1. Gregerie - niterné výkřiky člověka vycházející z nevědomí

„*Sen je skladiště zatoulaných věcí.*“³³⁹

Jméno španělského romanopisce Ramóna Gómeze de la Serna můžeme vztahovat k literárnímu humoristickému útvaru tzv. gregerie.³⁴⁰ Goméz vytvořil roku tento literární pojem roku 1910, v době, kdy romanopisec zažíval skepsi a únavu. Gregerie podle něho představují jakýsi „květ života“ a to, co nejvíce vzdoruje jeho ubývání. Prostřednictvím nich se podle něho můžeme oprostít od všední reality běžného života. Dokáží zapomenout na důležité věci – tvrdé jako kámen, jak Goméz metaforicky přirovnává, tvrdé jako stará zášť k životu. Život je podle něho příliš krátký na to, aby si lidé působili utrpení.³⁴¹ Španělské slovo *gregería* původně znamenalo cosi jako zmatený pokřik vycházející z lidského nevědomí, a tudíž to, co může být považováno za mluvu neživých věcí. Vymezil je jako kombinaci metafory a humoru.³⁴² Literární útvar tohoto typu se také užíval ve Francii pod jmény jako *criaileries* a v Itálii *schiamazzi*.³⁴³ Tyto gregerie často autorovi přicházely na mysl během jeho momentálního citového rozpoložení.³⁴⁴ Serna vychází z logiky absurdity. Usiluje o vzpouru proti realistickému napodobování světa. Autor skutečnost záměrně narušuje a kreativně ji přetváří.³⁴⁵ Gregerie jsou typické pro svůj humoristický a metaforický postoj. Tento útvar má podle spisovatele vyjadřovat barokní vidění života a smrti, tedy konkrétní náhled člověka a jeho pobývání ve světě se všemi jeho emocionálními prožitky.³⁴⁶ Gregerie umožnily spisovateli pohlížet na svět optimisticky a pátrat po smysluplnosti lidského bytí.³⁴⁷ Gregerie dokáží vyjevit naši citlivou duši a tím může být podržena idea její nesmrtelnosti. Dokáží vylíčit vnímání toho, co už proniká mimo tento svět. Gregerie umožňují vplout do věčného světa.³⁴⁸ Gregerie usilují o potlačení jakýchkoliv tužeb a umožňují naši duši uzavřít do jakéhosi „panteonu odpočinku“. Spisovatel v tomto útvaru rozvíjí proud metafor, které jsou podle něho pravým vysvětlením pro

³³⁹ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Gregerie aneb co vykřikují věci*, s. 126.

³⁴⁰ FORBELSKÝ, Josef, *Španělská literatura 20. století*, s. 89.

³⁴¹ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Gregerie aneb co vykřikují věci*, s. 7.

³⁴² FORBELSKÝ, Josef, *Španělská literatura 20. století*, s. 88.

³⁴³ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Španělská literatura 20. století*, s. 51.

³⁴⁴ HEJSKOVÁ, VRZALOVÁ, Marcela, *Modernizace španělského románu: Ramón Gómez de la Serna*, s. 90.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 91.

³⁴⁶ HEJSKOVÁ, VRZALOVÁ, Marcela, *Modernizace španělského románu: Ramón Gómez de la Serna*, s. 91.

³⁴⁷ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Gregerie aneb co vykřikují věci*, s. 8.

³⁴⁸ Tamtéž, s. 70.

surrealistický náhled a převádí smysl slov na smysl obrazný.³⁴⁹ Gregerie v sobě zahrnují hravost a právě díky hře dochází podle Serny ke zdokonalování a zlepšování života. Hra umožňuje vnést do života smysluplnost a prostřednictvím její aktivity je umožněno skoncování se zlomyslnou záští a všemi nepříjemnostmi, jaké plodí omrzelost. Gregerie umožňují tuto hravost rozvinout a nechávají zapomenout na starosti.³⁵⁰ Španělský humor je o něco legrační než jiný typ humoru. Humor ničí realitu vynalézavostí nepravděpodobných věcí. Hugo Friedrich píše a parafrázuje shrnující Sernovu definici tím, že podle Serny „*společně se smát umožňuje oddalovat proces stárnutí a věk, následně i objekty, odcizuje existující svět a umožňuje odhalit obrovský oceán prázdnoty. Je výrazem sváru mezi člověkem a světem, a neexistujícím královstvím.*“³⁵¹ Cílem je podle Serny směřovat k vývoji a novátorství, protože jedině tak můžeme začít objevovat něco nového.³⁵²

11.2. Všednost věcí jako příčina znovunalezení smysluplnosti života

Analýza povídky - *Denní host*

Sernovo vnímání světa můžeme označit jako inkoherentní, chaotické a s relativní hodnotou. Serna ve svých románech opouští od vylíčení antropocentrismu a hlavní pozornost zaměřuje na obyčejné věci, tzv. všední okamžiky dne. Podle Serny člověk přestal věci najednou pojmenovávat, i když si jimi byl jistý a najednou se v nich začal hledat. Soustředil se na to, čím jej oslovovala všednodennost.³⁵³ Serna vytvořil především jakousi postranní realitu (*realidad lateral*) jako součást všednodennosti, do níž pronikají zázračné prvky. Tento romanopisec se tak přiblížil fantazijní poetice, kterou již využívali hispanoameričtí spisovatelé.³⁵⁴ Romanopisec se tedy především inspiroje skutečností, každodenní všedností, absurdních, groteskních obrazů věcí a bytostmi ve všednodennosti jejich bytí. Jak ostatně sám praví: „*První věcí, která ovlivňuje literaturu, je život, ten současný život, objevený, nahý, přesvědčivý jako nikdy*

³⁴⁹ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Gregerie aneb co vykřikují věci*, s. 14.

³⁵⁰ Tamtéž, s. 36.

³⁵¹ DURÁN, Manuel, *Love at First Sight: Spanish Surrealism Reconsidered*, s. 331.

³⁵² DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Gregerie aneb co vykřikují věci*, s. 36.

³⁵³ FORBELSKÝ, Josef, *Španělská literatura 20. století*, s. 88.

³⁵⁴ HEJSKOVÁ, VRZALOVÁ, Marcela, *Modernizace španělského románu: Ramón Gómez de la Serna*, s. 87.

předtím, osvícený ohromujícím přívalem světla.“³⁵⁵ Gregerie také v sobě nastolují otázku po nesmrtelnosti lidských zážitků, aby ti lidé, kteří přijdou po naší generaci, věděli o těchto prožívaných zážitcích. Jeho literární přínos spočívá v příklonu všednosti lidského života, která představuje nicotnost a nahlédnutí do podvědomého světa.³⁵⁶

Právě z těchto nicotností se skládají lidé a život. Kdyby zmizelo to obyčejné, všední, zmizelo by vše, stejně jako by zmizel svět, kdyby zmizely atomy.³⁵⁷ Autorovým cílem je, aby se prostřednictvím všedních okamžiků člověk učinil oním snášlivým, chápavým a uspokojitelným.³⁵⁸ Tato všednost teprve umožňuje rozvíjet svobodu pro člověka.³⁵⁹

Toto zachycení všedního pojetí člověka autor líčí v povídce s názvem *Denní host*, jež pochází z jeho knihy s názvem *Zázračný lékař*. Daným protagonistou příběhu je nemocný člověk, který malomyslně a bezbranně leží celé dny ve své posteli, protože se cítí sklíčený a bez života. Byl nemocný, protože mu k životu chyběly všední věci a společnost.³⁶⁰ Tento člověk vypadal velmi bledě a jeho tvář byla pokryta vráskami. Doktor Vivar pátral po tom, co by mohlo pacienta rozveselit a posléze uzdravit. Chtěl odhalit jeho skryté vášně, nahlédl tedy do skříně a tam našel vstupenky do divadla, tužky, držátka z kanceláře, rozebrané hodinky, lístky z tramvaje, pečeti a světlotisky. Doktor si uvědomil, že nemocný člověk totiž přestal chodit do společnosti, stýkat se s přáteli a uzavíral se jen ve svém domě.³⁶¹ Lékař se rozhodl, že zjistí onu příčinu nemoci a začal chodit na stejná místa jako nemocný. Vešel proto do kavárny, kde hovořil s přáteli, se kterými se scházel hlavní protagonista povídky, a dozvěděl se, že se s přáteli scházejí už od dvaceti let.³⁶² Doktor Vivar, který se účastnil hovoru s jeho přáteli, zaznamenal, že se zde nacházejí věci jako stůl, pohovka a zrcadla. Doktor v tu chvíli pochopil, že se nemocný musí neprodleně vrátit do kavárny, protože absence přátel a kavárny mu zapříčinily onu nemoc. Doktor si uvědomil, že kdyby se pacient nevrátil znovu do společnosti, jeho stav by se zhoršoval. Pacient najednou začal znovu chodit do kavárny a jeho stav se díky společnosti jeho přátel a věcí, kterými se

³⁵⁵ HEJSKOVÁ, VRZALOVÁ, Marcela, *Modernizace španělského románu: Ramón Gómez de la Serna*, s. 85.

³⁵⁶ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Gregerie aneb co vykřikují věci*, s. 38.

³⁵⁷ Tamtéž, s. 69-70.

³⁵⁸ Tamtéž, s. 36.

³⁵⁹ Tamtéž, s. 37.

³⁶⁰ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Zázračný lékař*, s. 54.

³⁶¹ Tamtéž, s. 55.

³⁶² Tamtéž, s. 56.

obklopoval, zlepšoval. Jeho přátelé ho přijali a vypravovali mu vše, co se za tu dobu přihodilo.³⁶³ Zázračný lék, který zachránil hlavního protagonistu, se skládal úplně z obyčejných věcí našeho života – (z kavárny, pohovky, zrcadel, světel), ze kterých má člověk radost a cítí se díky nim jako doma.³⁶⁴

Serna chtěl poukázat na to, že i všední a obyčejné věci mohou člověku přinášet radost do života a umožňují také rozvíjet jeho duševní a společenský růst a pomáhat mu tak k lepšímu rozvoji jeho osobnosti. Serna usiloval o to, aby pomocí gregerií stoupla hodnota věcí a aby bylo zjevné, co věci znamenají. Jeho snahou bylo, aby nad popisnou stránkou těchto věcí převládla stránka psychologická, která je pro autora stejně významná jako zkoumat duševní hnutí u člověka, tzv. doslovně celou psychologii člověka.³⁶⁵ Gregerie umožňují zastavit se od rychlého chodu reálného života a zabývat se psychickými pochody člověka.³⁶⁶ „*Mimo to i ti, kdo žijí déle, co z toho mají, že žijí dlouho, žijí-li v nejistotách a starostmi stísněni nízkým životem.*“³⁶⁷ Serna nabízí lidem onen lék proti všem strastem každodenního života. V životě se mají lidé chovat s nejvyšší upřímností, neuzavírat se žádné své myšlenky ani žádným samočinným temným úkonům. Lidé mají zkrátka proměnit jejich veškeré názory v činy, protože z nějaké podrážděné myšlenky – z toho, co v nás utkví zatvrzele, působí podle Serny na člověka jako nejhlubší nádor v našem nitru a z toho mohou posléze vzejít různé nemoci, souchotiny až nakonec způsobí smrt.³⁶⁸ Domnívám se, že Serna si tudíž vytvářel jakousi svoji osobní interpretaci psychoanalytického pojetí člověka, a odkláněl se tak od Freudovy psychoanalýzy, kterou líčil jako poněkud depresivní. Ve své knize Gregerie aneb co vykřikují věci doslovně i sděluje: „*musí to být metafory optimistické, aby nesklouzly k pojetí Freudových depresivních metafor.*“³⁶⁹ Ve své tvorbě proto jako jediný ze španělských surrealistů zmíněný v této práci, neusiloval o zobrazování despektivních a depresivních prvků.

³⁶³ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Zázračný lékař*, s. 57.

³⁶⁴ Tamtéž, s. 58.

³⁶⁵ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Gregerie aneb co vykřikují věci*, s. 53.

³⁶⁶ Tamtéž, s. 151.

³⁶⁷ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Zázračný lékař*, s. 35.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 32.

³⁶⁹ DE LA SERNA, Ramón Gómez, *Gregerie aneb co vykřikují věci*, s. 24.

12. PROVÁZANOST MEZI ŠPANĚLSKÝM A FRANCOUZSKÝM SURREALISMEM

Vztah mezi francouzským surrealismem a španělskými liberálními intelektuály byl nejvíce patrný mezi zastánci politické a duchovní svobody, kteří bojovali bok po boku s lojalisty ve španělské občanské válce. Historicky první post-dadaistické prohlášení provedl André Breton, stoupenec francouzského surrealismu, který uvedl nový literární směr poprvé v Barceloně v roce 1922.³⁷⁰ V článku s názvem *Reviews: Monahan on Greeley* od autorky Laurie Monahan se dočítáme, že z pohledu stoupenkyně španělského surrealismu Robin Adéle Greeley, je „provázanost mezi španělským a francouzským surrealismem spočívajícím v jejich trvajícím požadavku přání, které je součástí politického chování a hraje tak klíčovou úlohu zastoupení při strukturování touhy.“³⁷¹ Dále tvrdí, že nalezení jazykové reprezentace pomáhá formulovat napětí mezi fyzickou realitou a světem a umožňuje tak vytvořit stoupencům jejich společný cíl, i přestože se jejich vizuální přístupy liší.³⁷² Manuel Durán v článku *Love at First Sight: Spanish Surrealism Reconsidered* píše, že „španělští surrealisté ve svých dílech zobrazují bizarní výklad světa, subjektivních krajín a narušujících zrcadel reality. Pusté krajiny často obývají různá monstra a sny a vize Španělů lze považovat většinou za nepředvídatelné.“³⁷³ Španělé se ve své tvorbě zaměřují spíše dovnitř jejich nitra a snaží se tak osvětlit prostřednictvím jejich kreativity různé nejistoty nebo zobrazení neklidné společnosti.³⁷⁴ Stoupeneci španělského surrealismu často líčí tragické události za cílem vylíčení citlivých existenčních hodnot.³⁷⁵ Paul Illie o provázanosti španělského a francouzského surrealismu tvrdí, že surrealisté ve Francii a jejich současníci ve Španělsku se bouřili proti různým zákonům, které nacházeli jak ve společnosti, tak i v literatuře. Chtěli bojovat proti negativismu, který definovali výrazy jako nuda, únava, úpadek, znechucení a pohlavní zábrany. Francouzský surrealismus se zabýval aspekty jako fyzický a spirituální erotismus, halucinační představivosti a vylíčení barbarské

³⁷⁰ BALAKIAN, Anna, *Review: Spanish Surrealism. The Surrealist Mode in Spanish Literature by Paul Illie*, s. 307-308.

³⁷¹ MONAHAN, Laurie, *Reviews: Monahan on Greeley*, s. 493.

³⁷² Tamtéž, s. 493.

³⁷³ DURÁN, Manuel, *Love at First Sight: Spanish Surrealism Reconsidered*, s. 330.

³⁷⁴ Tamtéž, s. 330-331.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 331.

hrůzy. Naproti tomu španělský surrealismus usiloval o vylíčení aspektů jako fyzické destrukce, časté je také zobrazování různých částí těl, procesů hniloby jako výrazů úzkosti a temnoty, nočních můr či hrubé sexuality.³⁷⁶ Stoupenci francouzského surrealismu nalézali jistý bod duševních pochodů u člověka jako základ pro surrealistické hnutí. André Breton v knize *Manifesty surrealismu* píše, že „*duševní složka každého člověka se zabývá ve svém nitru otázkami, jako jsou dualismus existence a zániku, reality a imaginace, minulosti a budoucnosti, úspěchu a dna.*“³⁷⁷ Breton nepovažuje surrealismus za něco nereálného, ale naopak usiluje o tzv. absolutní skutečnost – surreality, jež mísí protikladné stavy jako je realita a sen.³⁷⁸ Halucinace a iluze, které člověk prožívá ve snu, považuje Breton za zdroj slasti. Breton poukazuje na to, že surrealismus se zajímá především o člověka jako o bytost, která prožívá a prostřednictvím fantazijních představ umožňuje zažívat tajemství, které mu působí libost.³⁷⁹ Breton se inspiroval Freudovou a Jungovou analýzou snů a dospěl tak k názoru, že sen reaguje na každodenní zkušenost a svým způsobem se podílí na řešení problémů našeho bdělého života. Za pomoci Engelsova konceptu dále uvádí, že kauzalita, čas i prostor jsou ve snu definovány stejným způsobem jako v realitě, jež nás obklopuje: „*Nic nedonutí člověka nacházejícího se v podmínkách nikoli patologických, aby váhal uznat vnější skutečnost tam, kde je a popírat ji tam, kde není.*“³⁸⁰ Breton usiluje o ukončení pokrytectví a vykořisťování člověka druhým člověkem. Požaduje také zrovnoprávnění vztahu muže a ženy.³⁸¹ Podle Zbyňka Havlíčka se těžištěm zájmu pro Bretona stává subjekt a všemohoucnost jeho touhy. Člověk není pouze veden svým rozumem, ale také touhami, které ho právě činí svobodnými.³⁸² Podle Bretona je právě touha a nikoli omezená racionalita, tím principem, který organizuje naše činy, stanoviska a utváří nás svobodnými.³⁸³ Podle Bretona se po člověku požadovala jeho vševědoucnost a z člověka tak měl být vytvořen jakýsi atribut Boha, ale tento člověk však neměl svobodu, nemohl být tím, kým chtěl být on sám. Proto požaduje, aby člověk měl možnost disponovat svobodným rozhodnutím a mohl se tak utvořit k vlastní volbě,

³⁷⁶ ILLIE, Paul, *Reviews*, s. 289.

³⁷⁷ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 78.

³⁷⁸ Tamtéž, s. 25.

³⁷⁹ Tamtéž, s. 15.

³⁸⁰ BRETON, André, *Spojitě nádoby*, s. 183.

³⁸¹ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 154.

³⁸² HAVLÍČEK, Zbyněk, *Skutečnost snu*, s. 223.

³⁸³ BRETON, André, *Spojitě nádoby*, s. 184.

tzv. „ke svému obrazu“.³⁸⁴ Člověk se má oprostít od černých myšlenek, které mu nedovolují prožívat život podle něho. Breton doslovně říká „*je to jako by člověk kvůli svým myšlenkám strávil dvacet sedm let života ve vězení.*“³⁸⁵ Breton požaduje návrat k pravé morálce člověka a považuje život daného jedince jako takový, který si má užít. Život pro něho tedy představuje formu dobrodružné cesty. Usiluje též o vymanění se z lidských předepsaných zákonů, které brání ve svobodném projevu člověka a následně zapříčiňuje jeho odcizení se od sebe samotného a ostatních lidí.³⁸⁶ „*V lidském nitru se nachází zrcadlo, k němuž se však obrovská většina lidí dokáže sklonit, a přitom se nevidět.*“³⁸⁷ Breton rovněž usiluje o to, aby lidé umožnili dát prostor jejich přirozenému imaginativnímu náhledu na svět a aby se zbavili jakýchkoliv omezujících zákonů. „*Tento svět je velice relativní na výši našeho myšlení. Žít a přestat žít, to jsou řešení jen imaginativní. Existence je jinde.*“³⁸⁸ Sestupovat do nejnižších vrstev lidské duše pro Bretona znamenalo vybavovat si obrazové scény jako v divadelním představení.³⁸⁹ Důležitou roli pro něho hraje provázanost věcí vůči smyslovému vnímání. Objektivní svět se podle Bretona prolíná s tím subjektivním.³⁹⁰ Breton usiluje o náhled do opravdového přirozeného nitra každého člověka. Jedině prostřednictvím naší přirozené podstaty se druhým i světu ukážeme takovými, jací doopravdy jsme.³⁹¹ „*Pokud jde o mne, budu nadále bydlet ve svém skleněném domě, kde se mi vyjeví, kdo jsem.*“³⁹² Podle Bretona je láska důsledkem našeho pravdivého nazření, kterou rovněž pokládá za zdroj a smysl našeho života. V článku *La Révolution surréaliste* ostatně Breton tvrdí, že „*představa lásky je jediná, která dokáže smířit člověka s představou života.*“³⁹³ Každý člověk tedy podle něho hledá v tom druhém svoji vlastní podstatu.³⁹⁴ Lásku kromě toho považuje za úplnou organickou a psychickou jednotu.³⁹⁵ Breton věří, že jedině prostřednictvím radikální společenské přeměny, jejímž výsledkem by bylo

³⁸⁴ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 160.

³⁸⁵ Tamtéž, s. 140.

³⁸⁶ Tamtéž, s. 144.

³⁸⁷ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 136-137.

³⁸⁸ Tamtéž, s. 64.

³⁸⁹ BRETON, André, *Nadja*, s. 41.

³⁹⁰ Tamtéž, s. 19.

³⁹¹ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 24.

³⁹² BRETON, André, *Nadja*, s. 21.

³⁹³ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 136.

³⁹⁴ BRETON, André, *Spojité nádoby*, s. 86.

³⁹⁵ BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, s. 171.

potlačit s kapitalistickou výrobou i podmínky vlastnictví, by umožnila v životě zvítězit vzájemné lásce a osvobození člověka.³⁹⁶

13. ANALOGICKÝ VZTAH MEZI ŠPANĚLSKÝM A ČESKÝM SURREALISMEM

Španělský surrealismus nezaznamenal svůj rozkvět pouze ve své rodné domovině, ale jeho odkazy můžeme také nalézt v českém prostředí, a to konkrétně ve vztahu k Salvadoru Dalímu. Český surrealismus byl tedy převážně ovlivněn tvorbou Salvadora Dalího. Samotného malíře totiž spojovaly blízké kontakty s českými umělci, s kterými se poprvé setkal na výstavě v Paříži. Je nutno také podotknout, že jednomu z nejvýznamnějších surrealistických básníků, Vítězslavu Nezvalovi, věnoval Salvador Dalí výtisk s názvem *Viditelné ženy*.³⁹⁷ V reakci na zastřelení španělského básníka a následnou poctu památce Federicu Garcíu Lorkovi, v roce 1936 namalovali Jindřich Štyrský obraz s názvem *In memoriam Federika Garcíi Lorky*. František Janoušek dále namaloval *Španělsko 36* a *Španělské zdi*, Vojtěch Tittelbach zase *Melancholii Španělska* a Alois Wachsmann a Vladimír Sychra vytvořili své monumentální protiválečné opony pro *Večery poezie v D37*. Malíř František Muzika také reagoval na španělskou válku a v roce 1937 namaloval obrazy *Raněný* a *Zápas*, v nichž umocnil dramatické napětí, bolest a lidské žaly. V obraze *Raněný* malíř vyobrazil raněného bojovníka, který pro něho symbolizoval ohroženou svobodu a demokracii. V obraze *Zápas* rovněž vyobrazil symboliku krutosti a nesmyslnosti krvavého bratrovražedného boje.³⁹⁸ Další věnovanou vzpomínku nalezneme u spisovatele Jaroslava Seiferta, který v roce 1936 napsal na počest Federica Garcíi Lorky báseň s názvem *Pozdrav madridským barikádám: „Politý vápnem ve své rodné hlíně, García Lorca, bojovník a básník, v zákopech hrobu leží přikrčený bez pušky, lry i bez munice. Však jedno vím, můj mrtvý: bulváry Madridu zas půjdou dělníci a budou zpívat tvé písně, básníku.“*³⁹⁹ Jednoho z nejznámějších představitelů českého surrealismu byl Vítězslav Nezval. Pro Nezvala znamenalo surrealistické hnutí projev výrazu touhy po svobodě, hledání kouzelného světa dětství a radikální až anarchistické popření kapitalistického světa.⁴⁰⁰ Vytváření tajemné

³⁹⁶ BRETON, André, *Spojitě nádoby*, s. 84-85.

³⁹⁷ ŠTĚPÁNEK, Pavel, „Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění, s. 17.

³⁹⁸ Tamtéž, s. 54.

³⁹⁹ ČIVRNÝ, Lumír: SEIFERT, Jaroslav, *Zelený vítr*, s. 116.

⁴⁰⁰ OPELÍK, Jiří, *Jak číst poezii*, s. 105.

skutečnosti z obyčejného výjevu dosahuje Nezval také nadměrným využíváním synekdochických obrazů. Místo celého předmětu nebo jevu básník uvádí na scénu jen jeho část – ta pak jedná jakoby samostatně (například hlava pluje pokojem jako chumáč vlasů, zmítaný bouří, cívka na šicím stroji znepokojuje kout s pavoukem, jenž se bojí, že by ho mohla rozšlápnout).⁴⁰¹ Vítězslav Nezval využíval paranoicko-kritickou metodu jako jeden z možných zdrojů pojetí skutečnosti. Prostřednictvím paranoicko-kritické metody navrhoval analyzovat předměstské a dělnické prostředí.⁴⁰² V Nezvalově tvorbě byly také časté zejména prozaické návraty k dětství jako pramenu štěstí, zdroji nového vidění skutečnosti, ke snům, k tématu lásky, touhy, ale i strachu a tajemna.⁴⁰³ Nezval chápal utváření nové skutečnosti, analyzování citovosti, senzibility moderního člověka jako nedělitelný, jednotný tvůrčí a objevitelský proces. Nezvalovi šlo především o co nejvěrnější zachycení evokace osobních pocitů.⁴⁰⁴ Nezval ve svých básních líčil život, který se mu jevil jako něco racionálně a smyslově stěžejí postižitelného a zároveň nevyzpytatelného a fatálního.⁴⁰⁵ Čeští surrealisté se také inspirovali paranoicko-kritickou metodou, jejíž inspiraci můžeme nalézt v malbě nazvané *Všudy přítomné oko* od autora Štyrského, které je podle názoru Vítězslava Nezvala „*použitím paranoicko-kritické metody spjata s procesem lidské touhy. Touto metodou usiluje lidská touha o svoji vlastní materializaci a objektivizaci.*“⁴⁰⁶

Dalí byl obdivován a napodobován mladými malíři ze Skupiny Ra a Skupiny 42. Jeho paranoicko-kritickou metodou a koncepcí malby jako zviditelňování konkrétní iracionality se dále zabýval Karel Teige i pozdější teoretikové českého surrealismu, především Vratislav Effenberger v knize *Výtvarné projevy surrealismu* z roku 1969.⁴⁰⁷ Další ohlas paranoicko-kritické metody můžeme nalézt ve fotomontáži s názvem *Maska*, datované rokem 1935, od českého fotografa Miroslava Háka.⁴⁰⁸ Spojitost s Dalího malířskou technikou je rovněž možné nalézt u malíře Václava Tikala, který ve svých malbách promítal destruktivní výjevy s fragmenty lidských těl.⁴⁰⁹ Také pozdní kresby malířky Toyen odkazují na Dalího obrazy. Častými surrealistickými aspekty

⁴⁰¹ OPELÍK, Jiří, *Jak číst poezii*, s. 106.

⁴⁰² BYDŽOVSKÁ, Lenka, BORECKÝ, Vladimír, SRP, Karel, *Český surrealismus: 1929-1953*, s. 147.

⁴⁰³ Tamtéž, s. 25.

⁴⁰⁴ Tamtéž, s. 85.

⁴⁰⁵ Tamtéž, s. 171.

⁴⁰⁶ Tamtéž, s. 156.

⁴⁰⁷ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena, *K surrealismu*, s. 293.

⁴⁰⁸ BYDŽOVSKÁ, Lenka, BOROVSÝ, Vladimír, SRP, Karel, *Český surrealismus: 1929-1953*, s. 290.

⁴⁰⁹ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena, *K surrealismu*, s. 135.

v jejích obrazech můžeme vidět symboliku lidského těla a jeho částí jako jsou paže, prsty a hlava, tyto symboly se většinou vynořují z pouště.⁴¹⁰ Ve vztahu k českému surrealismu je také na místě připomenout, že malíř Josef Šíma redukoval krajinu na kus hmoty, volně tkvící v prázdném prostoru a spojoval své krajiny s motivem ženského aktu nebo torza těla.⁴¹¹ Český malíř Václav Tikal projektoval do svých obrazů destruktivní výjevy s fragmenty lidských těl, svojí morfologií tak upomínal na Dalího obrazy. Tyto fragmenty Václav Tikal zachytil v obrazech jako *Poslední věci člověka* (1941) a *Dohasínající věk* (1942).⁴¹² U malířky Cecilie Markové můžeme nalézt podoby mezi předmětnými, rostlinnými a zvířecími motivy. Květinové motivy od této malířky můžeme vztahovat k tendenci metamorfózy, při které se některé květinové obrazy připodobňují k hmyzu.⁴¹³ Český surrealismus se také zabýval tématem projevů lásky a touhy, které můžeme zaznamenat rovněž v české kinematografii počátkem třicátých let, konkrétně ve filmech jako *Extáze* a *Erotikon*, režírované Gustavem Machatým. Ve španělském prostředí dále vznikají filmy *Zlatý věk* a *Andaluský pes*, které znázorňují přechod mezi bdělou a snovou fází a zachycují destruktivní prvky, rovněž usilují o zobrazení projevů lásky.⁴¹⁴ Provázanost španělského surrealismu a českého, konkrétně o tematiku Freudovy psychoanalýzy si lze povšimnout i v českém prostředí, kde hlavní úlohu psychoanalytických výkladů sehrál Bohuslav Brouk. Základní Broukovou představou se stala myšlenka, že náš základní poměr k realitě není zaměřen objektivně, ale prostřednictvím libida.⁴¹⁵ U českých surrealistických umělců nebyla cílem jen poezie „pro všech pět smyslů“, nýbrž poznání reálného, neidealizovaného člověka v jeho psychofyzické totalitě. Hodnotovým systémem se stala pro člověka ztráta jistot, skepse a melancholie, deziluze a reflexe zásadních konfliktů lidské existence. Stoupenci českého surrealismu usilovali o zachycení člověka v moderním světě a poukazovali, že „poetistický“ náhled na lidskou bytost i svět se značně proměnil a zkomplikoval.⁴¹⁶

⁴¹⁰ ŠTĚPÁNEK, Pavel, „Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění, s. 43.

⁴¹¹ BYDŽOVSKÁ, Lenka, BOROVSÝ, Vladimír, SRP, Karel, *Český surrealismus: 1929-1953*, s. 32.

⁴¹² NÁDVORNÍKOVÁ, Alena, *K surrealismu*, s. 135.

⁴¹³ Tamtéž, s. 53.

⁴¹⁴ BYDŽOVSKÁ, Lenka, BOROVSÝ, Vladimír, SRP, Karel, *Český surrealismus: 1929-1953*, s. 56.

⁴¹⁵ Tamtéž, s. 62-63.

⁴¹⁶ Tamtéž, s. 171.

14. ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem se zabývala analýzou surrealistických aspektů v dílech španělských umělců, konkrétně u Salvadora Dalího, Federica Garcíi Lorky a Ramóna Gómeze de la Serny. V první části práce bylo snahou předložit analýzu Dalího maleb, a to především na základě paranoicko-kritické metody. Tu Dalí pojímal jako náhled do svého iracionálního vidění světa, založeného na interpretaci asociačních delirantních jevů. Dalího iluzorní přeludy, které vystihovaly paranoidní myšlení, se mu často zobrazovaly právě během tvoření jeho maleb. Jeho malířskou techniku můžeme označit jako malířství imaginativního náhledu odehrávající se prostřednictvím jeho mysli, nebo také za psychický malířský automatismus. Dalí ve svých obrazech poukazoval na člověka z pohledu emocionální bytosti, kterou pojímal jako totalitu duševní a organické jednoty. Cílem jeho tvorby bylo poukázat na proces psychického prožívání člověka a nepovažovat ho jen za prázdný mechanický stroj: „*naše epocha skomírá na mravní skepticismus a duchovní nicotu. Lhostejný vztah k imaginaci, netečnost, která se svěřila mechanickému, okamžitému a hmotnému pseudopokroku poválečného údobí, dehierarchizovala ducha.*“⁴¹⁷ Pro Dalího tvorbu byla také typická inspirace Freudovou psychoanalytickou metodou. Psychoanalýza mu umožnila pohlížet na svět novým psychickým nazřením. Požadoval svět snů, přeludů, touhy, úzkostí a hypnagogických jevů přetvořit do podoby konkrétní reality.

V následné části diplomové práce jsem se věnovala osobnosti Federica Garcíi Lorky, kde bylo snahou poukázat na určité rysy jeho tvorby, v nichž se promítá odkrytí podvědomé části jeho osobnosti, existenčních úzkostí a poukázat na pojetí úzkosti z pohledu nenaplněné lásky. Při analýze Lorkových básní jsem dospěla k závěru, že častými tématy se pro něho stávaly hledání vlastní identity, touha po lásce, která pro něho nepředstavovala erotický smysl jako u Dalího, ale spíše citový projev. V jeho básních je možné najít prvky existenčního pesimismu, typický pro španělský surrealismus.

Španělští surrealisté usilovali o nalezení vyššího reálného světa, prostřednictvím kterého požadovali též nalezení hlubšího smyslu po lidské existenci, která pro ně spočívala v touze po lásce, svobodě, lepší společnosti a morální spravedlnosti.

⁴¹⁷ DALÍ, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, s. 334.

Obdobnou metodou jako Lorca ve svých básních postupoval André Breton. Oba umělci užívali tzv. autoanalýzu, která umožnila líčit obsah básnickových prožitých událostí; svojí představou v náhledu na svět i sebe samotných se tak přibližovali k technice esoterismu.

Stoupenci španělského surrealismu se snažili zachytit touhu po nesmrtelnosti, kterou spojovali s duší člověka. V jejich dílech se často projevují rovněž obavy ze smrti; prostřednictvím snu se snažili o jakousi reinkarnaci a uvědomovali si, že uvržení do snového pochodu jim umožní navodit jakýsi nový proces umělé fáze spánku, který jim teprve zajistí „nesmrtelnost“. Iracionalismus pro ně tedy představoval obranu před viděním reálného světa a různých pochybností. Dále představoval podstatu vidění lepšího a zázračného světa. Stoupenci považovali realitu jako prostředek k zachycení všedních objektů, do kterých pronikají zázračné prvky, jako v Sernově tvorbě. Psychosexuálním rozvojem, pojetím narcismu, fantazijními činnostmi a paranoickými jevy se jejich tvorba inspirovala Freudovou psychoanalýzou. Projevy erotismu nelíčili stoupenci španělského surrealismu jako něco osvobozujícího a magického, ale pojímali je jako projev nepříznivé reality a určitého nebezpečí, spojované s jejich pohlavními úzkostmi, kastrálního a Oidipovského komplexu. Člověk podle nich odhaluje teprve své přirozené touhy v iracionalistickém poznání. Racionální poznání zavrhuje z toho důvodu, že pro ně neumožňuje realizovat v člověku pravé touhy a svobodné jednání. Prostřednictvím prolínání dvou odvrácených světů – bdění a snění docilují oné „zázračné a tajemné podstaty“.

15. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Hermann & synové, 2005.

BRETON, André. *Spojité nádoby*. Praha: Dauphin, 1996. ISBN 80-86019-26-8.

BRETON, André. *Nadja*. Praha: Dauphin, 1996. ISBN 80-86019-14-4.

DALÍ, Salvador. *Tajný život Salvadora Dalího*. Praha: Lidové noviny, 1994. ISBN 80-7106-082-8.

DALÍ, Salvador. *Mé vášně*. Brno: Petrov, 1994. ISBN 80-85247-50-X.

DALÍ, Salvador. *Deník génia*. Olomouc: Votobia, 1994. ISBN 80-85619-60-1.

DALÍ, Salvador. *Dobytí iracionálna*. Mezi 1948-1989.

FREUD, Sigmund. *Výklad snů*. 4. vydání. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2003. ISBN 80-86559-16-5.

FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999. ISBN 80-86123-09-X.

LORCA, Federico García. *Básník v Novém Yorku*. Praha: Svoboda, 1949.

LORCA, Federico García. *Eseje - sedm přednášek a jedna impresi*. Praha: Nakladatelství Triton, 2009. ISBN 978-80-7387-315-8.

LORCA, Federico García. *Písně na andalusskou notu*. Praha: Mladá fronta, 1961.

LORCA, Federico García. *Krev noci*. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0228-4.

LORCA, Federico García. *Sonety temné lásky*. Praha: Sanch, 2013. ISBN 978-80-905389-1-7.

SERNA, Gómez Ramón. *Gregerie aneb co vykřikují věci*. Praha: LIKA KLUB, 2005. ISBN 80-86069-32-X.

SERNA, Gómez Ramón. *Zázračný lékař*. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-068-4.

Sekundární literatura

BYDŽOVSKÁ, Lenka, BORECKÝ, Vladimír, SRP, Karel. *Český surrealismus: 1929-1953*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1996. ISBN 80-7010-047-8, 80-7203-011-6.

ČIVRNÝ, Lumír. *Zelený vítr*. Praha: Klub přátel poezie, 1969.

DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí: 1904-1989*. Praha: Slovart, 1999. ISBN 3-8228-6690-3.

DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí 1904-1989: malířské dílo: 1904-1946*. Praha: Slovart, 1999. ISBN 80-7209-160-3.

DUROZOI, Gérard, ROUSSEL, André. *Filozofický slovník*. Praha: Ewa Edition, 1994. ISBN 80-85764-07-5.

FINKELSTEIN, Haim. *The Collected Writings of Salvador Dalí*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. ISBN 0-521-56027-6.

FONTANA, David. *Tajemný jazyk symbolů: Názorný klíč k symbolům a jejich významům*. Praha: Paseka, 1994. ISBN 80-85192-91-8.

FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-806-9.

GIBSON, Ian. *Lorca-Dalí: Marná láska*. Praha: Slovart, 2003. ISBN 80-7209-506-9.

GIBSON, Ian. *Život Salvadora Dalího*. Praha: BB art, 2003. ISBN 80-7341-116-4.

HAVLÍČEK, Zbyněk. *Skutečnost snu*. Praha: Torst, 2003. ISBN 80-7215-207-6.

HEJSKOVÁ VRZALOVÁ, Marcela. *Modernizace španělského románu: Ramón Gómez de la Serna*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy Vary v Praze, 2009. ISBN 978-80-7308-286-4.

JACKSON, Eve. *Jídlo a proměna: Symbolika jídla ve snech, pohádkách a mýtech*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004. ISBN 80-85880-37-7.

KOUBEK, Jiří. *Sintrová lampa: poznámky k fenomenologii surrealismu*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2009. ISBN 978-80-903884-1-3.

NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-071-5.

NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994. ISBN 80-85619-63-6.

OPELÍK, Jiří. *Jak číst poezii*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

POPELOVÁ, Jiřina. *Rozpad klasické filosofie – vznik soudobého filosofického schizmatu*. Praha: Svoboda, 1968.

SARTRE, Jean Paul. *Existencialismus je humanismus*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-661-1.

SCHLOBOHM, Annelie. *Obrazy našich snů*. Praha: Knižní klub, 1997. ISBN 80-7176-578-3.

ŠTĚPÁNEK, Pavel. „Československý malíř“ *Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*. Praha: Galerie Miro, 2010. ISBN 978-80-904239-2-3.

WOLLSCHLAGER, Gerhard, WOLLSCHLAGER, Maria-Elisabeth. *Symbol v diagnostice a psychoterapii: práce s předmětnými symboly v individuální, rodinné a skupinové terapii*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-643-8.

Internetový zdroj

ART PAINTING ARTIST. *The Face of War*. 2014. [online]. [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z www: <http://artpaintingartist.org/the-face-of-war-by-salvador-dali/>

Časopisy vydané do elektronických databází

BALAKIAN, Anna. *Review: Spanish Surrealism. The Surrealist Mode in Spanish Literature by Paul Illie*. University of Wisconsin Press, Spring 1969, Vol. 10, No. 2, 307-311 pp. [online]. [cit. 28. 3. 2016]. Dostupné z www: <http://www.jstor.org/stable/1207768>

DURÁN, Manuel. *Love at First Sight: Spanish Surrealism Reconsidered*. Johns Hopkins University Press, March 1969, Vol. 84, No. 2, 330-334 pp. [online]. [cit. 28. 3. 2016]. Dostupné z www: <http://www.jstor.org/stable/2908028>

ILLIE, Paul. *Reviews*. Johns Hopkins University Press, March 1975, Vol. 90, No. 2, 288-296 pp. [online]. [cit. 29. 3. 2016]. Dostupné z www: <http://www.jstor.org/stable/2906865>

MONAHAN, Laurie. *Reviews: Monahan on Greeley*. College Art Associations, September 2008, Vol. 90, No. 3, 493-496 pp. [online]. [cit. 28. 3. 2016]. Dostupné z www: <http://www.jstor.org/stable/20619625>

STANTON, Edward. *The Poetry of Federico García Lorca and "Cante Jondo"*. South Atlantic Modern Language Association, Nov. 1974, Vol. 39, No. 4, 94-103 pp. [online]. [cit. 5. 12. 2015]. Dostupné z www: <http://www.jstor.org/stable/3198236>

16. RESUMÉ

The aim of the thesis was to analyze and introduce the surreal aspects of selected spanish artists, namely mostly Salvador Dali, Federico Garcia Lorca and Ramón Gómez de la Serna. In this thesis was devoted to theoretical sources of inspiration for their creation, especially Freud's psychoanalysis, Manifesto of surrealism by André Breton and Dalí's paranoiac-critical method. At the end of this thesis I deal with the comparison of spanish surrealism with french and czech surrealism. Representatives of spanish surrealism often describe in their works the tragic events due to their sensitive existencial values. Spanish surrealism is known for such aspects as physical destruction, describing fragments of body parts, processes of decay, nightmares or coarse sexuality.

Salvador Dalí in his paintings show the common issues that have affected the anxiety associated with the theme of eroticism, death, love and birth trauma. Painter's goal was to capture the imagination concrete irrationality. Imagination represented to him capture the same objective validity, as the outer world of phenomenal reality.

For Lorca's poetic world is typical archetypal imagery, through which depicted a single idea. He used in poems displaying a variety of things such as flowers, planets, fruits, etc. natural elements. Using the metaphor he unites two contrary worlds together.

Serna is known for his use of the term *gregerie* through which enabled the author to portray the internal processes in human. According to him, the game allows man to free himself from the outside world. Soul connects with immortality, only in our soul man retain experienced experiences. He captured everyday things because it brings a natural human view of the world.

17. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



Obr. 1 *Zrození likvidních tužeb*

Dostupné z www:

<http://bestpaintingsforsale.com/UploadPic/Salvador%20Dali/big/The%20Birth%20of%20Liquid%20Desires.jpg>



Obr. 2 *První jarní dny*

Dostupné z www:

http://www.sptimes.com/2004/01/18/photos/FLO_12_ta18dalin_177361_01.jpg

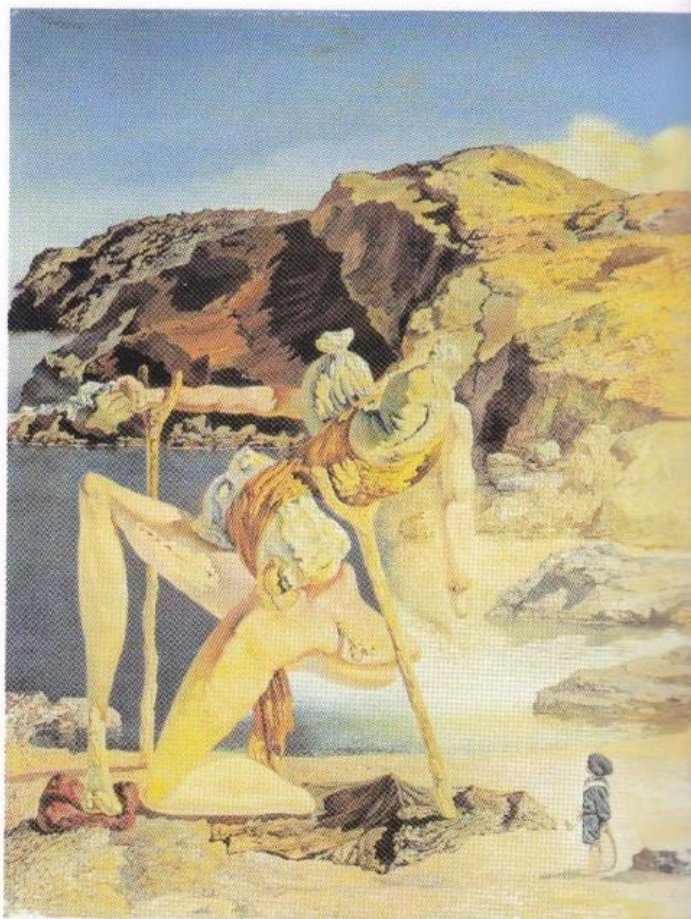
Dalšího rozbor obrazu od francouzského impresionistického malíře Jeana Francoise Milleta

Obr. 3 *Tragický mýtus Milletova Klekání*



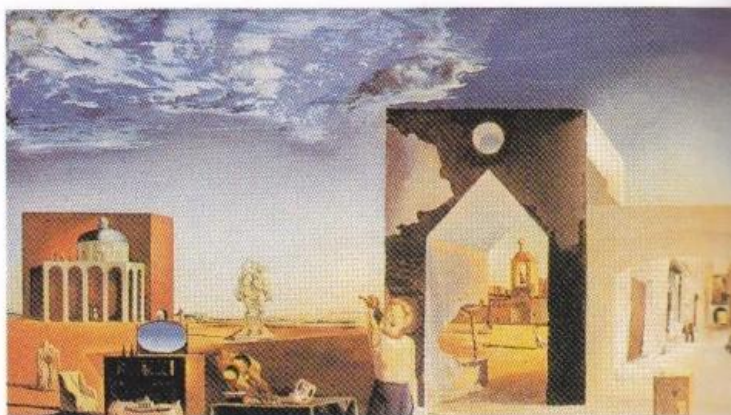
Dostupné z www: <http://frenchpaintings.org/Angelus%20Jean-Francois%20Millet.jpg>

Obr. 4 *Přízrak sex-appealu*

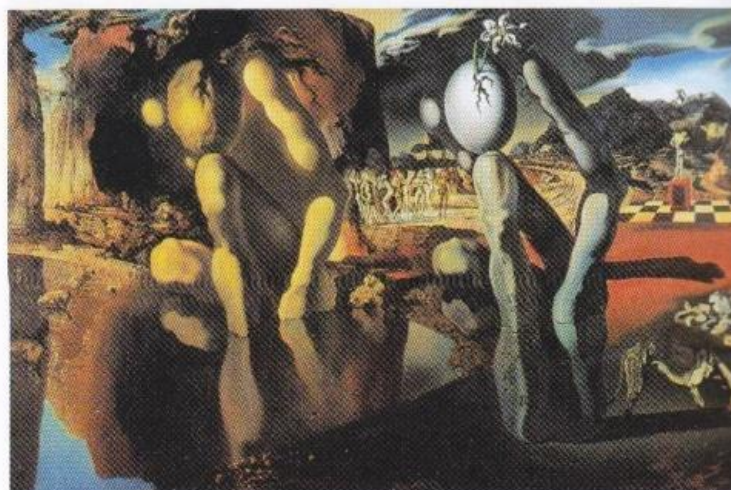


XXV *Přízrak sex-appealu*, 1932. Olej na plátně, 18 x 14 cm. Dalí ve své nejlepší miniatuře vyjadřuje své sexuální úzkosti.

Obr. 5 *Předměstí paranoicko-kritického města*



XXVII *Předměstí paranoicko-kritického města*, 1936. Olej na dřevě, 46 x 66 cm. Obraz patřil Edwardu Jamesovi. „Paranoicko-kritické“ město se skládá z prvků, odvozených zejména z Cadaqués a Palamós.



XXVIII *Metamorfóza Narcisa*, 1936. Olej na plátně, 50,8 x 78,3cm. Tento obraz vzal Dalí ukázat Freudovi do Londýna. Dříve patřil Edwardu Jamesovi.

Obr. 6 *Narcissova metamorfóza*

GIBSON, Ian. *Život Salvadora Dalího*. Praha: BB art, 2003. ISBN 80-7341-116-4.



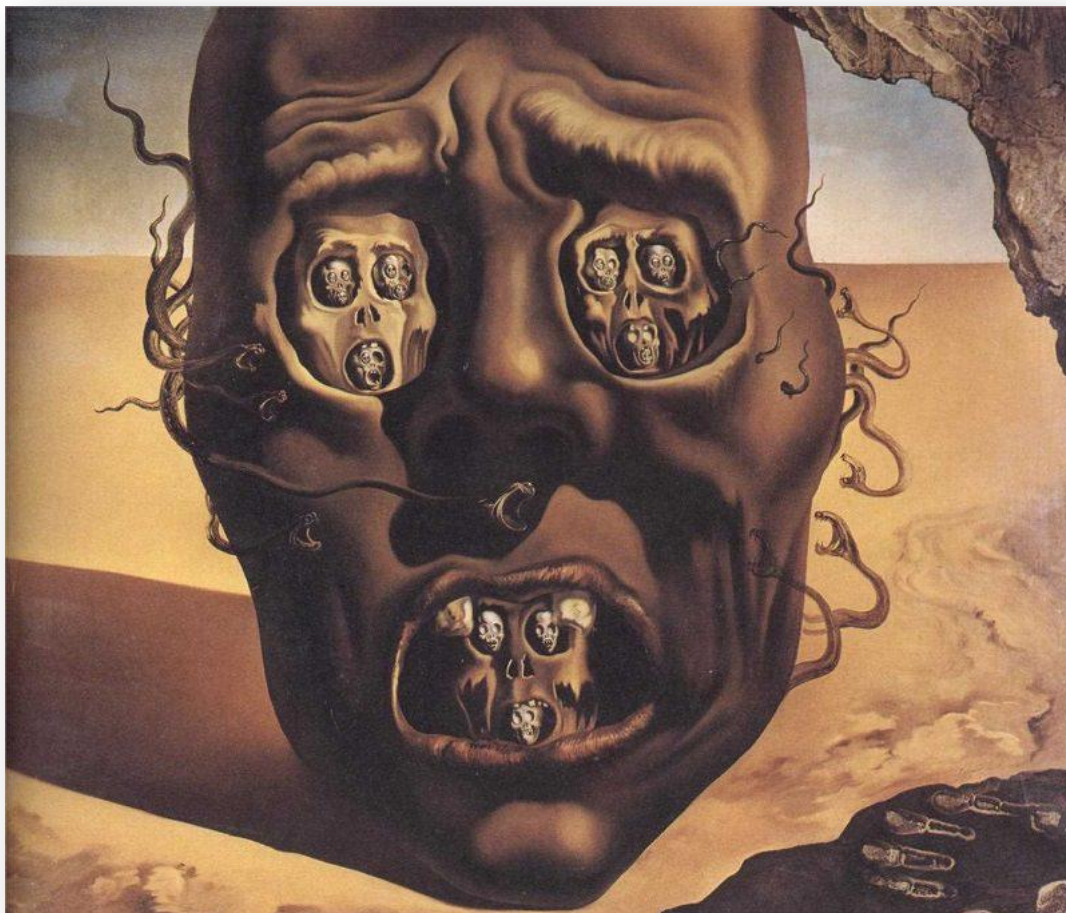
Obr. 7 *Předtucha občanské války*

Dostupné z www: http://www.tisnoviny.cz/sites/default/files/Data/dali_factory.jpg

Obr. 8 Hořící žirafa

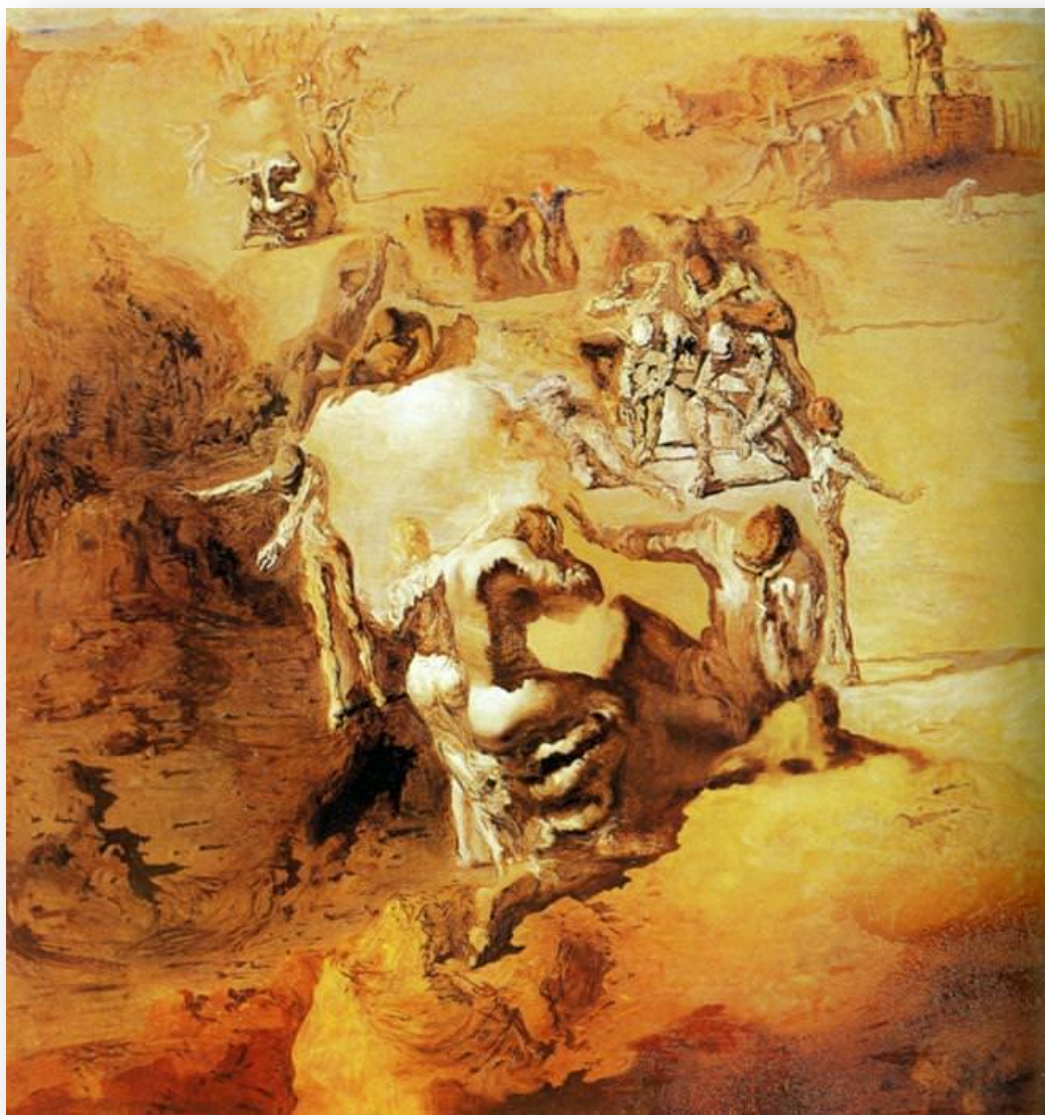


DESCHARNES, Robert, NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí: 1904-1989*, s. 107.



Obr. 9 *Tvář války*

Dostupné z www: <http://www.dalipaintings.net/images/paintings/the-face-of-war.jpg>



Obr. 10 *Velký paranoik*

Dostupné z www: <http://www.dalipaintings.net/images/paintings/the-great-paranoiac.jpg>

18. BÁSNICKÉ PŘÍLOHY

Báseň 1 *Narcis*

„Narcise.

Vůně tvá.

A říční hlubina.

Stále chci být jenom s tebou.

Ty jsi láska rozkvetlá.

Narcise.

Křižují ti v bílých očích

spící ryby, vlna s vlnou.

V mých jak žaponérii

motýli a ptáci plynou.

Zdrobnělý jsi a já velký.

Jako láska rozkvetlá.

Narcise. s. 207

Hle, té obratnosti žab!

Ale nenechají v klidu

zrcadélko, v němž se zhlíží

tvé i moje delirium.

Narcise.

Bolest má.

A právě bolest má.“ s. 208

Báseň 2 Dýka

„Dýka

zajíždí do srdce

jak rádlo pluhu

do hlušiny.

Ne.

Neprobodni mě.

Ne.

Dýka

zažhne jak paprsek

strašlivý požár

úžlabiny.

Ne.

Neprobodni mě.

Ne.“ s. 22

Báseň 3 Kytara

„Kytara sténá,

začíná plakat.

Pukají číše

časného rána.

Kytara sténá,

začíná plakat.

K mlčení lákat

je marné,

chce plakat.

Tak monotónně,

jak voda chladná,

jak v horách vítr

do nenávratna.

K mlčení darmo

ji lákat.

Lká nad tím, co vzala

dálka.

Horká písčina jihu s. 12

po kaméliích si zalká.

Pláče zbloudilou střelou,

noc, jež nespatří rána,

prvního ve větvích

mrtvého ptáka.

Ach, kytara!

Srdce, jež pětice mečů

proklála.“ s. 13

Báseň 4 *Píseň suchého pomerančovníku*

„Dřevorubče.

vytni mě z mého stínu.

Vysvobod' mě z té trýzně,

že bez oranží hynu.

Den promítá mě zpátky.

Proč v zrcadlech jsem zrozen?

I noc mě rozmnožuje

v celý svůj hvězdný hrozen.

Chci žít, aniž se vidím.

O hmyzu, o bodlácích

snít budu, že to jsou

mé listy, moji ptáci. s. 223

Dřevorubče.

Vytni mě z mého stínu.

Vysvobod' mě z té trýzně,

že bez oranží hynu.“ s. 224

Báseň 5 Debussy

„Stín můj potichoučku táhne

vodní stružkou mezi lány.

Kvůli stínu žáby marně

točí hlavy za hvězdami.

Celým tělem zrcadliti

klid a mír, můj stín mi praví.

Stín můj, to je obrovitý

komár fialové barvy.

Trsáním chce pozlatit

stovka cvrčků třpyty trávy.

Ve mně též se světlo vznítí,

odraz vody mezi lány.“ s. 159

Báseň 6 Idyla

„Chtělaš na mně, abych se ti staral

něco říci o tajemství jara.

A já o tajemství hnedle

nevím víc než třebaš jedle.

Strom s tisícerymi prsty,

v nichž jsou tisícere cesty.

Nepovím ti nikdy, či je vina,

Lásko, že ta voda je tak líná.

Jen můj hlas jak voda přehluboká

vpije siné nebe tvého oka.

Krásně snědá, roztoč se mi,

dej si práci s mými jehlicemi. s. 205

Toč se v kole, toč se, navracej,

na čerpadlo lásky si tu hrej.

Ach, já nesvedu ti, ať se jak chci starám,

něco říci o tajemství jara.“ s. 206

Báseň 7 Tišiny

„Cypřiše.

(Voda nadržená.)

Olše.

(Voda krystalická.)

Vrba.

(Voda bezedná.)

Srdce.

(Voda zorničky.)“ s. 89

Báseň 8 Rovnováha

„Noc vždycky poklidná je.

Den přichází a zajde.

Noc mrtvá je a strmá.

Den jedno křidélko má.

Noc bývá nad zrcadly a den pod větrem spadlý.“ s. 118

LORCA, Federico García. *Písňe na andaluskou notu.* Praha: Mladá fronta, 1961.

19. LITERÁRNÍ PŘÍLOHA

Ukázka 1 Gregerie – Sernův literární útvar

„Život: dát si sbohem v zrcadle.“ s. 112

„Mýdlo ve vaně je ryba, která se loví nejobtížněji.“ s. 114

„A co jestli mravenci jsou už ti Marťané, usazení na naší planetě?“ s. 126

„Kuřák lulky se potřebuje oženit, aby ho manželka občas upozornila: „Něco se pálí!“ s. 138

„Superfilozofická rada: Udělej si fotku, a pokud se podaří, existuješ.“ s. 121

„Harmonium: klavír, který si znechutil život a začal žít zbožně.“ s. 81

„Spáchat sebevraždu: za jízdy naskočit do pohřebního vozu.“ s. 79

„Když jdeš za štěstím, vezměte si slunečník.“ s. 86

„Láska se rodí z náhlé touhy učinit to pomíjivé věčným.“ s. 88

„Štěstí spočívá v tom, že člověk je nešťastník zakoušející štěstí.“ s. 89

„Toreadorův plášť je opona z loutkového divadla smrti.“ s. 110

„Srdce si můžeme léčit tím, že si ušetříme předtuchy.“ s. 110

„Když se zvedne opona, z jeviště zavane chladný vzduch jakoby z jiného světa, ze světa nesmrtelnosti a velkých repertoárů.“ s. 93

SERNA, Gómez Ramón. *Gregerie aneb co vykřikují věci*. Praha: LIKA KLUB, 2005. ISBN 80-86069-32-X.