

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Mezi snem, hrou a skutečností:

Román Alfreda Kubina „Die andere Seite“

a kulturně-historický kontext jeho českého překladu

Tereza Filinová
(Český jazyk a literatura)

Vedoucí diplomové práce: Doc. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M. A.

Praha 2006

Děkuji Doc. Dr. Phil. Josefu Vojvodíkovi, M. A., vedoucímu diplomové práce, za inspiraci a cenné podněty, které mi v průběhu vypracování této diplomové práce poskytoval. Mé poděkování patří také Mgr. Elišce Stehlíkové za rady a připomínky k obsahu práce.

Tereza Filinová

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 7. 4. 2006



Tereza Filinová

Vysoká škola: Univerzita Karlova
Katedra: Katedra české literatury a literární vědy

Fakulta: Filozofická fakulta
Školní rok: 2004/2005

Zadání diplomové práce

Pro: Terezu Filinovou
Obor: Český jazyk a literatura

Název tématu: Román Alfreda Kubina „Die andere Seite“ a kulturně-historický kontext jeho českého překladu

Zásady pro vypracování: Práce se zaměří na kulturně-historické aspekty překladu Kubinova románu Die andere Seite Ludvíkem Kunderou v roce 1947. V popředí bude stát horizont recepce Kubinova románu v pozdní fázi českého surrealismu Skupiny RA ve 40. letech 20. století. Pozornost má být věnována také intermediálním aspektům Kubinova románu ve vztahu k literárním a výtvarným realizacím členů (post)surrealistické Skupiny RA na pozadí extrémně napjaté situace protektorátní kultury. Zohledněna bude také nedostatečná recepce Kubinova díla v kontextu českého surrealismu 30. let. S tím souvisí také jiné pojetí problematiky snu v období 40. let 20. století (nové přístupy ke zkoumání snu Svetozára Nevole). Možné je také zohlednit apokalyptičnost Kubinova románu ve vztahu k apokalyptice 2. světové války.

Seznam odborné literatury:

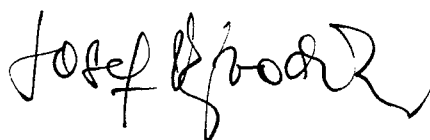
Alfred Kubin. Praha 2003.

Český surrealismus 1929-1953. Galerie hl. města Prahy, Praha 1996.

Skupina Ra. Galerie hl. města Prahy, Praha 1988.

Geyer, Andreas: Alfred Kubin als Literat. Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1995.

Vedoucí diplomové práce:



Datum zadání diplomové práce: leden 2005

Termín odevzdání diplomové práce: říjen 2005



PhDr. Petr Bílek, CSc.
vedoucí katedry

V Praze dne 15.5.2005

OBSAH

1. ÚVOD	2
2. SURREALISMUS	5
2.1 Znaky surrealismu.....	6
2.1.1 Sen.....	7
2.1.2 Bdělé sny	8
2.2 Od poetismu k surrealismu.....	9
2.3 Surrealismus po válce	11
2.3.1 Skupina Ra	12
2.4 Poválečný surrealismus vs. předválečný	13
3. IMAGINATIVNÍ UMĚNÍ.....	15
3.1 Vnitřní model	16
3.2 Výtvarná tvorba Alfreda Kubina.....	19
4. DIE ANDERE SEITE	21
4.1 Vznik románu.....	21
4.2 Román jako diagnóza	24
4.3 Soudobá literatura	27
5. ZEMĚ SNIVCŮ	30
5.1 Dobová recepce.....	33
6. ROMÁN A SURREALISMUS	34
6.1 Dobrodružný román	37
6.1.1 Labyrint.....	40
6.2 Ilustrace	42
6.3 Říše snů	44
6.3.1 Mechanismy snu	51
6.3.2 Smysly.....	60
6.3.3 Sen ve snu	69
6.3.4 Hra na skutečnost	70
6.3.5 Humor	74
6.3.6 Polarita	77
6.4 Sen o zániku	84
7. ZÁVĚR	88
SEZNAM LITERATURY	90
PŘÍLOHY	

1. ÚVOD

Ve své práci zhodnotím román *Die andere Seite* (1908) ve vztahu k českému surrealismu po 2. světové válce a k surrealismu obecně. Pokusím se stanovit surrealistická východiska v tomto apokalyptickém románě přelomu století, přičemž zohledním dobové souvislosti vzniku románu a jeho překladu do češtiny. Vzhledem k tomu, že se Alfred Kubin věnoval v první řadě výtvarné činnosti, zaměřím se také na výtvarnou stránku knihy.

Výtvarné i literární dílo Alfreda Kubina (1877-1959) je často spojováno se symbolismem či expresionismem (vystavoval s uskupením Der blaue Reiter), méně často se v souvislosti s ním mluví o surrealismu, přestože byl už v roce 1936 na newyorské výstavě „Fantastic Art, Dada and Surrealism“ představen jako jeho předchůdce. Také do českého prostředí se Kubinův jediný román *Die andere Seite* (v českém překladu *Země snivců*, 1947) dostal právě díky surrealismu, kteří v něm odhalili surrealistickou obraznost stejně jako v jeho výtvarné tvorbě.

V Kubinově osobnosti se (stejně jako u mnohých surrealistů) propojuje výtvarný talent s literárním: jeho kresby měly často literární podtext („příběhovost“ kreseb), texty se zase vyznačovaly výtvarným pojetím. Tyto dvě části Kubinova talentu se propojily v jeho jediném románu *Die andere Seite*, který sám také ilustroval. V jeho případě ilustrace text pouze nedoprovázejí, ale vytvářejí svébytnou část knihy. O románu sám také prohlásil, že na jeho základě by měla být lépe pochopena jeho výtvarná činnost.¹ Román tedy vyjadřuje stejné ideje jako jeho kresby. Jeho napsání znamenalo ve vývoji Kubinovy tvorby podle jeho slov důležitý mezník – jednak se v něm poprvé propojil jeho výtvarný talent s literárním a jednak mu slovesné umění umožnilo objektivně zhodnotit dosavadní tvorbu a posunout ji dál. Zhruba od roku 1908 se u Kubina mluví o klasickém období tvorby, protože našel adekvátní způsob a také jeho výtvarný styl se ustálil.

Ačkoli Kubin napsal za svůj život jen tento jediný román, bylo by mylné domnívat se, že vznikl úplně bez přípravy a že po něm Kubin literárně umkl. Románu předcházely poznámky v denících a ve skicácích, týkající se zejména

¹ viz dopis Orlandu-Herzmanovskému (cit. dle Habereeder 2003: 99)

filozofických problémů.² Napsal také na tisíce dopisů adresovaných osobnostem evropského kulturního života, své kresby doprovázel kratšími beletristickými texty – bohatě ilustrovaný svazek *Von verschiedenen Ebenen* (1922) s texty Kreslír a Snový život, svazek osmi litografií *Der Guckkasten* (*Kukátko*, 1925), který na žádost vydavatele doplnil osmi krátkými vyprávěními, či cyklus *Phantasien aus Böhmerwalde* (*Fantazie na Šumavě* z roku 1935, vydány r. 1951) s Kubinovým doprovodným textem. Psal úvahy o umění (např. Umění duševně chorých, 1922 či článek Rytmus a konstrukce z roku 1924) a od roku 1911 průběžně sepisoval svůj vlastní životopis (8 částí, poslední pochází z roku 1952), který publikoval v jednotlivých vydáních románu *Die andere Seite*.

Kubinově literární tvorbě je v německy mluvících zemích věnována velká pozornost (např. Ingeborg Haberer, Andreas Geyer, Michael Koseler aj.) na rozdíl od nečetných prací v češtině, kde jde většinou o překlady z němčiny anebo o analýzy jeho výtvarné tvorby (Petr Wittlich). Soustavně se u nás Kubinově výtvarné i literární tvorbě věnuje Ludvík Kundera různými příspěvky do katalogů výstav. Literární vědci přistupují k interpretaci románu nezdědka z psychoanalytického hlediska nebo v něm vidí politickou alegorii zániku Rakouska-Uherska (např. Clemens Ruthner) či zachycení tvůrčího procesu. V poslední době podléhá literárnímu bádání z hlediska fantastiky (Peter Cersowsky, Franz Rottensteiner, Clemens Brunn). V českém prostředí byla pozornost věnována především Kubinově vztahu k Čechám (diplomová práce Františka Bialeka), a to zejména k pražským německým literátům a českému výtvarnému umění (Otto M. Urban), se kterým byl díky korespondenci s Ludvíkem Kunderou a Františkem Holešovským v průběhu 40. let v kontaktu. Jeho výtvarná tvorba je v českém kontextu srovnávána s tvorbou Josefa Váchala³ či Karla Hlaváčka. Pozornosti neunikl ani Kubinův vztah k české přírodě (cykly věnované Šumavě a jejím pověstem), kde od 30. let pravidelně pobýval.

Román *Die andere Seite* se dá považovat za záznam snu, za zachycení procesu jeho tvorby, což ho spojuje se surrealismem, pro který byly sny cestou do

² zejména Andreas Geyer (Geyer 1995) podrobil Kubinovy zápisky podrobnému zkoumání

³ Kubin je v dopise F. Holešovskému ze 4. 11. 1944 tvorbou Josefa Váchala nadšen (Holešovský 1983: 100)

lidského nevědomí. Může také zachycovat zápas dvou protikladných sil odehrávající se v nevědomí umělce, zápas, ve kterém se střetává touha po tvořivé obraznosti a touha po nicotě. Snová atmosféra románu se v závěru knihy prolíná s fascinací zánikem, který ovládl umění přelomu 19. a 20. století. Pocit ohrožení, bezmocnosti člověka ve světě vyrůstá z překotného vývoje společnosti, na který jakoby člověk 19. století nebyl ještě připraven. Zdá se, že ztráta jistoty starého světa vyvolává jedinou možnou představu budoucnosti spatřovanou v zániku, ke kterému lidstvo neodvratně směřuje. Smrt se stává východiskem ze světa, ve kterém přestala platit dosud platná pravidla. V umění se množí nejrůznější díla zachycující zánik (např. F. Nietzsche, T. Mann, R. Strauss), která ovšem nepodléhají zálibě dekadentní literatury v estetické stylizovanosti. Společně se zobrazením apokalypsy zániku Snové říše v Kubinově románu tak jakoby předjímají válečné katastrofy právě začínajícího 20. století.

Pozdějším surrealismem se tedy Kubin přiblížil svým imaginativním uměním, čerpajícím z odpoutané imaginace nevědomí. Ovšem zdá se, že širší zájem českých umělců - surrealistů vzbudil až ve 40. letech, kdy Ludvík Kundera román *Die andere Seite* na popud Karla Teigeho přeložil do češtiny (pod názvem *Země snivců* pak vyšel v roce 1947 v Nakladatelství mladých jako vůbec první překlad do cizího jazyka). Z jakého důvodu vzbuzuje román zájem až bezmála 30 let po svém vzniku? Proč zůstal nepovšimnut surrealismem ve 30. letech? Surrealismus 40. let na předválečný surrealismus sice navazuje, ale je zatížen válečnou zkušeností, kdy se naplnily nejrůznější surrealistické představy. Poetika předválečných surrealistických děl reaguje na válečné události, což vede k zproblematizování vztahu k asociativnímu způsobu psaní, ke slovu se více dostává černý humor a tvorba surrealistů se celkově intelektualizuje.

Skupina Ra vycházela z předválečného surrealismu (Lorenc 1988: 61), ale po prožité zkušenosti jako by umělci nebyli schopni navázat na jeho rozesmátou okouzlenost životem. Destruktivnost 2. světové války vedla celou generaci narozenou ve 20. letech (nezažila tedy masakr 1. světové války) k pochybám o moderní civilizaci, ke skepsi. Po 2. světové válce vznikají díla ovlivněná existencialismem, díla naplněná skepsí a pesimismem z technického vývoje, který se obrátil proti člověku. Tatam je romantická snovost a lyrická přeludnost

předválečných surrealistických děl, členové skupiny Ra zobrazují na svých obrazech úzkostné a tragické vize strachu, krutosti a násilí a slova básníků se tříští o surovost života ve válce. A pak se objeví román, v němž se naplnila vize zániku, kterou oni prožívali na vlastní kůži ...

Našli ra-isté v Kubinově románě potvrzení svých domněnek o nezbytnosti zániku moderní civilizace? Zdá se, že snová atmosféra románu ve spojení s fascinací zánikem se po válce stala aktuálnější a vnímání fantastiky, z níž se náhle stala skutečnost, se po 2. světové válce radikálně proměnilo. Z jakého důvodu nebyl román přeložen už po 1. světové válce (nebo dokonce už před ní) jako jedna z vizí zániku Rakouska-Uherska? Co na něm přitahovalo skupinu českých poválečných surrealistů? Čím pro ně byl aktuální? Na tyto otázky se ve své práci pokusím najít odpověď.

V počáteční kapitole přiblížím obecná surrealistická východiska, poté zohledním specifika českého surrealismu, který se nevyvíjel stejně jako ve Francii, s důrazem na proměnu surrealismu ve 40. letech 20. století. V následující kapitole se zaměřím na výtvarnou tvorbu Alfreda Kubina, která neoddělitelně souvisí s jeho literární činností. V dalších dvou kapitolách přiblížím okolnosti vzniku románu a jeho překladu do češtiny. Celá 6. kapitola této práce je věnována interpretaci románu z hlediska surrealismu se zřetelným posunem v jeho chápání ve 40. letech 20. století.

V práci jsem vycházela především z českých překladů Kubinova díla. Použité německé ukázky z korespondence a sekundární literatury, u kterých si nejsem vědoma jejich překladu do češtiny, jsem přeložila samostatně s pomocí Mgr. Elišky Stehlíkové.

2. SURREALISMUS

Román *Die andere Seite* byl do češtiny poprvé přeložen krátce po 2. světové válce, kdy se umění vrací k surrealismu. V této kapitole proto nastíním dobový kontext 40. let 20. století v českém prostředí, vysvětlím teoretická východiska mezinárodního surrealistického hnutí, specifickou českého surrealismu 30. let a situaci poválečného surrealismu v ČSR.

2.1 Znaky surrealismu

Na úvod ve stručnosti připomenou podstatné znaky surrealismu, který André Breton v *Manifestu surrealismu* (1924) definuje jako „čirý psychický automatismus, jímž má být vyjadřován, buď verbálně nebo písemně nebo jakýmkoliv jiným způsobem, skutečný pohyb myšlenky. Diktát myšlení za neúčasti jakékoliv rozumové kontroly, mimo jakékoliv estetické nebo morální zřetele.“ (Breton 1996/1924: V)

Při zkoumání podstaty člověka, kterou mělo zachytit umělecké dílo, pomocí psychického automatismu vycházeli surrealisté z Freudovy psychoanalýzy („vědy o nevědomí“)⁴ a nevědomí považovali za hlavní zdroj umělecké činnosti. Branou do nevědomí byly surrealistům hlavně sny, ale i další změněné stavy vědomí, kterými mohly být různé psychické záchvaty nebo záměrně navozované stavy např. při hypnóze či drogovém opojení, při nichž odpadá kontrola rozumu. V nevědomí vzniklé fantastické představy měly pak být umělcem zaznamenány nejlépe pomocí automatického psaní, kdy je veškerá rozumová kontrola na nejvyšší míru omezena, a umělec zaznamenává své myšlenky tak, jak přicházejí, bez volního zpracování. Při tvorbě se tedy zdůrazňuje iracionálnost. Tvůrčí fantazie se zbavuje omezující kontroly racionální logiky a obrací se k nevědomí, kde vznikají fantastické představy, které jsou pak bez sebemenších úprav umělcem zaznamenávány.

Surrealisté vytvářejí koncept surreality, ve které dochází ke splynutí zdánlivě tak protikladných stavů, jimiž jsou sen a realita. Breton vychází z přesvědčení, že svět snu a svět skutečný tvoří jediný svět, jinak řečeno, že svět snu pro své utváření čerpá jen z proudu faktů. Zajímá se o formy vzájemného pronikání snu a reality a vytváří zcela jinou koncepci bdělého snu, který je podle něj rovnocennou náhradou surreality: existuje na hranici snu a reality a úplně popírá dichotomický vztah mezi iracionalitou a racionalitou.

Breton v *Manifestu surrealismu* o snu píše: „*Je skutečně nepřipustné, že tato nemalá část duševní aktivity (...) doposud tak málo poutala pozornost. Extrémní*

⁴ Rakouský psychiatr Sigmund Freud zkoumal nevědomí svých pacientů pomocí výkladu snů, iracionálního chování, chybných úkonů, přechnutí apod. Sny vykazují obsah nevědomí a jejich výklad je jednou z nejlepších cest („via regia“ - královská cesta), jak do nevědomí proniknout. Do nevědomí byly totiž podle Freuda vytěsněny některé bolestivé vzpomínky a přání, jež tedy nemohou vstupovat do vědomí, ale mohou člověka ovlivňovat nepřímo nebo skrytě a jsou podle něj příčinou většiny duševních poruch. Psychoanalýza měla vytěsněný materiál přenést do vědomí a tak jedince vyléčit.

rozdíl v důležitosti, v závažnosti, jakou pro běžného pozorovatele mají události bdění a události ve spánku, byl pro mne vždy zdrojem údivu.“ (Breton 1996/1924: II)

Surrealismus byl také prvním směrem, který věnoval systematickou pozornost humoru jako zvláštnímu imaginativnímu útvaru a zároveň jako živlu trvale přítomnému v umělecké tvorbě. Černý, objektivní či absurdní humor je vlastností každého iracionálního fenoménu, pokud je dost konkrétní, aby mohl být uváděn do vztahu k realitě. Logika se dostává do sféry absurdity ve chvíli, kdy se ztratí logický záměr. Tak se to děje ve snech, ve kterých se ztrácí kauzalita událostí. V nich dochází také k nesouladu formální logiky s konvenčním způsobem jejího uplatňování.

2.1.1 Sen

Sen je stav změněného stavu vědomí, ve kterém se obrazy uchovávané v paměti a fantazie dočasně mísí s událostmi vnější reality. Ve snu chybí charakteristické jevy provázející stav bdělosti, jako jsou kritičnost a volní kontrola průběhu myslí, časové uspořádání obsahů, jejich logika, kauzalita a vědomí vlastní osobnosti. Dále mizí běžné souvislosti mezi duševními procesy, bez údivu a pocitu absurdity jsou prožívány absurdní děje, v nichž jsou spojeny náhodné heterogenní prvky, zpřeházeny jsou časové sekvence událostí a zpředměněn je smyslový materiál, který dostává různé významy. Ve snu vystupují zcela nové psychické elementy ve zvláštních směsích, identifikacích a souvislostech, objevují se originální spojení představ, nejpodivuhodnější kombinace a disociace.

Pro sny jsou charakteristické absurdní kontaminace vizuálních prvků, volné asociace obrazů, které se vymykají racionální kontrole. Sny mají takový neobyčejně tvořivý potenciál, protože mozek je ve fázi REM⁵, ve které se zdají sny, značně aktivní, ale přitom není zatěžován smyslovými podněty (bdělý mozek a paralyzované tělo). Díky tomu vznikají v našich představách neobvyklé kombinace jevů a objektů.

⁵ REM fáze (rapid eye movement – rychlé pohyby očí) představuje fázi spánku, kdy se zdají sny (normální i bdělé, tzv. lucidní sny). Oči sledují snový děj, proto název REM fáze. Počáteční REM fáze trvají kolem 5 minut a postupně se prodlužují. U někoho mohou trvat 60, u někoho i 90 minut. Je to jev velmi starý, ale pojmenován a podrobněji zkoumán byl asi před 50 lety Eugenem Aserinským. Fáze spánku, při které se sny sice zdají, ale nejsou tak zrakově živé ani emočně nabitě a jsou více spojeny s událostmi v bdělém stavu, nazýváme non REM fází. Obě fáze se během spánku několikrát vystřídají.

Naše myšlení ve snech vytváří formy, které během bdění nemohou vzniknout, projevuje se zvýšená tvořivost, kterou může ještě povzbudit lucidní⁶ snění. Někteří vědci dokonce nepokládají REM fázi za spánek, ale spíše za třetí stav existence mimo stav bdění a non REM fázi.

Zájem surrealismu se obracel k nevědomí, ve kterém vznikají fantazijní představy⁷. Ve Freudově psychoanalýze je jednou z metod ke zkoumání nevědomí výklad snů (další je např. metoda asociací), protože právě sny nám umožňují nahlédnout do obsahu nevědomí. Pozornost byla tedy věnována snu jako cestě do nevědomí, protože v nevědomí leží klíč k poznání vědomého duševního života člověka. U S. Freuda byla ale symbolika snů zjednodušena na symboly mužských a ženských genitálií a sexuálních aktivit.

Sen se v surrealismu stává syntézou reálného a imaginárního světa, synonymem surreality. Breton na sen klade zvláštní důraz, zajímá se o formy vzájemného pronikání snu a reality a vytváří zcela jinou koncepci bdělého snu, který je podle něj rovnocennou náhradou surreality, protože existuje na hranici snu a reality a úplně popírá dichotomický vztah mezi iracionalitou a racionalitou. Z toho důvodu se surrealistická obrazotvornost v nejvyšší míře identifikuje právě s bdělým snem, který pokládá za nejčistší formu surreality.

2.1.2 Bdělé sny

Podstatou bdělých (lucidních) snů je to, že dotyčný si během snu uvědomuje, že leží v posteli a sní. Takový sen může dál pokračovat: snící se buď věnuje činnosti, kterou se v takových snech hodlá zabývat, experimentuje s těmito podmínkami (může si vyzkoušet např. létat), anebo nechává sen pokračovat a lucidně reaguje na snové dění. Stephen LaBerge⁸ tvrdí, že lidé po probuzení z lucidního snění vytvářeli o 29 procent více neobvyklých slovních spojení než později během dne. Někteří lucidní spáči hledají v těchto snech svoji inspiraci.

⁶ lat. lucidus znamená jasný, výraz se odborně používá jako přívlastek pro vědomí

⁷ Fantazijní představy jsou pamětní jevy, v nichž materiál vystupující ze zkušenosti je shrnován do kombinací, které samy ze zkušenosti nepocházejí; představy reprodukují vnímané, fantazie produkuje něco nového, co překračuje hranice skutečnosti a stává se tak něčím neskutečným trvale nebo ve své fyzické realizaci skutečným ve smyslu originální skutečnosti. (Nakonečný 1998)

⁸ Stephen LaBerge se lucidnímu snění věnuje na kalifornské Stanfordské univerzitě, kde provádí laboratorní výzkumy

Společným jmenovatelem lucidněsnových prožitků je fascinující opravdovost tohoto dění. Nejedná se totiž o mátožné zmatení denních zbytků způsobené nedokonalé vypnutým mozkiem během spánku. Prožitek je naopak natolik opravdový, že dokáže znejistit snícího v postoji vyhraněného materialismu nebo jistotě o jeho duševním zdraví. Pokud totiž sníme nevědomě, myslíme a chováme se tak, jako bychom byli v bdělém stavu, lucidní snění nám umožňuje rozšířit vliv na vývoj událostí ve snech. Vědomí toho, že sníme, nám umožňuje vyzkoušet jindy neuskutečnitelné věci (víme, že se nám nemůže nic stát), záleží jen na fantazii. U lucidního snu také převažuje sekundární zpracování projevující se větší koherencí, jednotou a srozumitelností snového scénáře.

Jako první nazval fenomén lucidního snění holandský psychiatr Frederik van Aeden, který zapisoval a klasifikoval své sny na konci 19. a začátku 20. století. Badatelé nacházejí fenomén lucidního snění v historických pramenech všech kultur a ve všech dobách. Poukaz na to, že vědomé řízení pozornosti a introspekce ve snu neexistují, vedl k pochybnostem o existenci lucidních snů. Mnozí badatelé však svými výzkumy prokázali, že tyto sny existují a svou povahou se blíží obvyklým snům. Jejich existenci obhájí Svetozar Nevole v přednášce z roku 1947 nazvané O tak zvaných lucidních snech (Nevole 1951).

2.2 Od poetismu k surrealismu

Bretonův *Manifest surrealismu* vyšel v roce 1924, československá surrealistická skupina byla ustavena až o 10 let později, neboť surrealistické hnutí se v Čechách vyvíjelo specificky. Surrealistickou skupinu založil Vítězslav Nezval v roce 1934 (leták *Surrealismus v ČSR*), tedy až po setkání s Bretonem a jeho přáteli v Paříži r. 1933. Tato skutečnost vyvolává dohady o tom, že surrealismus (zejm. literární) k nám byl uměle zaveden, že se u nás plynule nevyvinul. Kořeny českého surrealismu ale můžeme najít v poetismu, z něhož se postupně vyvíjí. Manifest poetismu vychází v roce 1924 a přestože v něm najdeme podobné principy jako v surrealismu, není to jakási odnož surrealismu, ale rovnocenné hnutí, k němuž se dospělo nezávisle na mezinárodních vývojových tendencích.

V koncepci poetismu se objevuje hlavní zásada surrealismu o integraci umění a života. Tento universalismus je poetismem i surrealismem chápán jako překonání

antinomického myšlení. V surrealismu jsou protiklady vyrovnány v surreality, jejíž hypostazí je sen či dětství, v poetismu jsou harmonizovány prostřednictvím poetického nahlížení na život. Za univerzální princip života a umění je u obou považována svoboda, svoboda fantazie a imaginace. V surrealismu i poetismu jsou slova osvobozována z jejich běžného užití a je odhalován jejich nový neočekávaný smysl. Právě svoboda uvádí do sféry básnického jazyka hru a neomezenost asociací stejně jako automatismus psaní. I v poetismu je důraz kladen na iracionalitu, ale nezříká se tak úplně logiky, zejména při tvorbě se uplatňuje volní prvek. Hlavní rozdíl mezi poetismem a francouzským surrealismem spočíval v rozdílném přístupu k tvorbě: u surrealismu je rozhodující psychický automatismus, neomezenost asociací bez diktátu rozumu, zatímco v poetismu je zdůrazňována vědomá tvorba, volní prvek. Zdůrazňován je dětský pohled na svět u poetismu a z toho vyplývající hravost (nová poezie je hrou) a smyslovost, opojení životem jako protiváha k tradičnímu měšťáckému životu. Poetisté vytýkali surrealismu zejména jeho pasivitu při tvorbě. Surrealismus čerpá jak z dětství, tak ze snu, ve kterém se dostávají na povrch prvky z nehlubších vrstev vědomí.

Surrealismus uskutečňuje transformaci reality a ireality v surreality především v plánu iracionálních jevů. V poetismu transformace předmětného světa nepotřebuje pomoc nevědomí: zříká se intelektuáliství, ale nikoliv racionalismu.

Surrealismus sleduje avantgardě společnou zásadu vytvářet z umění styl života a každodenní život estetizovat uměleckými prostředky a nachází pro tuto globální integraci svůj vlastní klíč v univerzální kategorii surreality. U obou směrů se umění stává součástí života, život sám je uměním a každý může svobodně tvořit.

Po počátečním vyhraňování poetistů vůči surrealismu dochází k postupnému přerodu poetismu v surrealismus. Svědčí o tom např. to, že v poetistických časopisech (Pásmo, Disk, Host, ReD) jsou otiskována významná díla z doby romantismu, symbolismu, avantgardismu, která poukazují na směřování poetistů k předchůdcům surrealismu. První zmínky o surrealismu se objevují už v roce 1924 – Richard Weiner referuje v Lidových novinách o Bretonově Manifestu surrealismu, František Götz v Hostu publikuje stať Nadrealism, Václav Černý také v Hostu článek K surrealistickému manifestu.

V roce 1930 začíná vycházet měsíčník *Zvěrokruh*, který sice nechce být surrealistickým měsíčníkem, jak uvádí Nezval v úvodníku prvního čísla, ale na další stránce najdeme ukázkou z Bretonovy *Nadji*, jež je základním dílem francouzského surrealismu. To svědčí o tom, že na konci 20. let se poetisté začínali zajímat také o psychiku člověka, o jeho vnitřní svět, který doposud opomíjeli a akcentovali zachycení všech krás světa moderní civilizace. Druhým důvodem ke sblížení českého poetismu s francouzským surrealismem bylo přihlášení se surrealismu k dialektickému materialismu, ke klasikům marxismu i ke spolupráci s Komunistickou stranou Francie. To tedy znamená, že poetismus pozvolna přecházel v surrealismus, který k nám tedy nebyl uměle zaveden.

Také oba hlavní představitelé poetismu, Teige a Nezval, zdůrazňují přerod poetismu v surrealismus: „*Dnešní vývojová etapa poetismu ztotožnila se s dnešní vývojovou etapou surrealismu.*“ (Teige 1945/46b: 390)

2.3 Surrealismus po válce

Po druhé světové válce navazuje umění na násilně přerušovaný vývoj, na poslední předválečný avantgardní směr, jímž je surrealismus. Mezinárodní surrealistické hnutí a jeho skupiny nejsou ale po válce organizovány, neboť surrealismus byl za války prohlášen za zvrhlé umění (*die entartete Kunst*) a zakázán. Významní surrealističtí umělci (L. Aragon, T. Tzara, P. Eluard) hnutí opouštějí, zatímco André Breton se pokouší o náčrt teoretických obrysů hnutí. Válečná zkušenost, kdy se nadrealita stala skutečností, surrealismus 40. let samozřejmě poznamenala.

Některé podněty surrealismu se po druhé světové válce stávají díky Karlu Teigovi aktuální také v Československu, roste zájem o jeho estetiku a principy. Během války byl surrealismus zakázán, to ale neznamenalo konec surrealismu. V Praze vznikají v průběhu války lokální skupiny surrealistů: v roce 1941 se kolem J. Řezáče na Žižkově sdružuje okruh mladých lidí, který vydává strojopisné sborníky orientované surrealisticky; další skupinu tvoří tzv. spořilovští surrealisté (Z. Havlíček, R. Kalivoda a další) a v Michli se schází a diskutuje další skupina tzv. michelských surrealistů (J. Schnabel, Z. Potůček, K. Kilberger), která se později propojí se žižkovskými surrealisty. Z původní surrealistické skupiny (po odchodu

Nezvala a smrti Štyrského) zbyli jen tři původní členové: Karel Teige, malířka Toyen a básník Jindřich Heisler. V roce 1947 byla instalována část pařížské Mezinárodní výstavy surrealismu, kterou pro Prahu připravil J. Heisler. K realizaci výstavy však vzhledem k únorovým událostem roku 1948 nedošlo.

Zdeněk Lorenc a Ludvík Kundera rozeznávají ve stati *Mladší surrealisté* (Lorenc, Kundera 1946: 77), jejíž snahou bylo programové vymezení Skupiny, tři tendence mezi mladšími surrealisty:

1. „klasicky surrealistická“ lyrika prohlubuje dědictví Bretona, Tzary a staršího Eluarda – Lorenc, Effenberger
2. jiní básníci se dotýkají hranice černého humoru (Wenzl, Kundera)
3. odbojový a státotvorný surrealismus (zejména slovenští surrealisté)

Ale nerozvíjí se žádná kolektivní činnost. Až v roce 1946 vystupuje Skupina Ra, jež navazuje na předválečný surrealismus co nejkritičtěji.

Po únoru 1948, kdy se vedoucí ideologií stal tzv. stalinismus, byl surrealismus opět nežádoucí. Vznikala díla v duchu socialistického realismu a literatura, která neodpovídala jeho požadavkům, byla cenzurována a zničena. Rozvíjí se exilová literatura (Toyen a Heisler žijí v Paříži), hodnotná díla vycházejí v samizdatu, ale surrealistická tvorba neustává. Po smrti K. Teigeho v roce 1951 se vedoucí osobností českého surrealismu stává Vratislav Effenberger.

2.3.1 Skupina Ra

Překladatel románu *Die andere Seite*, ale hlavně básník, dramatik a literární a výtvarný kritik a také výtvarník Ludvík Kundera patří k představitelům poválečného českého surrealismu. Byl členem Skupiny Ra, jejíž kořeny sahají do roku 1936, kdy Václav Zykmond založil v Rakovníku edici Ra (zkratka Rakovníku). (Zykmond 1966: 184) Jako první v ní vyšla Bretonova báseň *Vzduchu vody* (1937), kterou přeložil Václav Zykmond společně s D. Šubertem. Následovala v roce 1938 próza Z. Šela *Kámen*. Prvním zásadním projevem skupiny byl sborník grafik a textů černý tisk *Roztrhané panenky* z roku 1942, vydaný ve 45 exemplářích a antidatovaný rokem 1937. V něm prezentovali své dílo výtvarníci Josef Istler, Otta Mizera, Miroslava Miškovská a literáři Zdeněk Lorenc a Ludvík Kundera. O. Mizera a M.

Miškovská se v roce 1944 názorově odděluje a sblíží se s skupinou žižkovských surrealistů.

Ke skupině patřil také autor fotokalků Miloš Koreček, Bohdan Lacina, fotograf Vilém Reichmann, malíř Václav Tikal a všestranný Václav Zykmond. Širší veřejnosti se umělci představili ve sborníku s názvem *A zatímco válka* z roku 1946. Někteří členové budoucí skupiny se představili už v roce 1945 na výstavě Konfrontace, jež byla přehlídkou válečné tvorby celé mladé generace. Teprve v roce 1947 je uspořádána první a zároveň poslední výstava skupiny Ra a v souvislosti s ní je vydán i sborník s programovým prohlášením. Skupina se ale pod tlakem vnějších okolností i vnitřních rozporů rok na to rozpadá. Literární část se naposledy prezentovala na večerech mladé literatury pořádaných Uměleckou besedou 27.11.1947. V roce 1947 vychází také poslední svazek edice Ra, kterým je báseň L. Kundery *Rýha smrti* s dřevorytem B. Laciny.

Jak je patrné, ve skupině působili jak literáti, tak výtvarní umělci. Úzká propojenost mezi slovesným a výtvarným surrealistickým uměním se projevovala také v tom, že malíři většinou psali a literáti malovali (např. také Vítězslav Nezval aj.) či jinak výtvarně tvořili. Mnohdy vůbec nezáleželo na tom, jaký způsob umělec při ztvárnění fantazijní představy užije.

2.4 Poválečný surrealismus vs. předválečný

Poválečný surrealismus navazoval na surrealistické rozvíjení obrazu do fantastiky a abstraktna, ale také se vůči předválečnému surrealistickému hnutí v některých bodech (po prožití válečné zkušenosti) vymezoval. Václav Zykmond rozeslal v zimě r. 1943 všem členům skupiny Ra dotazník se třemi otázkami týkajícími se jejich vztahu k předválečnému surrealismu:

„Tikal odpověděl, že začal malovat teprve v roce 1941 a že tedy jeho vztah – mimo dílo Daliho, jehož vlivu rovněž podléhal – není vyhraněn, stejně jako není vyhraněn jeho vztah k pražské skupině. Istler odpověděl společně s Lorencem 13. 1. 1944. Ukázalo se, že oba mají vůči tomu surrealismu, jak byl znám z doby před válkou, značné výhrady a že rovněž, podobně jako my v Brně, mají i výhrady k značně

přeexponované izolaci předválečné pražské skupiny. Došlo tedy k určité názorové shodě.“ (Zykmund 1966: 185-186)

Jak je patrné, tvůrčí snažení skupiny Ra, výrazně reprezentující surrealistickou odnož poválečné mladé české literatury, přehodnotilo svůj postoj k předválečnému surrealismu, a to v několika bodech: umělci měli volnější vztah k jeho doktrínám, odvraceli se od asociativního principu výstavby básně (od volného proudu vědomí), pochybovali o automatismu jako reálném základu tvorby. O pracích vzniklých na základě psychického automatismu soudili, „*že samy o sobě nemohou být ještě uměleckými díly, ale pouze jen jakousi kontrolou subjektivního psychického rozpoložení, prostředkem k zjištění charakteru a proměnlivosti individuálních podvědomých představ a asociací, nanejvýše snad podnětem ke vzniku díla*“.
(tamtéž: 186) Osobnostně rozrůzněná tvorba skupiny se inspirovala problémovou nesurrealistickou větví české poezie 30. let, snahy o lyričnost spojovali s aktivizací intelektuální složky, kterou uplatňovali každý poněkud jinak, navíc dovedli ocenit úlohu humoru v poezii a vnesli ho do svých prací. Zastávali názor, že „*vnitřní model není něco tak konkrétního a apriorně tak beze zbytku daného, aby bylo k vytvoření uměleckého díla tento model pouze okopírovat tak, jako se dá kopírovat u popisných malířů model vnější*“.
(tamtéž: 186) Členové skupiny se snažili dosáhnout rovnováhy mezi výtvarnými hodnotami díla a hodnotami imaginativními, nemysleli si tedy, že by mohl svobodně tvořit každý a neupřednostňovali imaginativní stránku díla nad estetickou. Také užití psychoanalytických symbolů podle nich přestávalo být spontánní, např. Šimovy obrazy působily spíše jako ilustrace k psychoanalytickým popularizačním příručkám. Členové skupiny Ra tedy podněty předválečného surrealismu vstřebali, ale zároveň jeho poetiku vzhledem k válečné zkušenosti přehodnotili a pozměnili, protože „*přetížení nicotou zkázy cítili jsme slabost některých uměleckých tezí a snažili jsme se od nich uvolnit*“.
(Lorenc 1988: 62)

Zdá se, že předválečný surrealismus nestačil k vyjádření toho, co tato generace prožívala, ale přitom „*se surrealismus ukázal být jedním z nejvhodnějších prostředků k vyjádření hrůz a hlubokých traumat, které do lidských životů vnášela válka*“.
(tamtéž: 64)

3. IMAGINATIVNÍ UMĚNÍ

Někteří výtvarní teoretikové označili malířství vznikající ve 30.-50. letech min. století jako imaginativní. V čem se toto umění liší od surrealistické tvorby? A liší se vůbec? V této části vysvětlím Teigův vnitřní model, který objasňuje teoretické principy imaginativního malířství, mezi jehož tvůrce řadil Teige i Alfreda Kubina.

Název použil František Šmejkal v katalogu výstavy *Imaginativní malířství 1930-1950*⁹ pro umění, které se u nás ve 30. a 40. letech rozvinulo a kterému je společné zobrazování fantazijních představ:

„Základním principem imaginativního malířství, aktualizovaného v nejrůznějších obdobích lidských dějin a beroucího na sebe vždy dobově podmíněnou podobu, je realizace umělcových fantazijních představ, vyvěrajících z nejhlubších vrstev psychiky, které přetvářejí jeho zážitky a vjemy do ireálných celků, jež se stávají symboly jeho touhy nebo úzkosti, melancholie nebo radosti, krátce výrazem často latentních stavů jeho niterného života.“ (Šmejkal 1964)

Šmejkalovi oponuje Jiří Kotalík, podle kterého je označení imaginativní malířství povšechné a mlhavé, protože o něm lze „jako o potenciálním principu hovořit v té či oné míře ve všech údobích dějinného vývoje, ne ovšem v izolovaném od ostatních složek výtvarné tvorby. Jeho neurčitý a do značné míry metaforický obsah sotva však může závazně vymezovat souvislou a nadčasovou linii vývojovou, tím méně pak definovat charakter prací, jež vznikaly v konkrétně historické situaci třicátých a čtyřicátých let našeho století. Proč v těchto souvislostech nehovořit rovnou o surrealismu?“ (Kotalík 1965: 435)

Nemusí se jednat pouze o malířství (i když právě výtvarné zobrazování fantazijních představ, jež se vyskytují v obrazech, je nejpřirozenější), také slovesný

⁹ Vystavovali zde členové pražské surrealistické skupiny J. Štyrský a Toyen s příbuznými generačními projevy - J. Šíma, F. Muzika, F. Janoušek, A. Wachsmann a jedna větev generace 40. let soustředěná většinou ve skupině Ra – Istler, Tikal, Lacina aj. a mimo skupinu Sklenář, Medek, raný Gross, Hudeček atd.

projev čerpá z fantazijních představ, které ale zobrazuje jinými prostředky. Imaginativní umění je totiž takové umění, ve kterém je „*zevní percepce nahrazena vnitřním obrazem, snímkem světa imaginace*“. (Teige 1945/46a: 150)

Východisko prostě neposkytuje pouze vnější skutečnost, ale skutečnost lidského nitra, „*vědomí i nevědomí, v němž jsou vjemy, pocity a zážitky, vyvolané přímým kontaktem se světem, ve kterém žijeme, přetaveny v novou skutečnost*“. (Šmejkal 1964)

Důraz se klade na subjektivní prožívání světa a jeho fantazijní přetvoření v umělcově imaginaci, umělec „*se obrací k vnitřnímu syžetu, fantazijní představě, tryskající spontánně z ponorných proudů umělcova nevědomí, ať už v bdělém snu, ve spánku nebo halucinaci*“. (tamtéž) Ke stavu introspekce, tj. stavu, kdy se vynořují nechtěné představy a slábne volní a kritická činnost, dochází zejména ve stavu usínání či při hypnóze. Jsou to stavy, kdy člověk nekontrolovatelně pozoruje obrazy svého nitra. Umělec se takto vzniklými fantazijními představami inspiruje a přenáší je na plátno, což odpovídá surrealistickému vnitřnímu modelu.

3.1 Vnitřní model

U surrealistického obrazu se podle Karla Teigeho (Teige 1945/46a) proces realizace fantazijní představy uskutečňuje přesnou a pečlivou kopíí ustáleného vnitřního modelu, který může přenesením na plátno doznat jen nepatrných změn. Fantazijní představa může být vědomě zpracována, ale nikdy by nemělo dojít k popření jejího iracionálního charakteru. Karel Teige vysvětluje proces tvorby následovně:

„Imaginativní umění má vnitřní model a převádí na plátno jeho duchové formy technickými prostředky svého řemesla... Přenesení duchových forem vnitřního modelu na plátno může se dít několika technickými způsoby. Vnitřní model sám je formován procesem psychického automatismu. Důležitost obrazu je úměrná důležitosti vnitřního modelu a v druhé řadě jakosti technického zpracování. Obraz tu vzniká ve dvou etapách: 1. inspirací, která je duchovním zformováním vnitřního modelu; v této chvíli je obraz, tkvící v duchu, v podstatě hotov, 2. a v procesu ustalování tohoto psychického obrazu na plátně, přičemž se někdy značnou měrou

uplatní druhotné, estetické zpracování, které ostatně může spolupůsobit už při prvotném, psychickém formování vnitřního modelu.“ (Teige 1945/46a: 151)

Psychickým automatismem K. Teige nazývá proces sensibilizace, expozice a fixace. Přitom zdůrazňuje, že ačkoliv *„inspirace je zcela mimo dosah vůle, provedení malby nemůže být zcela bezvolné a vyžaduje jisté upřené pozornosti. Pokud je tu vůle a pozornost zaměřena na dokonalé zpodobení, ustálení, kopírování vnitřního modelu, který může právě pozornou konfrontací se vznikající malbou doznat jistých proměn, není porušen proces psychicko-automatického zrodu obrazu a malířova ruka je poslušna diktátu myšlenky – totiž diktátu touhy.*“ (tamtéž: 153) Tím přiznává určitou moc vůli narozdíl od úplného diktátu psychického automatismu (diktát myšlení bez rozumového dozoru). Teige zohledňuje to, že představy bývají nestálé, neúplné, mají neurčité znaky a jen určité detaily, proto musí být zpracovány pomocí vůle. Vůle se projevuje i v tom, že představy mohou být libovolně vyvolány a měněny. Umělec je tedy vědomě formuje a dotváří, může docházet také k jejich stylizaci, ale přesto zůstává hlavní nevědomí, ze kterého představy prvotně vystupují.

Ve fantazijních představách můžeme vysledovat několik principů práce s fantazijními obrazy (imaginace). Je to např. aglutinace, kombinace, schematizace či stylizace. Základními principy fantazijního myšlení pak jsou: synkretizace (spojování různých myšlenkových prvků v nové celky bez dostatečného rozlišování detailů), symbolizace (předmětu se připisuje nějaký zvláštní význam, objekt něco zastupuje), animismus (neživé předměty jsou pokládány za živé, antropomorfizovány) a magismus (místo kauzálních vztahů jsou dosazovány okultní souvislosti). Představy se objevují v řetězcích, v nichž jedna představa vyvolává (asociuje) druhou na základě např. podobnosti nebo obsahového kontrastu apod. Působí vždy nově, ztrácejí se, rozplývají, mohou být libovolně vyvolány a měněny, mají přízvuk pocitu aktivity. Mezi představy, jež nemusejí být pouze zrakové, ale také sluchové, čichové apod., patří vzpomínky, snění a fantazijní obrazy, jimiž jsou mj. sny.

Umělec, který fantazijní obraz přenáší na plátno, musí být tedy natolik zručný, aby mohl provést co nejvěrnější kopii svojí představy, aby ji nijak neupravoval z důvodu vlastní neumělosti, aby si představu nějak nepřizpůsoboval.

Proto umění nemůže dělat každý, jak hlásal surrealismus ve svých počátcích, ale jen umělec v pravém slova smyslu:

„Malířství, jež se dovolává vnitřního modelu, tj. mentální představy, a to představy iracionální fantasijní, lyrické, poetické, také nemá malířskou, estetickou formu, nýbrž duchovou formu, formu svého duchového modelu. Vnitřní model je formován těmi silami psychického aparátu, jejichž působením prochází, než se stane tím, čím je, než nabude své psychické formy, kterou malíř zírá vnitřním zrakem a precizně zakresluje technickými prostředky svého řemesla na plátno.“ (Teige 1945/46a: 150-151)

Nabízí se otázka, zda je možné fantazijní představu převést na plátno, zda je natolik zřetelná, aby nemohla být dodatečně opravována a pozměňována, popř. zda z ní nejsou vybírány jen určité zajímavé prvky či detaily, které si umělec vědomě vybírá, a tím stylizuje nejen svůj budoucí výtvar, ale i svoji představu.

J. Chaloupecký označil teorii vnitřního modelu za estetiku akademismu a oponuje:

„Nelze rozeznávat vnitřní a vnější model a nelze od nich oddělovat podobu díla, jako nelze rozlišovat aktivní a pasivní složku vidění a tvůrčí proces, ‚halucinaci‘ a ‚vjem‘ (či ‚představa‘ a ‚vzpomínku‘ či ‚vzpomínku‘ a ‚vjem‘ a ‚malování‘) – splývají vjedno, ať je výsledkem románská iluminace nebo impresionistický obraz.“ (Chaloupecký 1999/1976: 225)

Vnitřní model nemusí být podle V. Linhartové výlučně záležitostí výtvarného projevu, může znamenat obecněji fixaci fantazijní představy ve vědomí, kterou je možno realizovat jak malířskými prostředky v obraze, tak prostředky slovesnými. O vnitřní model jde všude tam, kde se přepisuje nikoliv vnější, ale vnitřní skutečnost, která se neřídí zákonitostmi konvenční logiky.

V surrealismu také často dochází k rovnocennému spojení obrazu a básně, kdy každý svým způsobem realizuje společnou básnickou představu. Nejsou tak ve vztahu vzájemné podřízenosti, slovo nedoprovází obraz, ani obraz není ilustrací básnického textu. Příkladem mohou být sbírka realizovaných básní Jindřicha

Heislera a Toyen (fotografie) *Z kasemat spánku* (1941), ve které se propojují obraz a báseň, nebo kniha stejného autora *Přízraky pouště* (1939) tentokrát s kresbami Toyen.

Dochází ke vzájemnému prostupování myšlení a výtvarného umění, myšlenky a obrazu, které dokonce stírá hranice mezi nimi. O prostupování slovesného a výtvarného umění svědčí i název první výstavy surrealistických obrazů v Československu – Poesie 32.

3.2 Výtvarná tvorba Alfreda Kubina

Kubinovy kresby na nás chrlí přízračné lidské postavy, většinou deformované a se zvířecími prvky, výjevy násilí, morbidností, oblud z mořské říše, děsivých zvířat, která vzbuzují strach a odpor (např. hadi, štíři, chobotnice, opice). Všechna tato vyobrazení jsou vytržena ze světa fantazie, ze světa snu¹⁰, vystupují z temnoty do popředí, kde zanechávají tajuplné stíny, a jsou nelítostně vržena do reality všedního života, kterou svou neobvyklostí až bizarností rozbíjejí. Umělci vede ruku sen, a to už od samých počátků, kdy zachycuje zejména své temné sny, jež se v jeho obrazech objevují hned třikrát - jako téma (symbol, alegorie snu), obsah a jako způsob ztvárnění (ostré viděné a zcela nedefinovatelné prvky, organická metamorfóza).

Kubin zobrazuje temnou stránku života, na jeho kresbách odhalíme mnohé své noční můry, které nám v noci nedají spát, které nás děsí a vytrhávají z poklidu, ale které nás na jeho kresbách fascinují. Setkáme se také s výjevy z normálního života, na nichž si Kubin pohrává s dobře odpozorovanými reálnými detaily, jež kresbě dodávají nadsázku. Postavy na Kubinových kresbách jsou v pohybu, někdy se až groteskně hemží, jindy se jejich končetiny různě proplétají a kroutí. Deformované lidské (často nahá ženská těla) i zvířecí postavy nám sdělují příběhy plné tajemství, která odhalí pouze někteří. Nevystupují z temnoty na ostré světlo (Kubinovy kresby jsou černobílé, později lavírované či lehce kolorované, od roku 1902/1903 používá barvu častěji), vstupují pouze do šera neustále připraveny znovu se ponořit do

¹⁰ „Mnohé z mých kreseb se pokoušejí zachytit mé sny. Při probouzení ulpívají často v paměti jen zbytky; tyto trosky a cáry jsou potom všechno, čeho se lze zachytit.“ (O mém snovém životě, cit. dle Schmied 2000/1991: 48)

spletitých čar, ve kterých číhají další netušené přízraky. Ony nás poctily jen svou krátkou návštěvou a pak zase zmizí. Právě v tomto prchavém okamžiku se je A. Kubin snažil zachytit, zastavit je. I jeho způsob kresby vypovídá o procesu neustálého hledání vhodné podoby, kdy je neuchopitelnost představ vyjádřena několika čarami, ne jednou jasně vedenou plnou linkou, což může působit neumele, až neohrabaně. Kolem roku 1908 našel Kubin adekvátní výrazový prostředek v tušové perokresbě a jeho styl se do konce života už příliš nezměnil. Kresby tuší vznikají na rubu starých katastrálních map, na vynikajícím, ale starém a zadrhávajícím se papíře, neboť hladký papír Kubinovi nevyhovuje. Vhodné zobrazení přízračného světa představ hledal celý život v různých variacích svých kreseb, ale hledal pro ně také literární ztvárnění. Pro Kubina bylo tedy důležitější to, co ztvární, než způsob, jakým to ztvární:

„... na druhou stranu mi však jde pouze o to, abych obrazem zachytil čistě vnitřně zřené formy, postavy a příběhy, jež odjakživa hojně provázely můj vlastní duševní život.“ (Kubin 1927, cit. dle Assmann 1999: 11)

Obsahově zaměřené umění (shodné motivy mezi výtvarným a literárním dílem) Kubina přivedlo až k ilustrování knih. Kromě svého románu *Die andere Seite*, jehož prvních 11 ilustrací bylo původně určeno pro román *Golem* (1915) Gustava Meyrinka, ilustroval knihy E. A. Poea, F. M. Dostojevského, E. T. Hoffmanna, G. Nervalu a T. Manna (celkem ilustroval 170 knih).

Ve stati *Jak ilustruji* o vzniku ilustrací píše: *„Naštěstí jsem měl skoro vždycky co dělat s náměty, které odpovídaly mé povaze: buďto mi bylo ponecháno na vůli, co si vyberu, nebo jsem aspoň mohl předkládat návrhy, a ty se zpravidla setkaly se souhlasem objednavatelů. Obírat se nějakým tématem s nechutí je stejné jako se domnívat, že se člověk může živit odpornou nebo fádňí potravou. Když jsem se tvořivě seznamoval s duchem literárního díla, znamenalo to pro mne vždycky silný duševní prožitek. Toto úsilí cele proniknout do spisovatelova díla daleko přesahuje hodiny strávené u kreslířského stolu.“* (Jak ilustruji, in Kubin 1983: 234)

První výstava Kubinova výtvarného díla proběhla už v roce 1902 v Berlíně. Českému prostředí se Kubin jako výtvarný umělec představil samostatnou výstavou

v pražském Rudolfinu v roce 1924 (poprvé bylo možné jeho práce vidět už v roce 1905 v rámci pražské výstavy Krasoumné jednoty), další výstava následovala o čtyři roky později, pak v Brně v roce 1957 (následně i v Praze), v Národní galerii v Praze v roce 1975-76, následovala výstava v rodných Litoměřicích v roce 1990 a v roce 1996 ještě v Plzni a v Českých Budějovicích. V roce 1999 se konala Kubinova velká výstava v pražském Rudolfinu a naposledy se výstava jeho díla konala v roce 2004 v Egon Schiele Art Centru v Českém Krumlově. Svoji působností po celé střední Evropě představuje Alfred Kubin typ středoevropského umělce.

4. DIE ANDERE SEITE

V této kapitole nejprve přiblížím okolnosti vzniku románu vydaného v roce 1909, protože román vzniká za zvláštních okolností, jejichž projevu si všímá Walter Winkler a na jejichž základě dokonce stanovuje Kubinovu diagnózu. Čerpat budu z vlastního Kubinova životopisu a z jeho korespondence. Také popíšu, jak se do románu promítla specifická doba přelomu století.

4.1 Vznik románu

Román, jehož název vymyslel Kubinův švagr Oscar A. H. Schmitz¹¹, vychází v květnu roku 1909 u Georga Müllera v Mnichově a setkává se s vřelým přijetím, i když Kubina provázely během psaní pochybnosti o svých schopnostech a obavy, že si poškodí pověst tou dobou již uznávaného výtvarníka.

Kubin píše román během tří měsíců pod vlivem překonané nervové krize. O okolnostech jeho vzniku se dovídáme poměrně podrobně z Kubinova vlastního životopisu. Napsání románu předcházelo těžké období v umělcově životě: na podzim roku 1907 umírá Kubinův otec, jehož ztrátu popisuje ve Vlastním životopise (Kubin 1983: 72), až do dubna následujícího roku trvá Kubinova nervová a tvůrčí krize, kterou prohloubí těžké onemocnění jeho ženy v létě 1908, jež musí z hornorakouského Zwickledtu u Wernsteinu (kam se v roce 1906 společně definitivně přesunuli) odjet na léčení a Kubin tráví léto sám četbou „*starých mystiků*

¹¹ Kubinův přítel a spisovatel (povídková kniha *Hašiš*), později švagr, který ocenil jako první literární kvality románu a napsal *Schlüssel zu Der anderen Seite* (1923), tj. Klíč k *Zemi snivců*

Východu a Západu, pozorováním různých zvířat a toulkami lesem a poli“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983, 74) Zde asi vznikají první poznámky (zápisky ve skicácích, v nichž se objevují klíčové pojmy) k románu, ale k samotnému napsání dochází až po návratu z podzimní cesty do Horní Itálie a Benátek s přítelem Fritzem Herzmanovským:¹²

„Ale když jsem měl potom začít kreslit, nešlo to. Nebyl jsem v stavu nakreslit ani souvislé, smysluplné čáry. Bylo to, jako kdyby mělo čtyřleté dítě poprvé nakreslit něco podle přírody. Stál jsem polekán tváří v tvář novému úkazu, neboť znovu opakuji, vnitřně mě zcela naplňovala touha pracovat. Abych aspoň něco dělal a ulevil si, začal jsem si sám vymýšlet a psát dobrodružný příběh. A teď se mi hrnulo bezpočet myšlenek, poháněly mě dnem i nocí do práce, takže jsem už za dvanáct neděl napsal svůj fantastický román Země snivců. V následujících čtyřech týdnech jsem jej opatřil ilustracemi. Byl jsem potom přirozeně vyčerpan a předrážděn, a bylo mi z té smělosti úzko. V literárních věcech nemám směrodatný úsudek, nikdy předtím jsem nenapsal nic, co by mělo být publikováno, naopak, samotné psaní je mi nesympatickou činností, nikdy v životě jsem nenapsal báseň. Báł jsem se, že vydáním Země snivců ohrozím svou uměleckou pověst, tím spíše, že se už dříve snažili někteří rozpoznat v mých kresbách literární sklony.“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 75)

Ve svých 70 letech (38 let po napsání románu) se k psaní románu vyjadřuje takto:

„Dílo vzniklo z vnitřní nutnosti a duševního přetlaku, když mi bylo 30 let. Mne samotného zajímají víc ilustrace než text románu, jež jsem napsal ve výjimečném rozpoložení, podobném vlastně už jakémusi opojení. Byl jsem skutečně jakoby pohřžen do jasných vizí.“ (tamtéž: 129)

¹² „Tak tedy, jak řečeno, zárodek tu byl, ale pravé chuti se nedostávalo, a abych se zbavil té truchlivé nálady a dostal opět žádoucí impuls, odcestoval jsem na podzim s přítelem Fritzem Herzmanovským do Horní Itálie a Benátek. Oddal jsem se zcela bez výběru všem cestovním dojmům a už na zpáteční cestě – na Gardském jezeře – jsem cítil chvějivou touhu opět se kreslířsky uplatnit: co to mělo být, to jsem ještě sám nevěděl, a také jsme na to zatím vůbec nechtěl myslet. Poznával jsem však zřetelně, že hledím na všechno kolem sebe novými očima, že ve mně ožívá jakýsi vnitřní třpyt.“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 74)

Kubina udivuje to, že nebyl schopen výtvarného projevu, ale pouze konstatuje:

„Že jsem psal, místo abych kreslil, tkvělo v povaze věci, prostředek se právě hodil, aby mě zbavil dotírajících myšlenek rychleji, než by to bylo bývalo možné jiným způsobem.“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 77)

Román sice vzniká během tří měsíců, doslova v tvůrčím záchvatu, ale Kubin měl v hlavě už od srpna plán na své „největší dílo“, jak o tom svědčí dopis Hansi Weberovi (Kubinův první mecenáš) ze 6.12. 1908 (cit. dle Geyer 1995: 144):

„Schon längst hätte ich Dir übrigens Dein mit Blut Geschriebenes beantwortet, hätte ich nicht selbst in meinem Stollen so stark gearbeitet, dass ich am späten Schlusse des Tagewerks eine unleserliche Klaue zu schreiben (sic!) – Ich habe den Rohstoff meines weitaus grössten Werkes, an dem ich schon seit August schaffe, fertig gestellt.“¹³

„Vnitřní nutnost“ či „duševní přetlak“, jež vedly k napsání románu, pak při vzniku svých děl zdůrazňuje často. Tvorba výtvarná i slovesná poskytuje Kubinovi prostředek, jak se těchto stavů zbavit. Období nervových záchvatů doprovázejí zpravidla období tvorby, jak uvádí Kubin ve svém proslovu k návštěvníkům jeho výstavy v Hamburku v roce 1927:

„Tedy napůl jako ve snu, okouzlen tímto vnitřním viděním, pokouším se svými prostředky, cestou uměleckého ztvárnění jaksí osvobodit od těchto přízraků.“¹⁴ (Kubin 1927, cit. dle Assmann 1999: 11)

¹³ „Už dávno bych ti na tvoje psaní ostatně odpověděl, kdybych tak tvrdě sám nepracoval, ale po celodenní práci mám tak nečitelný rukopis – Dokončil jsem své největší dílo, na kterém pracuji už od srpna.“

¹⁴ Často se setkáme s tvrzením, že za fantastickými vizemi A. Kubina stojí nadměrné lékařské užívání drog

4.2 Román jako diagnóza

Na základě samotným umělcem popsaných nervových záchvatů, životopisu na základě Kubinovy výtvarné a zejména literární tvorby se Walter Winkler pokouší stanovit umělcovu diagnózu. Ve svém článku *Das Oneiroid*¹⁵ (Winkler 1948) upozorňuje u Kubina na příznaky oneiroidního stavu. Uvedené zdroje jsou podle něj dostatečně bohaté, aby na jejich základě mohlo být provedeno psychiatrické vyšetření.

Oneiroidní stav (*die oneiroidische Erlebnisform*) je snu podobný psychotický zážitek s výrazným afektivním doprovodem a halucinatorně-bludnou symptomatikou, při němž nedochází k žádnému omámení, ztrátě vědomí, ale naopak vědomí zůstává jasné a halucinace bývají zachyceny s překvapivou působivostí ostrotí. V monografické práci ho popsal W. Mayer-Gross a podle Winklera vykazují Kubinovy psychické záchvaty, jak je umělec sám popisuje, příznaky v ní uvedené, ale vykazuje také určité zvláštnosti. Jedná se zejména o plastické halucinační vize, jež se střídají a proměňují v rychlém tempu, slévání zvuků a hlasů v jeden společný zvuk a vyostřené vnímání skutečnosti během záchvatu. Celkový vnitřní zážitek má fantastický charakter, překvapivá je nesmírná bohatost fantaskních představ a groteskních výjevů, deformovaných obrazů. Celý zážitek ovládá magická atmosféra, vnější svět je snově zabarven, předměty a lidé působí jako stíny, obrazy se rychle mění. Halucinační stavy doprovázejí silné afekty, které se pohybují mezi smutkem radostnou euforií. Tyto stavy končí u Kubina neobyčejně hlubokým spánkem. U Kubina se přidávají také schizoidní prvky (inklinování k fantastice, uzavření do svého myšlenkového světa, vnímání křiklavých barev a hlasitých hlasů jako děsivých, hrozivých, nepřátelských, jsou pro něj bolestivé), jeho psychické onemocnění se tak přibližuje schizofrenii a Walter Winkler ho nazval oneiroidní schizofrenií.

U oneiroidního stavu překvapuje jeho nárazové propuknutí. Mayer-Gross to nazývá vstupováním do psychózy, její odeznívání nazývá probuzením. Záchvaty trvají poměrně dlouho – několik týdnů, nebo dokonce měsíců. U Kubina jsou podle Winklera překvapivě krátké – záchvat během vojenské služby trval tři měsíce, při

¹⁵ řec. oneiros = sen

psaní románu také tři měsíce a poslední krize, o které se zmiňuje, trvala pouze deset dní.

Právě tyto stavy byly bohaté na fantastické představy, které pak Kubin zobrazoval ve svých kresbách. Podle Kubina se podobný stav dostavil nejsilněji po shlédnutí cyklu leptů Maxe Klingera:

„S překypujícím srdcem jsem se toulal městem a večer jsem zašel do varieté, protože jsem hledal lhostejné a zároveň hlučné prostředí, abych vyrovnal vnitřní tlak, který ve mně stále rostl. A tam jsem zažil cosi duševně velmi podivuhodného a pro mne rozhodného, čemu ještě dnes dobře nerozumím, ačkoli jsem o tom mnoho přemýšlel. Jakmile začal malý orchestr hrát, zjevilo se mi celé okolí jasněji a ostřeji, jako v jiném světle. V obličejích okolo sedících lidí jsem najednou viděl cosi podivně zvířecího, všechny zvuky byly zvláštním způsobem cizí a jako oddělené od svých zdrojů, zněly mi jakousi výsměšnou, sténavou, dunící prařečí, již jsem nebyl s to porozumět, která však měla nepochybně strašidelný vnitřní smysl. Bylo mi smutno, ale zároveň mě prochvíval neobyčejně blažený pocit, musil jsem znovu myslet na Klingerovy listy a uvažoval jsem o tom, jak bych měl teď pracovat.

A vtom mě přepadl celý shluk vizí, černobílých obrazů – ani zdaleka nedovedu popsat, jaké mnohonásobné bohatství mi má fantazie předváděla. Rychle jsem opustil divadlo, protože hudba a četná světla mě teď rušily, a bloudil jsem bez cíle temnými ulicemi, stále přemáhán a doslova znásilňován temnou silou, která před mým duchem vykouzlovala roztodivná zvířata, domy, krajiny, groteskní a strašné situace. Bylo mi v tom zakletém světě nesmírně blaze a lehce, a když jsem byl unaven chůzí, vstoupil jsem do malé čajovny. Také tam bylo všechno docela zvláštní. Hned při vstupu jsem měl dojem, jako by číšnice byly voskované figuríny poháněné bůhvíjakým mechanismem a jako bych těch pár hostů, neskutečných jako stíny, překvapil při nějakých satanských úkonech. Celé pozadí s orchestrionem a bufetem bylo podezřelé, podobalo se kulise, která jako by měla jen skrýt vlastní tajemství – nejspíš nějaké matně osvětlené a chlévu podobné krvavé doupě.“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 57-58)

Po tomto stavu následují dny naplněné tvorbou a horečnatou četbou:

„Doma jsem padl jako mrtvý na lůžko a spal pevně a beze sna až do večera druhého dne. Následující dny jsem žil jako samotář. Zhotovil jsem celé řady tušových kreseb, poznal jsem úplné kreslířské dílo Klingerovo, Goyovo, de Grouxovo, Ropsovo, Munchovo, Ensorovo, Redonovo a podobných umělců, které jsem si jednoho po druhém oblíbil a kteří mě pak znovu a znovu mimoděk ovlivňovali.“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 57-58)

Před návštěvou výtvarného kabinetu svého přítele hudebníka byl Kubin nemocen. Po studiu filozofických spisů Schopenhauera a po sepsání vlastního filozofického spisu *Syn jako poutník světy* onemocněl silnou angínou a musel se delší čas zdržovat doma. Užívané léky mohly určitou měrou přispět k vyvolání výše popsaného stavu. O tomto zážitku pak ještě Kubin dodává, že *„podobné opojení jako to, které jsem právě vylíčil, dostavilo se pak ještě několikrát, ale nikdy už s tak prudkou silou“*. (tamtéž: 60)

K podobným stavům docházelo u Kubina také i při samotné tvorbě, když *„jsem se tak zapletl do zběsilého víru představ a tak prudce jsem se zmítal mezi nadějemi a pochybami jako kdysi na vojně, přátelé mě naložili na vůz a předali mě v nemocnici na oddělení profesora Guddena, který mě už druhý den přátelsky propustil jako zdravého domů“*. (tamtéž: 60)

První svůj uvědomovaný záchvat popisuje Kubin následovně: *„Byl jsem zachvácen deliriem, které ve mně vskrytu už dávno číhalo. Jenom slabě a matně si vzpomínám na jeho hlavní stadium s četnými záchvaty křečí. Představy o mé skutečné situaci zatlačila utkvělá myšlenka, že jsem bourbonský princ sídlící na ostrově Borneu. Nervové dispozice k této chorobě jsem asi zdědil po matce, která takovými záchvaty hodně trpěla. Převezli mě do Šýrského Hradce do posádkové nemocnice a za tři měsíce chorobný stav zmizel.“* (tamtéž: s. 49) Poslední krize, kterou Kubin popisuje, nastala poté, co se dozvěděl o smrti svého blízkého přítele France Marca v roce 1913. Ze zoufalého stavu mu v tomto případě pomohl příklon k buddhismu.

Z takových zážitků pak Kubin čerpal inspiraci při své tvorbě výtvarné, ale i literární. Zmiňuje se o tom také ve svých textech *Ze země zpola zapomenuté* (1926) a *Soumračné světy* (1933). Období nervových krizí se kryje s horečnatou tvorbou a vznikem nových děl, jak o tom také svědčí román *Die andere Seite*, ve kterém se líčené obrazy dost podobají popsaným stavům během záchvatu. Podle Winklera není pochyb o tom, že román vznikl po překonání takové nervové krize, která trvala dvanáct týdnů a jejímž svědectvím je román sám. Soudí tak na základě podobnosti románu, zejména poslední části, s vylíčenými zážitky během záchvatů. Při zániku Snové říše se to jen hemží šílenými vizemi, deformovanými obrazy apod.

Není nijak objektivní, že výtvarná činnost může působit terapeuticky a přitom si zachovávat estetické kvality. Sám Kubin se zajímal o umění duševně chorých, které obdivoval a doporučoval k vystavování. Psaní stejně jako výtvarná tvorba sloužily podle mého názoru také Kubinovi jako účinná arteterapie, kdy se doslova „vypsal“ či „vymaloval“ z tolikrát zmiňovaného vnitřního tlaku a mohl „fungovat“ dál. Ve svých kresbách zpodoboval fantazijní představy, které k němu přicházely ve spánku, ve stavech krátce po probuzení či před usnutím a nejvýrazněji během zmiňovaných oneiroidních stavů a deformovaly jeho nazírání na svět. Román však od umělce vyžaduje jiný přístup už jen kvůli tomu, že představy jsou obrazové. Nabízí se také otázka, zda je umělec v takovém výjimečném stavu vůbec schopen napsat román, který není jen prostým záznamem prožívaného stavu, ale je složitě konstruován.

4.3 Soudobá literatura

Román je uváděn do vztahu s německou fantastickou literaturou (také nese podtitul fantastický román) přelomu století, např. s Gustavem Meyrinkem, se kterým ho pojí i ilustrace původně určené pro román *Golem*¹⁶, Paulem Scheerbartem, Karlem Hansem Stroblem či Otto J. Bierbaumem aj., nebo s dekadentní literaturou líčící úpadek měšťanské morálky konce století – obyvatelé Perly odpovídají typickému obrazu dekadentů, tématy dekadentní literatury také byly sexuální deviace, jež líčí závěr románu a výrazný je také dekadentní motiv nálady (srov.

¹⁶ Pavel Kosatík se domnívá, že Kubin psal svůj román už podle (na jejich základě) 11 vytvořených ilustrací ke *Golemovi* G. Meyrinka, který nebyl schopen svůj román dokončit v dohodnutém termínu. (Kosatík 2001: 85)

Geyer 1995: 114). Andreas Geyer poukazuje na shodné motívy Kubinova díla s dílem E. T. A. Hoffmanna, G. Meyrinka, A. E. Poea či G. Nervalu, Clemens Brunn dokonce upozorňuje na shody v dění (Brunn 2000: 183).

Mnohovrstevnatost románu skrývá řadu odkazů ke konkrétním dílům soudobé evropské literatury, najdeme v něm tedy množství intertextových souvislostí. Opravdu velká propojenost s filozofickou, parapsychologickou či theosofickou literaturou té doby (zejm. pesimistická filozofie A. Schopenhauera, J. Bahnsena, S. Mainländera), vedla k pochybnostem o originalitě Kubinova románu (Geyer 1995: 110). Z děl oblíbených filozofů Kubin sestavil podle Clemense Brunn „*ein buntes Mosaik, das die verschiedensten weltanschaulichen Vorentwürfe teils zustimmend, teils ironisch distanziert abruf*“¹⁷ (Brunn 2000: 182), tedy jakési puzzle (tamtéž, 264), přičemž jejich myšlenky pouze epigonsky nepřejal, ale aktivně rozvinul a originálně umělecky ztvárnil. Sám Kubin několikrát zdůrazňoval, že román je uměleckým ztvárněním jeho vlastního světonázoru, ke kterému dospěl četbou filozofických spisů. (Brunn 2000: 181) Některé myšlenky, které se později objevily u soudobých velkých osobností (např. myšlenky O. Weiningeru) předjímal.

Kromě souvislosti s Kafkovým *Zámkem* (jejichž vztah už byl ozřejměn¹⁸), líčícím mj. byrokracii v rakouskouherské monarchii a její zánik, tu najdeme také souvislost se sběratelskou vášní Des Esseintes, hrdiny dekadentního románu *Naruby* (1884) Jorise-Karla Huysmanse. S dekadentní literaturou spojuje *Zemi snivců* také přecitlivělost postav, směřování do hloubky smyslových prožitků a záliba v sexuálních deviacích. V románu najdeme i další postavu dost typickou pro dekadentní romány. Je jí femme fatale Melita Lampenbogenová, jejíž vzhled – vysoká postava, rudohnědé dlouhé vlasy, šedo zelené oči – i chování, které působí na muže zhoubně, odpovídají tomuto ženskému typu přelomu století (srov. Cersowsky 1989: 83). Určité typizovanosti až klišé (bez hlubší psychologické propracovanosti) si u její postavy všimá Peter Cersowsky, který ji dává do souvislosti

¹⁷ „*pestrou mozaikou, ve které jsou nejrůznější světonázory přijímány částečně kladně, částečně jsou ironizovány*“.

¹⁸ „*Záhy jsem pochopil, že mám v ruce Kafkův „odrazný můstek k Zámku. Dobově to odpovídalo (Kubinův román vyšel roku 1908, Kafkův fragment Svádění na vsi, který se považuje za ranou skicu k Zámku, vznikl roku 1914), mrak zániku rakouskouherské monarchie visí nad oběma díly, sloh té i oné knihy tihne k suché věčnosti (jakkoli se nevymykají širému rámci expresionistického hnutí)*“ (Kundera 1993: 76)

s Weiningerovou teorií dvou základních ženských typů – matky a děvky (Cersowsky 1989: 86).

Na konci starého a na začátku nového století vznikají obzvláště v Německu fantastické romány (viz výše), které v sobě odrážejí vládnoucí strach, protože fantastika umožňuje svým postavením mezi realitou a imaginací vyjádřit strach z neznámého. Strach se rodí ze vzniklé nejistoty, že může jít o výplod fantazie nebo o skutečnost, z napětí mezi skutečností a fantazií. (Ruthner 1995: 15) Fantastika se tím, že čerpá z nejhlubších vrstev člověka, přibližuje psychoanalýze. Společně s fantastickými romány se množí předpovědi válečné katastrofy, apokalyptické vize konce světa. Z tohoto pocitu se rodí expresionismus. Ve všudypřítomné atmosféře strachu, úzkosti, vnitřního uvěznění a neschopnosti komunikace obyvatel bývá také spatřován expresionistický duch románu.

Souvislost s exotickými dobrodružnými romány, jako jsou romány Julese Verna, Karle Maye, naznačuje přiložený plán hlavního města nebo podrobné líčení cesty, které čtenáře spíše zmatou, protože autor nelíčí cestu za dobrodružstvím a přestože podává přesnou trasu svého putování, o podobných cestopisných knihách se zmiňuje poněkud ironicky, např.:

„Líbí se ti to, milý?“ ozval se hlas.

„Konstatuji, že cestopisy říkají pravdu,“ odpověděl jsem suše.“

(Kubin 1997: 26)¹⁹

„Jak vypadají orientální města, předpokládám, je každému známo.

Je to tam přesně takové jako u nás, jenomže orientální.“ (ZS 28)

„...Tudy probíhaly staré obchodní cesty lidstva. Již Alexandr Veliký

... dost už, nechci žádný cestopis.“ (ZS 27)

Román však předkládá spíše cestu do vlastního nitra, prostřednictvím něhož nahlíží na svět. Nahlédnout do něj mu umožňují nervové záchvaty a sny, které právě

¹⁹ dále jen paginace

na přelomu století začaly podléhat různým výzkumům. Již zmíněný S. Freud v nich nacházel cestu do nevědomí svých pacientů, v němž se skrývají vytěsněné vzpomínky a zážitky. Jinou cestou do nevědomí bylo také užívání různých opojných látek (hašiš, cannabis) či uvádění do hypnózy, ve které je bdělé vědomí uměle sníženo a vznikají bohaté fantazijní prožitky. Na konci 19. století byla vůbec duševním chorobám věnována zvláštní pozornost, což se projevilo také v literatuře, která takto vzniklé zážitky zachycovala.

Patrný a nepřekvapivý je také vztah k výtvarnému umění. Zobrazení zániku Snové říše v poslední kapitole upomíná na obrazy zobrazující zánik světa jako orgie sexu, násilí Pietera Brueghela nebo Hieronyma Bosche, jež jsou také zahrnuti mezi četné předchůdce surrealismu a jejichž obrazy silně působily také na A. Kubina:

„Bylo to cosi svérázně důvěrného, zběsilého a posvátného, hluboce vzrušujícího, přitom však i nekonečně známého, co přivádělo každou strunu mého nitra do chvění jako žádné jiné umělecké dílo dříve či později. U tohoto mistra mě uchvacuje nejenom jeho předmětnost, ale především to živelně vizionářské, co se vynořuje z nevědomí a takřka střízlivě jednoduchými řemeslnými prostředky podivuhodně ovládá příval postav.“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 66)

5. ZEMĚ SNIVCŮ

Český překlad románu se ocitá v těsné blízkosti surrealismu. Přední teoretik surrealismu Karel Teige ho doporučuje k přeložení a román vychází těsně po válce v překladu Ludvíka Kundery. Jak je možné, že dva roky po válce vychází německy psaná kniha? A čím oslovila právě poválečné surrealisty?

Český překlad románu *Die andere Seite* vychází dva roky po konci války. Karel Teige na něj upozorňuje brněnského básníka L. Kunderu, člena surrealistické skupiny Ra:

„Na stopu tohoto rakouského malíře mě přivedl Karel Teige. Počátkem roku 1944, v mém životě přímo veplodného, mi po komsi (po Istlerovi?, po Tikalovi?) poslal Kubinův fantastický román *Die andere Seite*.“ (Kundera 1993: 76)

Teige v dopise z 29. 4. 1944 uvedl román slovy: „*Bylo by moc dobře, kdyby tato skvělá kniha vyšla česky.*“ (tamtéž: 120) L. Kundera ve svých vzpomínkách na překládání knihy dále pokračuje: „*Vzplál jsem nadšením a hned jsem se hotovil k překládání. Jenže jsem škobrtl už o název. Doslovnou Druhou stranu jsem vyloučil, neboť jsem v češtině postrádal spodní význam. Tanuly mi na mysli názvy jako Druhý břeh, Jiný břeh, Snová říše, ale nic z toho mě neuspokojovalo.*“ K českému titulu knihy později dodává, že na Zemi snivců ji po válce překřtilo kladenské nakladatelství: „*Román byl nevím už kým překřtěn na Zemi snivců. Což zní mnohem lépe, ale na úkor přesnosti: ‚druhý břeh‘, ‚onen svět‘ tam nezní. Vytratil se.*“ (Kundera 1997: 193) Kundera v doslovu vydání z roku 1997 ale také upozorňuje na zvláštní aktuálnost překladu románu vznikajícího v průběhu 2. světové války, které si povšiml i sám Kubin:

„*V době vrcholícího válečného běsnění, proti němuž byly předchozí války jen drobnými klánými (s jednou snad výjimkou), je Kubinův ‚fantastický román‘, jak zní podtitul, o zániku Snové říše vlastně nepřiliš fantastický. Zvláštní, to jest aktuální podoba byla bližší realitě tehdejší Evropy nežli fiktivním oblastem a dějům vzníceně pulzující fantazie.*“ (Kundera 1997: 194)

Český překlad Ludvíka Kundery, jako vůbec první překlad do cizího jazyka, vyšel v kladenském Nakladatelství mladých v roce 1947. Krátce po vyjití (po únorových událostech roku 1948) byl však téměř celý náklad zkonfiskován. Druhé české vydání spatřilo světlo světa v exilovém nakladatelství Konfrontace v Curychu 72 let po prvním německém vydání, v roce 1981. Třetí poopravené vydání vyšlo v roce 1997 v nakladatelství Mladá fronta. Je s podivem, že krátce po válce vychází německy psaná kniha, ale překladatel to vysvětluje následovně:

„Sotva jsem přeložil několik zkusmých stránek, dostaly věci rychlý spád. Česká nakladatelství tehdy začala shánět vhodné tituly pro poválečnou dobu (zhruba od konce roku 1943) a na mne se obrátilo kladenské Nakladatelství mladých se žádostí o návrhy. Navrhl jsem Morgensterna, Rilka a Kubina --- a právě Kubin uspěl. (Jakýmsi agentem nakladatelství byl souputník Skupiny Ra sochař Jaroslav Puchmertl.)“
(Kundera 1993: 76)

Na základě článku o Alfredu Kubinovi v brněnských německých novinách, kde byla uveřejněna umělcova přibližná adresa, začala mezi Kunderou a Kubinem vzájemná korespondence, která trvala čtyři roky:

„Koncem března mi kdosi přistrčil brněnské německé noviny (patrně Tagesbote), kde značka P.K. prezentovala – dokonce švabachem! – Kubina jako ‚kreslíře mezi snem a skutečností‘. Dozvěděl jsem se, že kreslíř žije už několik desetiletí samotářsky na zámečku Zwickledt u Wernsteinu nad Innem, na rakouskobavorském pomezí, i napsal jsem 6. dubna na tuto přibližnou adresu a už 9. dubna mi Kubin odpovídá rukopisem tak svérázným, že jsem zprvu byl s to vyluštit stěží dvacet procent textu. Vysoká škola dešifrace! Ale postupně jsem to zvládl – až na dvě tři slůvka v každém psaní... Kubin se k mému překladatelskému záměru postavil ‚naprosto kladně‘. Dodává: ‚už proto, že Čechy ve mně dále žijí jako nezapomenutelný domov‘. A začali jsme hned rozvíjet věci praktické: autorizace, podoba knihy, vypůjčení štočků...“
(Kundera 1993: 76)

V rozmezí let 1944–1948 poslal Kubin L. Kunderovi osm dopisů, útlum korespondence po roce 1948 (už od roku 1947 korespondence doznívala v podobě různých děkovných a gratulačních tisků) byl způsoben jak změnou politické situace, tak i psychickým rozpoložením stárnoucího umělce. (tamtéž: 76) Kubinovy dopisy měly kvality svérázného uměleckého díla. Nečitelnost umělcova písma s sebou nesla řadu nepříjemností. Kromě „luštění“ textu došlo také na cenzuru. Britská správa části poválečného Rakouska jeden z Kubinových dopisů adresovaných Kunderovi zadržela, zřejmě v domněnku, že jde o šifrovanou zprávu. (Bilík 2000: 53)

Ze strany Kubina se nejednalo o první ani o jediný kontakt s českým prostředím. Kubin si léta dopisoval se svým příznivcem Františkem Holešovským²⁰, který ho v dopisech seznamoval s dílem významných českých výtvarníků a se soudobým vývojem českého umění.²¹ V dopise z 8. 10. 1946 najdeme také zmínku o českém soudobém umění:

„Rád slyším o Vaší české skupině surrealistů (už léta mi jeden milý přítel posílá sešity Volných směrů a Života i jiné odborné publikace většinou z nakladatelství Melantrich) a silně na mne působí, jak usilovně i zvědavě Vaši krajané zasahují do moderně radikálního uměleckého tvoření.“ (cit. dle Kundera 2000: 53)

Dr. František Holešovský se podobně jako L. Kundera zasloužil o docenění Kubinova díla u nás (na několika výstavách a tiscích se podíleli společně). K Čechám měl umělec vůbec vřelý vztah, jak dokládá dopis Františku Holešovskému z 24. 2. 1943: *„Co vím o Čechách, to nade všechno miluji. Jsou to takové nejasné mlhavé city plné sladkého stesku, tryskající z tušení jakési pravlasti.“* (Z korespondence, in Kubin 1983: 293) Několikrát navštívil Prahu,²² rodné Litoměřice, které na něj příliš nezapůsobily, a od 20. let rád pobýval na Šumavě, která mu poskytovala inspiraci k jeho tvorbě. (Bilík 2000: 47)

5.1 Dobová recepce

V poválečné době vzbuzovaly pozornost zejména knihy z anglosaské oblasti, které udávaly krok a hojně se překládaly. Možná i to je důvodem, proč se v literárních časopisech neobjevuje příliš ohlasů na Kunderův překlad románu *Die andere Seite*. V krátkém údobí před stažením knihy z prodeje v roce 1948 se o něm

²⁰ vedli korespondenci v letech 1942–1951

²¹ Z českých umělců Kubin oceňoval Mikoláše Alše, Hanuše Schwaigera, Jana Zrzavého, Josefa Váchala, Josefa Máneše, Václava Rabase a Josefa Navrátila. (Holešovský 1983)

²² Na podzim roku 1911 (tedy až po vydání *Země snivců*) se v Praze setkal s Oskarem Baumem, Gustavem Meyrinkem, Franzem Werflem a především s Franzem Kafkou (o setkání umělců se dočteme v Kafkových deníkových záznamech ze 26. září 1911), jehož román *Zámek* jako by byl inspirován Kubinovým románem. (Z korespondence, in Kubin 1983, 298) Domněnku o totožnosti zeměměřiče K. a Kubinova otce, který byl zeměměřičem, vyslovuje Viktor Šlajchrt: *„Kubin s Kafkou si jistě vyprávěli o svých otcích, s nimiž měli oba velké problémy. Kubinův otec byl zeměměřič – stejně jako hrdina Zámku; není vyloučeno, že jeho jméno K. neskrývá Kafku, ale Kubina. Nikdy bychom neměli podceňovat Kafkův smysl pro humor.“* (Šlajchrt 1997: 18)

zmiňuje pouze František Holešovský, a to v souvislosti s Kubinovými kresbami, které se vypravují „*ke skrytým proudům lidského duševna*“. (Holešovský 1947: 62) Všimá si také dvou protikladných sil vytvářejících v jeho kresbách tajemné napětí – jedna síla se chce oprostít od skutečnosti, druhá u ní chce zůstat. Zobrazení reálných předmětů ve fantastických, netušených, vzrušujících a explozivních sestavách a vztazích umocňuje podle F. Holešovského sílu fantazie i účinnost reality.

Dalším ojedinělým publikovaným ohlasem na *Zemi snivců* je krátká zmínka Františka Červinky na obalu prvního vydání knihy, který píše, že „*s Kubinem kráčíme na ostré hranici smu a skutečnosti a opět se ztrácíme v nejistotě obou, vnikáme do tajemství extasních představ a zdrojů nejožehavějších inspirací prokletého malíře.*“ (Červinka 1947)

6. ROMÁN A SURREALISMUS

V této kapitole se zaměřím na surrealistické prvky v Kubinově románě. Obrací se autor stejně jako ve svých kresbách k vnitřnímu syžetu, „*k fantazijní představě, tryskající spontánně z ponorných proudů umělcova nevědomí*“? (Šmejkal 1964) Je možné v románě najít další projevy surrealismu? Čím zaujal právě poválečné surrealisty a ne surrealisty ve 30. letech? Čím pro ně byl aktuálnější?

Český překlad románu se ocitá samozřejmě v jiném společensko-kulturním kontextu. Po hrůzách dvou světových válek, které podle některých interpretací jakoby předjímal, se dostává do zájmu surrealistů. Karel Teige Kubina-výtvarníka soustavně zařazoval mezi předchůdce surrealismu a také František Šmejkal v něm vidí zástupce imaginativního umění, které je možné ztotožnit s principy surrealismu. Podle W. Winklera vznikaly mnohé z Kubinových fantastických představ, které zpodoboval na svých kresbách, během oneiroidních záchvatů (s některými příznaky schizofrenie), stavů blízkých lucidním snům, ve kterých vznikají živější představy a halucinace. Kubin surrealismus tedy předjímal (také podle L. Kundery) ve svých kresbách, které zobrazují fantazijní představy lidského nevědomí a využívají obraznosti snů, ale uplatňuje stejné principy také ve svém jediném románě? A jak si

poradil s literárním ztvárněním fantastických snových představ a snových mechanismů?

Sen, ve kterém vládne neomezená imaginace, je v surrealismu považován za nejdůležitější ztvárnění surrealitu. Ve snu ožívá nevědomí člověka, které je jinak utlumeno racionální kontrolou. Surrealitu můžeme vymežit jako skutečnost nacházející se mezi snem a realitou, jako skutečnost, ve které tyto protiklady splývají. Nejvíce jí asi odpovídá bdělý sen, který stojí na pomezí racionality a iracionality, vědomí a nevědomí. Není život ve Snové říši právě takovou surrealitou?

Ke snům, většinou k těm úzkostným, se jako ke zdroji inspirace několikrát vyjadřuje i sám Kubin, neboť sny mu otevíraly brány do nevědomí, do minulosti, k zapomenutým vzpomínkám, které se díky nim vynořují. Sny noční i bdělé prožíval často silněji než skutečnost a skutečnost naproti tomu chápal jako sen:

„Noční i denní takzvané bdělé sny mi byly po léta bohatým nalezištěm, jehož umělecké poklady čekaly na správného kovkopa – tím jsem se chtěl stát. Už v dřívějších dobách jsem tu a tam čerpal ze snů dobré nápady, aniž jsem o to záměrně usiloval, ...“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 82)

*„Patřím ostatně k těm podivínům, kteří věří, že člověk nesní jenom ve spánku, ale stále, jenomže bdělý sen bývá většinou oslněn prudkým světlem rozumu. ...Okamžiky přechodu z jednoho stavu vědomí do druhého mi dávají umělecky nejvíc.“*²³ (Ze země zpola zapomenuté, in Kubin 1983: 227)

„Nevidím svět nějak ‚tak‘, nýbrž ve zvláštních, jakoby polobdělých okamžicích s úžasem sleduji tyto problémy.“ (Soumračné světy, in Kubin 1983: 245)

Podobné výroky najdeme v Kubinových denících, skicácích či v dopisech přátelům. Podle snů pojmenovával také své kresby, cykly, grafická alba, např. grafický list *Každou noc nás navštěvuje sen* (1900-1902, soubor litografií *Můj snový*

²³ Stav před úplným probuzením, kdy člověk už nespí, ale také ještě úplně nebdí, je údajně optimální pro tvořivé myšlení.

svět (1922), *Snová krajina* atd. a také český název románu odkazuje ke snu. Sen je neustálým tématem Kubinových kreseb, ale i způsobem ztvárnění.

Název románu *Die andere Seite* podle mého názoru také odkazuje k této „druhé straně“ lidské psychiky. Druhou stranou je spíše myšleno nevědomí, které se dostává napovrch ve snu, než „onen svět“ po smrti. Cesta do Snové říše je tedy spíše cestou do nevědomí, na odvrácenou, nemocnou stranu, tam, kde vznikají fantastické představy, které Kubin umělecky ztvárňuje. Podle Freudova *Výkladu snů* (1900), ke kterému se surrealismus zčásti odvolává, znamená cestování ve snu smrt (když někdo umře, říkáme malému dítěti, že odcestoval). Právě sen můžeme považovat za klíčový pojem celého díla Alfreda Kubina (Schmied 2000/1991: 48).

Při psaní románu čerpal ze svých „zážitků“ z oneiroidního stavu či z lucidních snů, které mu dovozovaly více než normální sny, ale nejenom že své vize barvitě popsal, ale zachytil také principy jejich tvorby, doslova popsal, jak jsou představy utvářeny, jak vznikají a na jakých principech fungují. Podobné principy můžeme vysledovat také v záznamech snů surrealistických umělců. Poznané stavební (asociativní) principy pak využil – vědomě či nevědomě – ve svém románě, který ale není jenom záznamem snových vizí. Ve Snové říši vzniká podle mého názoru nová skutečnost zakládající se na iracionálním vnitřním světě, který se dostává na povrch zejména ve snu. Surreálno Snové říše je způsobováno fantastickou skutečností, nelogičností událostí, jež jsou brány jako samozřejmé, stíráním protikladů mezi životem a smrtí a černým či absurdním humorem, který vyplývá z porušování konvenční logiky a kopíruje tak snové dění.

Přestože se jedná o záznam snu, děj na sebe navazuje, působí souvisle. Svědčí to úpravě textu, o jeho uspořádání a promyšlené kompozici (princip koláže), ne jen o pouhém zaznamenání vizí. V tom se liší od jakoby lehkých, snových děl surrealistů 30. let, kteří se nechali unášet snovými představami, v nichž se na základě asociací propojovalo neslučitelné, reálné s fantaskním (např. Bretonova *Nadja*), zatímco román *Die andere Seite* na sebe logicky navazuje a předkládá promyšlený záznam toho, jak v nevědomí funguje fantazijní proces.

6.1 Dobrodružný román

Nejprve zmíním formální stránku románu, která nijak nevybočuje z literární tradice doby přelomu století. Kubin se k ní sám vyjadřuje následovně:

„Ty kresby budou tím nejlepším ze všeho, co jsem dosud dělal. Vysvětlující text v románové formě je zároveň rámcem. Já osobně nechci vystupovat jako spisovatel. K tomu jsem potřeboval dvanáct let mládí. Můj sloh je jednoduchý, i když jsem snad dobrý vypravěč. Opravdu doufám, že v této knize budou mé kresby a vůbec obrazy lépe chápány. Cílem této práce je vzbudit porozumění.“ (dopis Herzmanovskému-Orlandovi z 23. 12. 1908, cit. dle Habereeder 2003: 99)

Kubinův vypravěčský postup neovlivnil ani raný expresionismus, jenž se vyznačoval formálním experimentováním a deformovaným jazykem. Clemens Brunn ho hodnotí jako *„ein Experiment, das versucht, jener unfassbaren Welt, wie sie der Autor erfährt, plastische Form zu geben, indem es statt der logisch-diskursiven Sprache die assoziativ-uneigentliche setzt“*.²⁴ (Brunn 2000: 155) Vypravěč chce jednoduše podat svědectví o existenci Snové říše. Román je napsán v ich-formě a vypravování ožívají pouze vložený dopis, který vypravěč píše svému příteli Bedřichovi a který se mu nedoručený vrací zpět a slouží tak jako důkaz o existenci Snové říše, novinový článek či Američanova proklamace ve formě letáku. Objevují se také náznaky deníkového zápisu či obecné úvahy (např. o umění či vysvětlení filozofie Modrookých, jež úplně přerušuje chronologii vyprávění). Deníkového zápisu v pravém slova smyslu se ale nedočkáme. Přestože na něj autor čtenáře připravuje, po příjezdu do Perly nenásleduje očekávaný popis prvního dne stráveného v cizí zemi. První kapitola druhé části je ukončena větou: *„Po snídani jsme vyšli. Byl kalný den.“* (ZS 39), poté ovšem vypravěč přerušuje popis denních událostí a zešíroka popisuje, jak to v Perle chodí.²⁵ Počáteční svižná výpravnost inklinuje od této chvíle k obraznosti. Veškeré dění je podáváno z perspektivy

²⁴ *„experiment, kterým se pokouší dát onomu neuchopitelnému světu, jak jej autor prožívá, plastickou formu, tím, že místo logicky diskurzivního užívá jazyk asociativně neurčitý“.*

²⁵ Michael Koseler si všímá dynamičnosti vyprávění, které se příjezdem do Perly zpomaluje a mění ve stagnaci. (Koseler 1995: 49)

citlivého kreslíře, tedy silně subjektivně. Jeho citlivost se projevuje už při popisu cesty do Snové říše, kdy se umělcovy nálady na jedné stránce několikrát změní (Brunn 2000: 198). Vypravěč později nezprostředkovává pouze to, co sám zažil nebo čeho byl svědkem, ale popisuje také např. den Američana Herkula Bella, čímž čtenáři zdánlivě umožní nahlédnout do jeho myšlenek, které ale zase podléhají vypravěčově subjektivní představě, protože podle Clemense Brunna „*das ‚tatsächliche‘ Geschehen erfährt der Leser lediglich in der Vermittlung durch den Zeichner, wobei zwischen Bericht und Kommentar aufschlussreiche Diskrepanzen entstehen, die einer Klärung bedürfen.*“²⁶ (Brunn 2000: 158)

Zpočátku vyprávění se zdá, že půjde o klasický dobrodružný román (napovídají tomu např. zeměpisná určení), o retrospektivní vyprávění zažitých událostí. Autor do vyprávění také vkládá nezbytné věcné informace (mj. také už zmíněnou mapu), snaží se tak podat objektivní informace o Snové říši, např. udává přesnou trasu cesty, průměrný počet obyvatel Perly, informace o armádě apod.

Částečně autobiografický vypravěč je svým bývalým spolužákem a nynějším multimiliardářem Paterou pozván do Snové říše, kterou vybudoval kdesi ve střední Asii. Okolní svět o této Říši nic netuší, pouze někteří vybraní jedinci, kteří se vyznačují přecitlivělostí, jsou pozváni, aby ve Snové říši žili. K takovým patří i hrdina románu (neznámý, blíže neurčený vypravěč, jenž se v mnohém podobá A. Kubinovi, např. žije v Mnichově, koluje v něm pár kapek slovanské krve apod.) se svou ženou, které navštíví Paterův posel s pozvánkou. Racionálně uvažující bytosti, jakou se ukáže být právě umělcova žena, nacházejí ve Snové říši smrt. Oba jsou zavázáni přísným mlčením. Jednoho dne beze stopy zmizí a místo plánované cesty do Indie a Egypta (oblíbených lokalit na zač. 20. století) putují do Asie, odkud už není návratu. Vysoká zeď odděluje snivce od okolního světa, všechno je podroběno vládci Paterovi, vše je jím prodchnuto. Od smrti manželky vypravěče dochází v jeho životě, ale i v samotné Snové říši k narušení klidu. Vnikne do ní vetřelec: energický Američan Herkules Bell. Snová říše směřuje ke svému zániku, který je vylíčen v poslední kapitole románu. Američan Bell vyhlašuje neschopnému Paterovi válku ve snaze osvobodit snivce. Od té doby dostávají události rychlý spád, vše je najednou

²⁶ „*Skutečné‘ dění zakouší čtenář jen prostřednictvím kreslíře, přičemž mezi zprávou a výkladem vznikají podstatné rozdíly, které vyžadují objasnění.*“

v pohybu, vše směřuje neprodleně k zániku. Fantastické obrazy se rychle mění a nabývají na fantastičnosti. Statické a ospalé město zásluhou příchodu Herkula Bella ožívá, probouzí se ze svojí letargie. Ale tento pohyb, tato síla aktivního Američana vede k zániku snového světa, který se ale stejně jako Patera proměňuje ve svět nový. Vypravěč je svědkem fyzické metamorfózy hubeného a zestárlého Patery, jehož poprvé a naposledy spatří teprve nyní, ve svalnatého a dravého mladíka. Zánik znamená proměnu v něco nového, pokračování, ne konec. Přival špíny, mrtvol při zániku Snové říše přežije vypravěč jen díky Modrookým (původní obyvatelé) a zbytek života tráví v mnichovském ústavu pro choromyslné.

První známky toho, že román nelíčí dobrodružné putování do cizí země a život v ní, poskytuje vypravěčovo ironické komentování průběhu cesty, které podobné knihy shazuje. Autor se také brání veškerým popisným pasážím, protože nechce psát cestopis: „*Pospíším si nyní trošku; cestopisná líčení naleznou moji čtenáři všude a ještě daleko krásnější, než jaká dovedu sepsat já.*“ (ZS 23) a nezdrží se ironických poznámek: „*Počínaje Budapeští byl znatelný slabě asijský ráz. V čem to tkvělo? V zájmu této knihy nechci Maďarsko urazit.*“ (ZS 23). Už na samém začátku románu najdeme ironickou narážku na soudobou psychoanalýzu S. Freuda: „*Kdo hledá vysvětlení, ať se poradí s knihami našich tak duchaplných psychologů (Seelenforscher).*“ (ZS 7) Alfred Kubin psychoanalýzu Sigmunda Freuda pravděpodobně znal a touto úvodní narážkou dává najevo svůj despekt k jeho učení o výkladu snů, protože „ruší kouzlo“. „*Bezprostřední tvořivou vizi*“ považuje Kubin „*za mnohem silnější a nosnější než rozvleklou analýzu*“. (cit. dle Habereeder 2003: 105) Při interpretaci je potřeba to vzít v úvahu, protože Kubin se vůči Freudovi spíše kriticky (a ironicky) vyhraňoval, než aby svým románem naplňoval jeho poznatky o snové práci.

Od počátku je v románě přítomna tajemná atmosféra. Vypravěč s manželkou se vypravují v podstatě do neznáma s očekáváním budoucího dobrodružství. Autor napíná čtenáře už při vstupu do Snové říše, kdy do úst umělcovy manželky vkládá bez zjevného důvodu větu: „*Nikdy odtud nevyvážnu.*“ (ZS 33) Ve Snové říši se pak pocit strachu dále stupňuje nevysvětlitelnými událostmi, které vyvolávají úzkost zejména v umělcově manželce. Tajemná atmosféra vzniká spojením naprosto všední skutečnosti života a podivných událostí, které se ve Snové říši odehrávají a nejdou

vysvětlit „zdravým rozumem“. Drobné šarvátky se sousedy či groteskní honičky ulicemi Perly drásají oběma nervy, přesto je ani nenapadne pomyslet na odjezd. Umělec si na nelogické dění přivyká, vysvětlení hledá jen kvůli své ženě, u které se později projeví nervové onemocnění a zemře. Kubin nepodává žádná racionální vysvětlení podivných událostí ve Snové říši, tamější život jen ustavičně nabízí nové a nové záhady.

6.1.1 Labyrint

Ke všem fantastickým příhodám se připojuje pocit marnosti, kdy se vypravěč několikrát vypraví do archivu navštívit Pateru. Jeho četné pokusy o návštěvu ztroskotají na byrokratickém systému Snové říše:

„Tomu (návštěvě Patery) se bohužel stavělo v cestu vše možné. Jednou mi řekli, že Mistr je přetížen prací, že nikdo k němu nesmí. Jindy byl na cestách; jako by v tom měl prsty nějaký ďábelský skřítek.“ (ZS 50)

Kreslířovi jsou doručeny také dopisy s vysvětlením, proč jeho návštěva není možná. Tyto odpovědi kopírují nesrozumitelný úřednický jazyk: „V uvedené roční době má department pro audience prázdniny“ nebo „Žadatel se znovu upozorňuje, že jenom normální, měšťanské společenské postavení má jisté vyhlídky, že by mu mohla být proti záruce poskytnuta audience. Je proto v jeho zájmu, aby se neodchyloval od těchto běžných zvyklostí a snažil se o takovéto postavení“ apod. Dlouhá nic neříkající souvětí, bezdůvodné užívání cizích slov, trpný rod ve spojení s prostým sdělením, zbytečně složité konstrukce, nesmyslné projevy na jakémkoliv téma – to vše přispívá ke ztížení pochopitelnosti dění ve Snové říši, ke ztížení komunikace a k pocitu absurdní bezmocnosti. Vypravěč je nakonec v archivu přijat a jeho návštěva probíhá následovně:

„Asi čtvrt hodiny si mě vůbec nikdo nevšiml, jako bych byl neviditelný. Konečně se mne jeden ze sluhů nevrle zeptal, co chci, nečekal však na mou odpověď, nýbrž pokračoval v přerušném

rozhovoru se svým sousedem. Jiný, poněkud lépe naložený, se ke mně naklonil a otázel se na mé úmysly. Složil svůj žlutý, rozbrázděný obličej do přísných vrásek, popotáhl několikrát z dlouhé dýmky, pokynul dýmkou směrem k vedlejší místnosti a pravil: „Tam uvnitř!“ (ZS 50)

Archiv je popisován jako labyrint (srov. Brunn 2000: 203) chodeb a kanceláří naplněný až do stropu různými spisy a složkami, kde úředníci povětšinou spí. Spánek vzbuzuje už samotná budova archivu: „*Žlutošedá, zaprášená a ospalá: pohled na ni vzbuzoval mohutné zívání.*“ (ZS 44) K žádosti o audienci jsou žadatelé nuceni předložit „*kromě svého rodného, křestního a oddacího listu i závěrečné školní vysvědčení vašeho otce a očkovací průkaz vaší matky*“, dále je nutné oznámit „*údaje o majetku, vzdělání a udělených rádech a vyznamenáních. Doporučujeme, abyste přinesl i vysvědčení zachovalosti vašeho tchána, není to však bezpodmínečně nutné*“. (ZS 51) Na vypravěče jsou v souvislosti s návštěvou Paterky kladeny nesmyslně přehnané požadavky, které samozřejmě nemůže splnit. Podobná líčení byrokratického systému, „*monstrózní úřednické velestavby*“, „*samoučelného byrokratického labyrintu*“ vedou L. Kunderu (Kundera 1997: 196) ke srovnání románu se *Zámkem* Franze Kafky, v němž je komunikace také podobným způsobem znemožněna, a vůbec k úvahám o podobnosti s Rakousko-Uherskou monarchií na přelomu století 19. a 20. století, o její měšťácké společnosti a jejím zhroucení pod tíhou dravé moderní společnosti. K tomuto srovnání najdeme více indicií, např. podobnost státní správy Snové říše a Rakouska-Uherska či mnohonárodovost (ve francouzské čtvrti Perly žijí Slovani, Románi a Židé; objevují se také rasistické narážky, kdy zánik Snové říše přežije pouze šest Izraelců, kteří se „*nápadně rychle uzdravili a dosáhli pak ve velkých městech severní a západní Evropy velkého bohatství*“, ZS 190) Snové říše. Kriticky nahlíží na šlechtický stav – princeznu z X, která je hrdá na své šlechtictví, nazývá vypravěč nevybíravě „*zasranou princeznou*“, „*starou svini*“, která je špinavá a nečesaná, ale která také jako jedna z mála zánik Snové říše přežije. Neochotné úředníky, vznešené pány, kteří se honosí svým zlatem a všemožnými řády zakrývajícími celé tělo, v Paterově paláci hodnotí vypravěč dokonce jako zbytečné:

„To tedy byla ta nejkomediantnější vrchnost v Snovém státě. Kdyby byla odstraněna, nic by se nezměnilo. Ty nesmírné haldy akt – skoupené od vládců všemožných zemí – neměly se Snovou říší zholat nic společného. Mám-li prozradit, jak tomu vlastně bylo: atmosféry prosycené prachem papíru bylo zapotřebí k pěstění zvláštní odrůdy ‚homo sapiens‘, která přispívala k pestrosti celku.“ (ZS 52)

Labyrintem je pro vypravěče nejen archiv, ale vlastně celé město, v jehož křivolakých uličkách často bloudí. Zajímavé je také vertikální rozlišení, kterého si všímá Clemens Brunn. Perla je totiž podkopána podzemními chodbami, kde se vypravěč setkává s nevysvětlitelnými událostmi a odkud pramení pocit strachu. (Brunn 2000: 203)

Pocit absurdnosti okolního dění, totálního neporozumění událostem odehrávajícím se kolem kreslíře se v průběhu knihy stále stupňuje a úzkost vrcholí totální destrukcí Snové říše za němého úžasu umělce.

6.2 Ilustrace

Alfred Kubin román doplnil během čtyř týdnů po dokončení románu 52 vlastními ilustracemi, přičemž první ilustrací je portrét autora na frontispisu knihy. Prvních 11 kreseb bylo původně určeno pro román Gustava Meyrinka *Golem*, který ale nakonec vyšel později (roku 1915) bez Kubinových ilustrací. V roce 1946, u příležitosti dalšího vydání románu, ho Kubin ilustroval ještě jednou nyní už bez „naivní síly tehdejších let“, zato ale „s rozmachem a zkušeností starého ilustrátora“. (cit. dle Haberer 2003: 110) Ne všechna (česká i německá) vydání obsahují všech 52 ilustrací, např. české vydání z roku 1997.

Spojením ilustrací a textu vzniká nová kvalita knihy, tak blízká surrealistickému propojování výtvarného a slovesného umění, kdy obě složky tvoří jeden umělecký celek. Kresby tvoří paralelu k příběhu, neilustrují pouze dění v knize, ale dotvářejí tajemnou atmosféru, přidávají příběhu další o něco děsivější rozměr.

Mezi ilustracemi najdeme na jedné straně nepropracované jakoby zběžně načrtnuté kresby určitého výrazného detailu (např. hlava mrtvé Melity Lampenbogenové připomínající hlavu medúzy) bez pevných obrysů rozebíhající se mezi řádky, na druhé straně do podrobností propracované celostránkové přísně ohraničené kresby, většinou statické, např. krajinomalby či výjevy z města. Kresby se liší jak kvalitou, tak také způsobem kresby. Na většině ilustrací vystupují domy, temné postavy lidí či zvířat ze spletíých nepřehledných, jakoby trhaných čar, jiné (např. mlýn) tvoří takřka jednolitě černé a bílé plochy a na některých jsou postavy pouze jednoduše obtaženy černou jakoby roztřesenou linkou. Ilustrace jsou černobílé a střídají se na nich portréty postav (např. portrét Modrookých, poslední ilustrací je Paterův portrét) s krajinomalbami, zachycena jsou různá zvířata (tygr, hmyz, jeleni, dvakrát zobrazuje pádící koně), fantastické výjevy při zániku Snové říše zaplňují bezvládná nahá lidská těla, ale Kubin zachycuje také jednotlivé reálné detaily ze života ve Snové říši (např. soška bůžka připomínající buddhistické bohy), ale i tyto detaily jsou drobně deformované.

Kresby působí realisticky, zejména ty z města. Nenajdeme na nich žádné fantastické ani nereálné příšery, snad kromě ilustrace k vypravěčově snu, na které jsou zobrazeny snové představy vypravěče bez cenzury rozumu (např. rybář na stromě chytající ryby, které se vznášejí na obloze). Kubin vychází při ilustrování ze skutečnosti, ale tak jako ve snech jsou tady některá děsivá zvířata (např. pavouci) větší, lidské obličejy deformovanější, nohy a ruce zkroucenější, domy hrozivější. Emocionálně nabitě kresby vtahují čtenáře do světa fantazie prostřednictvím reality, která je při bližším pohledu pozměněná, jaksi nepřirozeně deformovaná. Z temnoty spletíých čar vystupují další a další netušené detaily vzbuzující tajemství. Někdy je kresba natolik zahalená do temnoty, že nejde rozeznat, co zachycuje. Mezi spletíými čarami pak vyrůstají představy, které tam Kubin opravdu nakreslil anebo také ne. Je ponechán prostor představivosti čtenáře.

Kubin ilustruje samozřejmě dění, které popisuje slovy, ale samotný popis je v některých případech natolik sugestivní (např. bílý kůň ve sklepení), že by se obešel bez ilustrace (ta např. v českém vydání chybí z roku 1997). Ilustrace pak samozřejmě může fungovat samostatně bez popsaného příběhu, protože v sobě obsahuje narativnost jako snad všechny Kubinovy kresby.

Přibližně roku 1908 se mění a ustaluje Kubinův výtvarný styl. Opouští rozmazané barvy symbolistního umění a od té doby užívá čistou tušovou perokresbu. Nově vzniklý styl dokonce popisuje autobiografický hrdina románu *Die andere Seite*. Tvůrčí krize, kterou Kubin krátce před napsáním románu zažíval, se tak do románu promítla jako hledání nového způsobu tvorby, ale také jako hledání životní filozofie. Román zbavuje Kubina vnitřního přetlaku a zároveň je jakýmsi filozofickým vyjasňováním prostřednictvím literární tvorby.

6.3 Říše snů

Snová říše je místem, které vybudoval Klaus Patera kdesi ve střední Asii se záměrem, o kterém se čtenář může pouze dohadovat: Měla být Snová říše pro Pateru únikem do snu? Z neúnosné skutečnosti do světa fantazie? Chtěl vytvořit alternativu, protiklad ke světu skutečnému? Chtěl zachovat starý dobrý svět uprostřed moderní společnosti?

Pojmenování Snová říše vzbuzuje u čtenáře (ale i u hlavního hrdiny) očekávání, že půjde o zemi („říši snů“), kde se sny stávají skutečností, kde se žije jako ve snu. Sny se zde ale neplní a pokud ano, tak právě ty úzkostné, spíše zde fungují některé snové principy (Geyer 1995: 111). Sen se stává hlavním hrdinou románu, protože román nejenom že líčí snový svět, kde se neustále prolíná realita s fikcí, ale dal by se chápat jako popis průběhu celého spánku a tedy jako záznam jednoho či několika snů. Můžeme ho také chápat jako zobrazení snu, výpověď o psychice a tvorbě snu. Nasvědčují tomu např. věty: „*Hluk vnějšího světa bičoval mé nervy a dělal je citlivějšími až do chvíle, kdy uzrály pro zážitky Snového světa.*“ (ZS 108), „*Ať už nám budoucnost uchystá sebevelkolepější věci, přece jen bychom realitu neměli zcela pustit ze zřetele*“ (ZS 28) nebo věta v epilogu: „*Můj snový svět zřejmě ochořel, sny hrozily přebujet mého ducha.*“ (ZS 191), ale i další skutečnosti, o kterých se rozepteji podrobněji.

V Kubinových skicách také najdeme následující poznámku: „*Beginn der Reise. Umformung in Traume.*“²⁷ (cit. dle Geyer 1995: 97). Tuto poznámku považuje Andreas Geyer za přípravu ke psaní *Země snivců* a podle něj potvrzuje, že se Kubin

²⁷ „*Počátek cesty. Přerod v sen.*“

vědomě snažil zaznamenat sen, ale neexistuje o tom stoprocentní jistota. Pochybnosti o zaznamenání snu nastoluje také Peter Cersowsky, i když „*der Erzähler lässt also keinen Zweifel an dem traumhaft-imaginativen Ursprung zumindest einzelner Passagen.*“²⁸ (Cersowsky 1989: 69)

Členění knihy na tři kapitoly pak při tomto pojetí odpovídá jednotlivým fázím spánku: první kapitola knihy *Výzva* odpovídá usínání (non REM fáze), kdy se pomalu vytrácí racionální kontrola představ a myšlenek, druhá kapitola *Perla* odpovídá fázi snění (REM fáze), v níž plně vládne nevědomí, a v poslední kapitole *Zánik Snové říše* pak dochází k probuzení (srov. Schroeder cit. dle Habereeder 2003, 104).

Podle této interpretace tak odpovídá druhá část románu snu. Vše, co se odehrává ve Snové říši (*Perle*) je tedy snovou skutečností. Všem tamějšímu dění vládne snová logika, to znamená, že i nejpodivnější věci se zdají být naprosto přirozené, např. stálé proměny posluhovačky nebo samozřejmost, s jakou hrdina přijme to, že holičem je šimpanz. Snu odpovídají také např. proměny spatřených obličejů (např. obličej staré žebračky je obličejem paní Lampenbogenové), neboť ve snech dochází často k přeměnám lidí, věcí, odpadají také existenční starosti (mzda je vyplácena i za neodvedenou práci) a vše je umělcem přijímáno s naprostou samozřejmostí, s jakou přijímáme i ty nejfantastičtější podivnosti ve snu. Dosavadní aspoň nepatrný údiv nad neobvyklými jevy a událostmi mizí ve třetí části úplně.

V první části románu navštíví v mnichovském bytě Paterův vyslanec Franz Gautsch umělce a jeho ženu. Popíše jim Snovou říši a pozve je do ní. Vysvětlí jim vznik Snové říše, zmíní se také o jejích zákonitostech, např. o zálibě vládce říše ve starých věcech, o podivné náladě, která v říši vládne, o jejím přísném utajení, o speciálně vybraném obyvatelstvu. Ukáže jim také obraz Klause Patery, stvořitele a vládce Snové říše. Nejprve je považován za blázna, pak však podlehne jeho svodům (jeho manželku přesvědčí darovaný šek) a nakonec putují manželé po přesně vytýčené trase do Snové říše, kam vyjíždějí z poslední zastávky při západu slunce a vcházejí do ní přesně o půlnoci jakoby v polospánku.

²⁸ „*vypravěč nenechá pochybovat o snově imaginativním původu alespoň některých pasáží.*“

Jde tedy o pozvolné usínání, kdy se usínající člověk odpoutává od reality, opouští racionální uvažování a nechává se strhávat iracionálními představami? Tomu by nasvědčovala počáteční nedůvěra v to, co vyslanec vypráví, která se postupně změní v nadšení z nadcházejícího dobrodružství. Během cesty řeší manželé ještě naprosto praktické věci, pouze umělec se nechává strhávat sněním o budoucím dobrodružství. Ještě na poslední zastávce se oba podivují, proč si nemohou vzít nové věci, ale bez okolků je na místě zanechávají. Cesta ze Samarkardu do Snové říše probíhá už ve stavu mezi bděním a spánkem:

„V jednotvárném zeleném šeru pluly chvílemi kolem nás stromy zbavené listí, kaktusy a solné rostliny. Kára se jednotvárně a rytmicky houpala. Z čela průvodu pronikala protáhlá žalostná melodie. Tu lze vyloudit jen nějakém malém nástroji, pomyslel jsem si a patrně jsem při tom usnul.“ (ZS 31)

První kapitola se tedy jeví jako pozvolné usínání, kdy se vytrácí racionální uvažování a pozvolna začíná panovat nevědomí. Ale právě v zasazení do reálného rámce mnichovského bytu, návštěva Paterova posla či skutečnost, že se Snová říše nachází na trase dosažitelné vlakem a je tedy zeměpisně i historicky determinovaná, vidí Peter Cersowsky důkaz toho, že se více než o záznam snu jedná o fantastický román (Cersowsky 1989: 71) tak, jak ho na základě opozičního vztahu reálného a nereálného vymezuje Todorov.

Život ve Snové říši oplývá některými atributy typickými pro snění, na které jsme upozorněni již na začátku knihy: odpor ke všemu pokroku, předurčení (protože jen někdo věnuje snům patřičnou pozornost) snivců k pozvání do Snové říše, kde život směřuje do hloubky, „*vše spočívá na maximálně produševnělém životě; strasti a slasti současníků jsou snivci cizí,*“ ale důležitý je zejména pojem „*nálada*“, protože „*zážitky našich lidí jsou jenom náladami, žijí jenom v náladách, všechna vnější jsoucnost, kterou si podle přání utvářejí co nejdůsažnější spoluprací, poskytuje v jistém smyslu jen surovinu. O to, aby se tato surovina nevyčerpala, bude samozřejmě hojnou měrou postaráno. Leč snivec nevěří ničemu nežli snu – svému*

snu, který je u nás chráněn a rozvíjen; bylo by nemyslitelnou velezradou, kdyby byl rušen.“ (ZS 10)

Vypravěč zakusí jmenované skutečnosti na vlastní kůži a všimne si i dalších: ve Snové říši nikdy nevyjde slunce ani měsíc, nejsou vidět hvězdy, všude je cítit zvláštní substance, která přechází postupně do celého těla, barvy se pohybují na škále šedá, zelená, hnědá. Domy i celé čtvrti stále něco připomínají, působí povědomě. Ve Snové říši je všechno mdlé, kalné, zahalené v jakémisi oparu. Vše působí dojmem naprosté obyčejnosti, ale vše je zde zároveň deformované a nepochopitelné. Nesetkáváme se s věcmi naprosto fantastickými, ale stejně jako ve snu se setkáváme pouze s věcmi známými z reality, ale přetvořenými či zkombinovanými tak, že působí neobvykle.

Právě ve snu vnímáme spíš atmosféru, náladu, tedy jakési citové rozpoložení, emoční prožitek. Smysly (snad kromě hmatu, který je upozaděn) bývají zostřené. Nesmíme zapomenout, že až přehnaným zaměřením na smyslové prožívání se vyznačuje také dekadentní literatura přelomu století, se kterou je Kubinův román také často uváděn do vztahu. Barevnost se většinou omezuje na šedou, většina snů bývá dokonce pouze černobílá, u umělců bývají zejména o něco barevnější a fantastičtější. Ovšem lucidní sny se vyznačují výraznou barevností. Ze snů si pamatujeme zejména pocit, dojem, náladu, kterou v nás sen zanechá než např. konkrétní podobu lidí, která je dost často proměnlivá. Sny čerpají z blízkých i vzdálených vzpomínek, které se kombinují a vytvářejí novou fantastickou skutečnost.

Příznakem probouzení může být i to, že se ve Snové říši několikrát ukáží sluneční paprsky, kterým snivci už odvykli. Začne se také stmívat, když předtím vládlo v noci i ve dne šero. Šero je dalším výrazným znakem Snové říše. V něm se míchá světlo a tma, právě šero vytváří tajemnou atmosféru, ze které vystupují přízračné halucinace. Šero způsobuje mlhovitost jakoby přízračnost všeho dění. V šeru se rozmazávají obrysy věcí i postav, také jejich jednání působí zastřené.

Sny se vyznačují jistou nelogičností dění, smyslovou živostí a subjektivitou prožívání. V lucidním snu je vědomí jasnější než v normálním spánku, subjekt si dovede sám sebe uvědomit, soustředit pozornost a záměrně jednat. Objevuje se v nich větší schopnost introspekce a kritického uvažování. Snící je zde schopen

vyhodnotit situaci jako nemožnou, a proto snovou. Toto poznání vede většinou k probuzení. V jiných případech sen lucidně pokračuje anebo se změní v normální sen.

Vypravěč se nad událostmi většinou nezamýšlí, bere je jako samozřejmost, ale přece jen se u něj setkáváme s údivem nad vlastním jednáním, které by od sebe neočekával, protože se nesluší. Děje se tak např. po smrti umělcovy manželky, kdy bezostyšně svádí paní Lampenbogenovou:

„To vše se dělo kdesi v hlubinách, na povrchu svého vědomí jsem byl pobouřen sám nad sebou. Ale bleskurychle se teď všechno, všechno proměňovalo v soustředěnou, strnulou, jednotnou vůli: tak to kdesi bylo určeno; byl jsem rozvážný, vypočítavý, jako had. – Na vnější pohled jsem byl muž, který kouří.“ (ZS 97)

„Přítom mě mučila lítost nad posledním dobrodružstvím. Odprosil jsem mrtvou. Od několika hodin ji kryla země, stěsnanou a opuštěnou v jejím dřevěném vězení, kdežto já musil vláčet břímě svého živého masa. I v této hodině mě chvílemi pokoušely lascivní myšlenky, které podobny bublinám ve mně stoupaly a pukaly.“ (ZS 99)

Ve snu je snící současně účastníkem i pozorovatelem. Přestože je vypravěč zpočátku podvolen Paterově vůli, ve druhé půlce románu začíná samostatně uvažovat a jednat. Navštíví například Předměstí, kde žijí prapůvodní obyvatelé a proniká do jejich filozofie. Poznává, že Snová říše je Paterovou představou, a přestává vládcí podléhat. Z přímého účastníka se stává nezúčastněným pozorovatelem žasnoucím nad apokalyptickou zkázą Snové říše.

Příchozí Američan Herkules Bell s sebou přináší racionalitu, aktivitu, vzdor (hesla francouzské revoluce). Právě on uvede věci do pohybu, protože se nechce podřídít Paterově vůli. On je oním vědomím získávajícím ztracenou vládu nad spícím člověkem, on zastupuje moderní společnost, která musí ovládnout tu starou, přežitou.

Ve Snové říši se nejprve dějí podivné a neobvyklé věci, kterým snivci věří, ale jsou ještě stále s trochou nadsázky možné. Ve druhé polovině knihy nabývají události na fantastičnosti a autor přechází od výpravnosti k obraznosti. Zalíbení nachází zejména v líčení sexuálních orgií:

„Procházel jsem táborem; bylo tu dnes nápadné ticho. Snivci tu leželi a hleděli na sebe zpod sklopených víček. Všichni tyli stísnění a zaražení, něco viselo ve vzduchu. Náhle bylo slyšet vzdouvající se šumot a zdržovaný smích po celé planině. Pojala mě hrůza! Jako by náhle propukla duševní choroba. – A jako když se přirhne vichřice, obě pohlaví se na sebe vrhla.

Nic nezůstalo ušetřeno; ani rodinné svazky, ani nemoci a mládí. Žádná lidská bytost se nemohla vyhnout tomuto živelnému pudu, každý hledal s chtivě vytřeštěnými očima tělo, k němuž by se mohl přimknout.

Běžel jsem k cihelně a ukryl jsem se tam. Malým otvorem ve zdi jsem viděl strašlivé divadlo.

Supění a sténání se rozléhalo dokola, do toho se zařezávaly pronikavé výkřiky a ojedinělé hluboké vzdechy; moře nahého masa se vzdouvalo a chvělo. Chladně a nezúčastněně jsem vnímal nesmyslnou mechančnost tohoto drásavého děje. Jako hmyzí groteska mi připadala tato křečovitá scéna. Výpary krve pronikaly celou krajinou; zář táborových ohňů se kmitala nad shlukem masa, obzvláště vyzvedajíc jednotlivé skupiny. Živě si vzpomínám na staršího vousatého muže, který dřepěl na zemi a vytřeštěně zíral do klína těhotné ženy. Pomalu, idiotsky si šeptal – byla to šílená modlitba.

Náhle jsem nablízku zaslechl hlasité kvičení, jakoby jásot i bolest. K svému úděsu jsem spatřil, jak žlutovlasá nevěstka svými zuby zbavila jednoho opilce mužství. Viděl jsem jeho skelnaté oči, když se válel ve vlastní krvi; téměř současně zasvištěla sekýra, zohavený nalezl mstitele. Onanisté se uchýlili do stínu stanů, dál nahoře se

*ozýval pochvalný pokřik, tam se ve všeobecném záchvatu pářila
naše domácí zvířata.“ (ZS 153)*

V závěrečném běsnění se dostávají ke slovu nejrozmanitější představy zejména z oblasti sexu a násilí, např.:

*„Byl to mlynář. – Vzal si šňupec, vyňal z kapsy břitvu, vyzkoušel
její ostří a prořízl si krk. Zhroutil se, jako z pramene tryskala krev
na jeho prsa. Jeho obličej byl zkroucen v satanskou grimasu.“ (ZS
157)*

Snivci podléhají, stejně jako předtím zvířata, nekontrolovatelně svým pudům – vraždí, znásilňují, kradou, nezastaví se před ničím:

*„Zloději se vplížili do klášterního kostela, vylomili tabernákl
a drzou rukou ukradli relikvie ozdobené drahokamy. Jeptišky
nemohly tomuto vloupání zabránit, neboť samy byly v zlé situaci.
Houf mrzáků a nemocných, kteří se za svých prosebných cest
důvěrně obeznámili se všemi kouty kláštera, se zmocnil nemocnice.
Jejich výhrůžným žádostem o potraviny nemohly klášterní sestry
vyhovět, poněvadž samy nic neměly. Za hrubého smíchu bylo
vymáháno jiné odškodné. Jako při reji čarodějnic poskakovalo a
lezlo toto odporne plémě stále blíže k tísněným ženám. Ještě
docela mladá, hezká dívka se bránila a vyrazila chlapovi
s dvojitým voletem jedno oko. Za trest byla přivázána na železné
lůžko. Stvůry, obsypané hmyzem, s užranými nosy, s hnisajícima
očima, s vředy jako pěst, se svrabovými strupy, skláněly se nad
spoutanou, která za tohoto hanobení nejprve zešilela a pak
zemřela.“ (ZS 157)*

S postupujícím úpadkem morálky se u obyvatelstva rozvíjejí i nervová a duševní onemocnění (tanec svatého Víta, padoucnice, hysterie) a posléze nezbývá

„*nic, čeho by se kdo nebyl neodvážil*“ (ZS 123). To značí stále se zvětšující nadvládu smrti, které snivci propadli.

Těsně před probuzením vznikají také podle slov A. Kubina (viz výše) nejfantastičtější obrazy, které často zpodobuje ve svých kresbách. Některé z vylíčených obrazů pak opravdu najdeme mezi jeho kresbami, některé motivy nejdříve ztvárnil výtvarně. např. motivy koní – koně pádící ulicemi Perly a další. Už v románu se objevují všechna Kubinova životní témata, ke kterým se v průběhu celého života vracel a vytvářel jejich varianty.

Kubin v románě *Die andere Seite* líčí nejenom své zážitky během oneiroidního záchvatu, ale přitom také – vědomě či nevědomě – zaznamenává mechanismy snění.

6.3.1 Mechanismy snu

Popsané skutečnosti by samy o sobě nestačily k ohodnocení románu jako zobrazení snu. Kromě nich můžeme v knize vysledovat také samotné mechanismy snu – Freudem definovaný přesun a zhuštění a fantazijní principy založené na asociacích. Velmi častá je antropomorfizace, zejm. domů. Zde opět narazíme na těsnou (a snad záměrnou) souvislost s Freudem, podle kterého symbolizuje dům ve snu lidské tělo:

„Pojednou se vyjasnilo, a když jsem se polekaně obrátil, viděl jsem, že hoří mlýn. Okna byla zalita oslňující září ohně. Troughnívé trámové chřestilo a praskalo. Ze strmé šindelové střechy stoupal kouř, velký žihavý plamen bušil proti nebi a s třeskotem se zřítíla přední stěna – Mlýn zevnitř osvětlený byl v chodu; jako by to byl pohled do otevřeného těla člověka. Ještě skřípala kola, ještě se otáčely mlýnské kameny, trásly se trychtýře, moučný prach šířil nad žářem lehkou mlhu. Plameny se chtivě zmocňovaly zetlelých schodů a žebříků a zvolna, zároveň se bráníc, stávala se část za částí nehybnou – jako orgány umírajícího.“ (ZS 156)

Domům jsou v celém románě připisovány lidské vlastnosti, vypravěč domy často pojmenovává a věnuje jim stejně pozornosti jako lidem:

„Domy tu hrály významnou roli. Často se mi zdálo, jako by tu lidé byli jen kvůli nim a nikoli obráceně. Tyto domy byly silnými, opravdovými individualitami. Stály tu němě, a přece mnohovýznamně. Každý měl jistou historii; kdo uměl čekat, po částech ji těmto starým stavbám odposlouchal. Byly to domy velmi náladové. Některé se nenáviděly a navzájem na sebe sočily. Byli mezi nimi škaredí bručouni, jako například protější mlékárna; jiné byly drzé a měly nevymáchanou hubu, právě naše kavárna je toho dobrým příkladem. Dům dál do kopce, v němž jsme bydlili, byl nevráživá stará teta. Pomlouvačně a zlomyslně šilhala okna. Zlé, velmi zlé bylo velké skladiště M. Blumensticha, drsná a žoviální kovárna vedle mlékárny, bezstarostný a lehkomyšlný byl sousední domek říčního hlídače. Ale obzvláštní zálibu jsem měl v rožáku, který stál u řeky: byl to mlýn. Měl veselou tvář: byl bíle omítnutý a měl mechem zarostlou šindelovou střechu místo čepice. Směrem k ulici, vysoko nahoře, vězela ve zdi hrubá kláda jako dobrý doutník. Trochu potměšilý a lstivý byl však jeho výraz kolem nejvyšších okének ve střeše. Mlýn patřil dvěma bratrům. Nebo patřili ti dva jemu, stejně jako má matka dva syny?“ (ZS 54)

Pozornost je věnována domům, které se ve městech běžně vyskytují, zejména kavárně, ve které tráví vypravěč nejvíce času a která připomíná proslavené vídeňské kavárny, kde se schází vybraná společnost. Lidé tu žijí kvůli domům, domy nad nimi mají moc. Všimneme si toho především u mlýna, který působí „vesele“, ale „trochu potměšilý a lstivý výraz kolem nejvyšších okének ve střeše“ v sobě skrývá tajemství, které se postupně vyjeví jako bratrovražda. Domy ve Snové říši totiž přenášejí svoji minulost na současné obyvatele, činy v nich spáchané se stávají opět skutečností, což odpovídá Schopenhauerově teorii o predispozic staveb (srov. Geyer 1995: 132). Domy také odrážejí subjektivní pocit vypravěče (Brunn 2000: 200), odráží se na nich

jeho psychické naladění. A jsou to právě domy, které svým rozpadáváním prozrazují blízký zánik. Strach a úzkost z blížícího se zániku nejsou v románě verbalizovány. Vzbuzuje je okolní dění, které se nejzřetelněji projevuje na domech, na neživých věcech, které začínají podléhat drolivosti:

„Zachvátila (drolivost) všechno. Stavby z nejrůznějšího materiálu, předměty snesené za mnohá léta, všechno to, zač vydal vládce své zlato, bylo zasvěceno zkáze. Zároveň se objevily na všech zdech praskliny, dřevo trouchnivělo, všechno železo rezavělo, sklo se kalilo, látky se rozpadávaly. Cenné umělecké poklady nezadržitelně propadaly vnitřnímu rozkladu, aniž se dala uvést dostačující příčina tohoto jevu. Nemoc neživotné hmoty. – Trouchnivina a plíseň se vyskytovaly i v nejudržovanějších domech; ve vzduchu musila být nějaká neznámá rozkladná látka, neboť čerstvé pokrmy, mléko, maso, později také vejce, v několika hodinách zkysly a shnily. Mnoho domů popraskalo a musily být co nejrychleji vyklizeny.“ (ZS 138)

Antropomorfizaci domů najdeme i v románě *Golem* G. Meyrinka, pro kterého Kubin na základě ukázky z knihy vypracoval 11 ilustrací použitých nakonec v *Die andere Seite*.

Antropomorfizace (animismus) je jedním ze základních principů fantazijního myšlení. Dalším je synkretizace, kterou v literární tvorbě A. Kubina také najdeme. Jde o spojování různých myšlenkových prvků, názorů, směrů²⁹ v nové celky bez dostatečného rozlišování detailů. Původní obyvatelé, tzv. Modroocí, mají podobné znaky jako buddhističtí kněží – snivce převyšují svou krásou, schopnostmi a dlouhověkostí. Vypravěč v sobě odhaluje vícero já, uvědomuje si propojenost s okolním světem, nachází u nich klid a vyrovnanost. Kubin dále čerpá ze Schopenhauerovy filozofie, z jeho vnímání světa jako představy. Na Schopenhauerovu filozofii odkazuje také předurčenost domů ve Snové říši, které své

²⁹ např. v religioistice míšení a splývání různých náboženství, resp. jednotlivých jejich fenoménů

obyvatele ponoukají k činům, jež se v nich už jednou či několikrát předtím odehrály. Kubin hledá vhodné místo k životu, vhodnou filozofii a vytváří v podstatě svou vlastní – jakýsi amalgám západní a východní filozofie.³⁰

V románě si vypravěč všímá domů, které už někdy někde viděl, ale zde po jejich přemístění z obvyklého prostředí na něj působí jinak, uvědomuje si věci, které dřív nevnímal. Podobnou zkušenost má i s lidmi:

„Přistoupili dva dělníci a lhostejně se bavili. Když se při nejbližší zastávce opět vzdalovali, jeden z nich pozdravil a pohlédl na mne, jako by mě už znal z dřívějšího. Také mi připadalo, že ho znám. Člověk nalézá na světě stále znovu tytéž obličeje.“ (ZS 38)

Tak jsou věci známé přenášeny do nového, cizího prostředí, zasazeny do nové skutečnosti, kde nabývají jiného významu. Nejde ale o spojení (setkání) dvou naprosto neslučitelných předmětů - autor se stále přidržuje reality, spojuje věci, které se v realitě vedle sebe mohou klidně vyskytnout, věci, které si jsou něčím blízké a jejichž spojení vzbuzuje ve čtenáři zvědavost. Kubin nevytváří neskutečné světy (jako můžeme vidět na surrealistických obrazech S. Dalího), i jeho nejbizarnější kompozice působí dojmem reality. Tyto nově poskládané staré známé věci pomáhají vidět skutečnost v jiných souvislostech, z jiného úhlu:

„... Za nějakou dobu se mi zdálo, že domy v jedné ulici tvoří jakousi rodinu. I když se mezi sebou hádala, navenek byla jednotná. Zde ve zpustlé Perle vznikaly v mé hlavě myšlenky, které bych si ve vnějším světě nikdy nebyl uvědomil.“ (ZS 54)

Právě ve snech jsou věci, osoby přesunovány ze svého obvyklého působiště a kombinovány, takže vytvářejí neobvyklá a nečekaná spojení. Ve Snové říši dochází k přesunu věcí zcela promyšleně. Obyčejné a zapomenuté věci jsou systematicky přesunovány z vnějšího světa do Perly:

³⁰ Kubin se po další prožití krizi přiklání v roce 1916 k buddhismu, který mu poskytuje vyrovnanost a klid.

„Vyzbrojen pamětí, pro mne nepochopitelnou, vzpomíná si na téměř všechny předměty po celém světě. Z jeho příkazu jsou od nás agentů skupovány. Obdržíme často seznamy žádaných věcí s nejpodrobnějšími údaji všech vnějších detailů, mimoto kde a u koho tyto věci jsou. ...Mně samému je často nepochopitelné, odkud náš vládce čerpá své nezměrné vědomosti o těchto věcech. ...Nejednou jsem musil v měšťanských rodinách nebo na nějaké horské samotě prošťourat kvůli takovému starému krámu sklepy i sýpky. Lidé často vůbec nevěděli, že ty věci mají: rozbité křeslo, staré křesadlo, stojan na dýmky, přesýpací hodiny nebo něco takového.“ (ZS 17)

Také vybraní lidé se na Paterovo pozvání stěhují do Snové říše, ale jsou to zvláštní jedinci:

„A nyní obyvatelstvo. Skládalo se z typů navzájem odlišených. Lepší mezi nimi byli lidé s nadměrně jemnou citlivostí. Ještě ne zcela převládající fixní ideje jako sběratelství, čtenářská vášeň, hráčská posedlost, hyperreligiozita a tisíce jiných druhů, které jsou jemnější formou neurastenie – všechno to bylo stvořeno pro Snový stát. U žen se projevovala nejčastěji hysterie. Ostatní lid byl rovněž vybrán z hlediska abnormálnosti nebo jednostranně vyvinutých vlastností: pěkné typy pijanů, nešťastníci, kteří jsou v rozporu se sebou i se světem, hypochondři, spiritisté, šíleně odvážní rváči, omrzelci, kteří hledají vzrušení, stará dobrodružství nebo klid, kejklíři, akrobati, političtí uprchlíci, ba dokonce i vrazi stíhaní za hranicemi, penězokazi a zloději a mnozí jiní našli v očích vládcových milost. Případně usnadňoval přijetí do Snové země i nějaký nápadný tělesný znak. Odtud mnohá nesmírně velká volata, hroznovité nosy, obrovské hrby. Posléze tu ještě žil jistý počet osob, jejichž bytí se stalo jejich temnými osudy podivně

výrazným. – Teprve poněnáhu se bystřil můj smysl pro hlubší povahové odstíny, které se tu často ukryvaly pod nevzhledným zevnějškem.“ (ZS 42)

Obyvatelstvo Snové říše je tedy Paterou pečlivě vybíráno s určitým jasným, čtenáři neznámým záměrem. Tvoří ho snad jedinci, kteří unikají z reality do snu? Ti, pro které se vnější svět stal kvůli jejich podivnosti (ať duševní, či tělesné) nesnesitelným, proto na Paterovo pozvání přesídlili do Snové říše, kde jsou považováni za normální, jsou mezi svými, život zde je pro ně snesitelnější? Přesídlili proto do světa, který je vzal „na milost“ takové, jací jsou? Lidé s temnými osudy, např. princezna z X, kteří jsou neschopni vést normální život, které společnost kvůli jejich podivnosti zavrhla, nebo ti, kteří sami cítí svoji odlišnost, kteří cítí, že se do normálního světa nehodí. Právě tito lidé jsou zváni do Snové říše a právě jenom je přesvědčí vyslancovo líčení snového života. Ve Snové říši se pak věnují svým zálibám a aspoň zpočátku zapomínají na vnější svět:

„Snová říše byla pro nás nesmírná a grandiózní, ostatní svět se nebral vůbec v úvahu, zapomněli jsme na něj. Nikdo, kdo si tu zvykl, nechtěl opět pryč; ‚tam venku‘, to byl podvod, to vůbec neexistovalo.“ (ZS 101)

Svou přecitlivělostí sem patří i kreslív, jehož žena sem ale se svou zdravou a reálnou povahou nezapadá. V průběhu života ve Snové říši se dostávají na povrch další rozmanité odchylky („úchylky“) tamějšího obyvatelstva. Např. vypravěčův přítel Hektor von Brendel hledá dokonalou lásku tak, že přetváří své milenky k obrazu svému. Jeho melancholie a sentimentalita, stejně jako nestálost v milostných vztazích zase odkazuje podle Michaela Koselera k dekadentní typu přelomu století (Koseler 1995: 50) Podobně je jako dekadentní typ femme fatale hodnocena Melita Lampenbogenová, u které je její typizovanost zřetelnější (Cersowsky 1989: 86) Snivci jsou uzavřeni do svého vnitřního světa, na dění nazírají silně subjektivně, věří představám, které jim sugeruje Patera. Petriconi (cit. dle Brunn 2000: 202) dochází k názoru, že všechny postavy, se kterými se vypravěč

dostává do častějšího kontaktu (Brendel, Castringius, Krontheur, holič), jsou hypostazemi autorových vlastností, který je tímto způsobem karikuje.

Jak se život ve Snové řiši prohlubuje, prohlubují se také „úchylky“ obyvatelstva. Ke slovu se dostávají upozaděnější (hlubší) vrstvy lidské psychiky, morálka ve Snové zemi se čím dál víc uvolňuje. Dobře pozorovatelné to je na Melitě Lampenbogenové, která se z krásné, ale poněkud lehkomyšlné manželky mění v děvku a svojí neřesti podléhá. Z lásky se stává chorobná závislost, která vede k šílenství, z nezištné touhy pomáhat chudé rodině s mnoha dětmi se stává perverzní „záliba“ v malých slečnách. Jde zkrátka o lehce ovladatelné, slabé jedince, kteří snadno podléhají svým, ale i cizím představám:

„Představy zde byly prostě realitou. Zázračné při tom jen bylo, jak takové představy vznikly v několika hlavách zároveň. Lidé se násilně vmlouvali do svých sugescí.“ (ZS 49)

Kubin vlastně prakticky uskutečňuje Schopenhauerovu filozofii světa jako představy. Paradoxní je, že v představách vládne obvykle naprostá svoboda, kdežto snivci jsou ve svých představách nesvobodní, neboť svoje představy jim sugeruje Patera:

„Ale jakkoli bylo všechno chaotické, přece jen bylo cítit pevnou ruku. Ze zdánlivě nejneepochopitelnějších situací se dala vytušit její ukrytá síla. Ona byla tajuplnou příčinou, že se mohlo všechno udržet a nezřítilo se do bezedna. Byl to velký osud, který bděl nad námi všemi. Nesmírná, do nejtajnějších úkrytů pronikající spravedlnost vždy znovu vyvažovala všechny události.“ (ZS 48)

Vládce Patera ovšem patří sám mezi „nemocné“, jehož nemoc se projevuje epileptickými záchvaty. Také název hlavního města – Perla – v sobě spojuje nemoc a tvůrčí činnost. Perla vzniká v mušli jako výplod jejího onemocnění, vzniká ze snahy dostat cizí předmět z mušle ven, uzdravit se. Výsledkem tohoto procesu je

umělecké dílo – perla. (Brunn 2000: 192). Stejně tak je Snová říše výtvozem chorobné Paterovy mysli.

Z uvedeného vyplývá, že skutečnost Snové říše je určitým způsobem deformovaná, (resp. vypravěč ji podává jako deformovanou). Snový stát není kopií okolního světa, ačkoliv by se to podle dovážených důvěrně známých věcí mohlo zdát (různé interpretace hledají předobraz Perly v reálných městech, např. v Praze, Babylonu, Vídni, ale i v rodných Litoměřicích), ale je druhou stranou skutečnosti, protikladem skutečnosti, za který je považován sen. Je nutné dodat, že jde o tu temnější stránku. Domy a staré haraburdí jsou sice přivázeny z vnějšího světa, ale jsou skládány tak, aby vytvářely „stíny“ skutečnosti. Vnější svět věrně neodrážejí, ale jsou zvýrazněny jeho temnější stránky, které bývají obvykle skryté. Také krajina ve snech není nikdy zcela totožná s krajinou, kterou známe. Patera si do své říše vybírá pouze věci a lidi nějakým způsobem zvláštní, zatížené minulostí. Záměrně tak skutečnost Snové říše deformuje, čemuž ještě napomáhá její deformované vnímání přecitlivělými snivci. Ti vnímají život ve Snové říši zejména prostřednictvím čichu, na zrak a sluch se nemohou spolehnout, protože podléhají halucinacím, které přecházejí v roztodivné metamorfózy:

„Nyní jsem zažil nepopsatelné divadlo. Oči se opět zavřely, strašlivý, děsivý život vstoupil do tohoto obličeje. Posuňky se chameleonsky střídaly – nepřetržitě – na sto, na tisíc způsobů. Bleskurychle po sobě se tato tvář podobala jinochovi – ženě – dítěti – a starci. Tučněla i hubla, bujely jí výrostky jako krocanovi, smrskla se na nejmenší míru – v příštím okamžiku byla hrdě nadutá, šířila se a natahovala, vyjadřovala výsměch, dobromyslnost, škodolibost, nenávisť – byla plná vrásek a opět hladká jako oblázek – bylo to jako nevysvětlitelné přírodní tajemství – nemohl jsem se odvrátit; byl jsem jako spoutaný v rukou magické síly, hrůza mě zaplavovala. Nyní se objevovaly zvířecí obličeje: tvář lva, která se stala ostrou a lstivou jako šakal – přeměnila se v divokého hřebce se zduřelými nozdrami – stala se ptačí – pak opět hadí. Bylo to hrůzné, chtěl jsem křičet, ale nemohl

jsem ze sebe vydat ani hlásku. – Musil jsem hledět do odporných, zkrvavělých a uličnicky drzých larev. Pak konečně nastal klid. Jako blyskavice to ještě někdy projelo touto tváří – sešklebené masky zmizely a opět přede mnou spal člověk Patera.“ (ZS 87)

Všechny vyjmenované typy lidí, od kavárenských povalečů, věčně opilého studenta po holiče-filozofa, kteří žijí ve Snové říši, jsou nevhodné pro to mít děti, které se tam skoro vůbec nerodí (přestože je v Perle dětská nemocnice). Veškerým narozeným dětem ve Snové říši pak schází poslední článek na levém palci - stejně jako Paterovi, jak si vypravěč povšimne při setkání s ním. Všechny děti zde narozené jsou tedy jeho potomky a jsou stejně jako vládce předurčeny k smrti:

„Děti se netěšily zvláštní oblibě. Říkalo se, že jejich hodnota se v žádném případě nekryje s nepříjemnosti, které způsobují. Převládalo mínění, že stojí jen peníze, a to často až do let dospělosti, že nerady a zřídka tyto peníze splácejí a že téměř nikdy nejsou rodičům za dar života vděчны, ba naopak kloní se k názoru, že je to dar vynucený. Požehnání dětmi se rovná starostem o děti. Že jsou legrační a naivní, můj bože, to bylo vidět na existujících exemplářích. To všechno bylo však příliš nepatrným popudem k tomu, aby byl zřízen vlastní chov. Žilo se tu v pohnuté přítomnosti, nikoliv v nejisté budoucnosti, z níž přece žádný člověk nic nemá. Kvůli dětem nebylo na místě ničit si dále nervy, nechat stárnout ženy. Jedno dítě bylo maximum, rodiny s více dětmi si je přivezly ze zahraničí.“ (ZS 44)

O dětech se vypravěč zmiňuje minimálně a pokud ano, tak mluví o jejich „chovu“ či jako o „exemplářích“. Děti ve Snové říši nic neznamenají, protože snivci žijí jen přítomností, neplánují do budoucnosti, neexistuje pro ně. Mít dítě znamená vyslovit souhlas se životem, uznání toho, že život může pokračovat. Podle přírodního zákona pokračuje pouze to, co bylo v minulosti úspěšné, a proto nejsou precitlivější snivci žijící ve svých představách způsobilí k tomu mít děti. V přírodě přežívají jen

silní jedinci, a právě proto je otcem všech narozených dětí nejsilnější ze snivců – Patera, který na sebe bere roli starostlivého otce (pater – lat. otec, viz dále). Snivci jsou k němu připoutáni jako dítě k matce. V tomto smyslu je mateřství prokletím.

Úvaha o budoucnosti nás přivádí k problému času, který se ve Snové říši jakoby zastavil někdy v polovině 19. století. Společnost je zde doslova zakonzervovaná (nemoderní oblečení, stará architektura) a nesmí sem proniknout žádná novinka z prudce se rozvíjejícího vnějšího světa přelomu století. Ze všeho nejvíc tu vládne jakési bezčasí, čas mezi životem a smrtí vyplněný pasivním a bezmocným čekáním, ve kterém kreslíř stráví 3 roky života. Splýváním dne a noci a ročních období vznikne jakési jednotvárné plynutí od ničeho k ničemu. Jednotvárnost života ve Snové říši je pouze zdánlivá, protože ji zpestřují prohloubené smysly, které tamějšímu životu dodávají někdy až nežádoucí dynamičnost a překotnost vedoucí k úzkosti.

Děj života ve Snové říši je plochý, bez minulosti a bez budoucnosti (nerodí se děti), snivci nemají žádnou budoucnost, neplánují, žijí přítomným okamžikem, který prohlubuje jejich nesmírná citlivost. O budoucnost se také nemusejí starat z hlediska finančního, protože je vždy zajištěno, aby nestrádali. Přesto se minulost dostává výrazně ke slovu, protože domy i lidé si ji s sebou přinášejí z vnějšího světa a ovlivňuje je.

Obyvatelstvo Perly musí v závěrečné části knihy uvolnit prostor zvířatům, která se do Perly stahují z okolí a obsazují domy ve městě. Chování zvířat předznamenává pozdější chování lidí. Zvířata řádí, propadají sexuálnímu pudu, požívají se navzájem. Stejně jako zvířata začínají i lidé později propadat pudovému chování, které je normálně regulováno rozumem.

6.3.2 Smysly

Ve snech vnímáme skutečnost silně subjektivně, emocionálně. Hlavním smyslem, jehož pomocí poznáváme snovou skutečnost, přestává být zrak a sluch, vnímáme spíše atmosféru plynoucí z jiných smyslových prožitků. Naše prožitky se tím mnohonásobně prohlubují a déle působí.

Do Snové říše jsou pozváni pouze labilní jedinci, slabí a lehce ovladatelní, kteří se vyznačují hypersenzibilitou. Tedy i vypravěč, který čtenáři podává obraz

Snové říše, je nadměrně citlivý. Jedná se o podivné existence, umělci počínaje šílenci konče. Tito jedinci jsou velice vnímaví ke svému okolí a citlivě reagují na sebemenší změnu. Jejich senzibilita jim umožňuje hlubší prožitky, které se ale postupně stávají nesnesitelnými: láska přechází v posedlost, posedlost vědce pak přechází v podivínství, nenávist vrcholí bratrovraždou.

Neobvyklá živost smyslů, zejména čichu, je typická pro sny a chorobné stavy (u duševně nemocných lidí), ve kterých se zbystrují jinak upozaděné smysly, protože smyslové orgány fungující ve stavu bdělosti odpočívají. Vyvinutost čichu upomíná také na zvířata, pro která je jedním z nejdůležitějších smyslových orgánů:

„Od té doby určoval nos mé sympatie a antipatie. Dlouhé hodiny jsem se nyní plížival všemi těmi starými kouty a všechno jsem očichával. Otevřela se mi zcela nová nedozírná oblast. Každý z těch použitých předmětů mi sděloval malé tajemství.“ (ZS 55)

Čichové vjemy provázejí umělce Snovou říší od samého počátku:

„Především to byla jistá nepopsatelná vůně, jež vanula celou Snovou říší a na všem ulpívala. Někdy byla silnější, pak opět ji bylo sotva cítit. Kde byl velmi koncentrovaná, dá se tato zvláštní vůně charakterizovat jako sypká směs mouky a sušených tresek. Její vznik jsem si neuměl představit. Mnohem určitější však byly vlastní vůně každé jednotlivé věci.“ (ZS 55)

Kreslíř vnímá ostře jakýkoliv pach, který se proměňuje s vývojem událostí v Perle, ale u jeho racionální ženy ke zbystrění smyslů nedochází. Zprvu nepopsatelná vůně (*unbestimmter, unbeschreiblicher Duft*) dostává obrysy, když se z ní stává nasládlá vůně smrti (*fader, süsslicher Geruch*), kterou vypravěč ucítí např. v místnosti, kde umírá jeho žena. Dalším příznakem přicházející smrti je také to, že věci v pokoji jsou nesmyslně zpřeházené. Tato vůně se změní v mrtvolný puch zahalující zanikající Snovou říší a přechází v hnilobný zápach.

Vůně je často rozpoznatelná jako první a umožňuje tak předznamenat následující události, např. už zmíněná nasládlá vůně jako předzvěst manželčina úmrtí či chladná vůně (*kalter Lufthauch*) v archivu napoví, jak budou k vypravěči uvnitř přistupovat. Herkules Bell s sebou sice přináší čerstvý vítr rozumu, ale voní po uzeném mase (*durchdringender Geruch von Selchfleisch*) a tuto vůni kolem sebe šíří.³¹

Do pozadí ustupuje hmat, který ale ve snech není nikdy výrazný (o tom, že nejde o sen, se přesvědčujeme právě hmatem – štípnutím). Ani chuti se nedostává takové pozornosti, jakou jí věnuje dekadentní literatura. Snivci se neopájejí rozmanitými chutěmi nejrozličnějších delikates, požitek z jídla si dopřává pouze doktor Lampenbogen, u něhož fascinuje vypravěče jeho objemnost: „*Usedli jsme ke stolu, Lampenbogen zabral svým sloním tělem jednu celou šířku. Byl to labužník. Zatímco jedl, měnil se jeho obličej v měch, bylo vidět a slyšet, že mu chutná.*“ (ZS 95) Přesto autor nepopisuje, ani nevyjmenovává jednotlivé chody přicházející na stůl, opět si všímá spíše proměn (deformací) doktorovy tváře, který se v jednom okamžiku při jídle „*podobal japonskému bohu štěstí Fukuroku*“. (ZS 95) Jídlo je pro doktora Lampenboga asi větší posedlostí než jeho krásná žena, náležitě si ho vychutnává, později obezřetně chrání, ale nakonec končí kvůli své lakotě, když nechce zesláblým pacientům vydat část svých soukromých zásob, sám jako pečínka, „*a to jako pečeně špatná; svrchní část byla většinou syrová, sotva trochu zahnědlá, břišní části naproti tomu zcela zuhelnatělé. Jenom na bocích byl správně propečený*“. (ZS 168) Doktor podléhá své vášni stejně jako ostatní obyvatelé Snové říše, kteří ztrácejí poslední zábrany a nacházejí smrt v honbě za svou vášní. Snivci porušují sedm smrtelných hříchů (lakota, žárlivost, obžerství, smilstvo, zloba, závist, chamtivost), protože vůči svým vášním jsou naprosto bezmocní. (srov. Brunn 2000: 247) Každá postava najde sobě odpovídající způsob smrti: Melita Lampenbogenová je sežrána obrovskou dogou, která není nahodilým strůjcem její smrti, ale rozšiřuje paletu nejrůznějších sexuálních deviací ve Snové říši. Sadismus, masochismus,

³¹ Originální německá pojmenování uvádím proto, že němčina nabízí k označení čichového vjemu více jazykových vyjádření. Der Geruch označuje v němčině jak vůni, tak zápach, přičemž v češtině je možným ekvivalentem neutrální pach, který L. Kundera v překladu neuzívá. Užívá slova vůně, které má v češtině pozitivní konotace.

nekrofilie jsou v dekadentní literatuře hojně zastoupeny. (Koseler 1995: 51) Předvedeny jsou také nejrůznější způsoby smrti: sebevražda, nehoda, vražda apod. Jsou čím dál krutější, ale také stále směšnější (Geyer 1995: 144).

Výrazné jsou také sluchové vjemy, i když řeč ve snech jakoby nezní, mluvení se podobá spíše psychickým halucinacím. Ve snech také nemůžeme přesně určit, odkud zvuky přicházejí. Winkler počítá mezi příznaky oneiroidní schizofrenie, kterou podle něj Kubin trpěl, sluchové halucinace, slévání zvuků v jeden jediný. Ve Snové říši se neustále odněkud ozývá smích, chechtot; děsivé zvuky a hlasy zaznívají ze všech stran:

„Domy čněly šikmo a kostrbatě do ulic, rohy a výstupky, které tím vznikaly, odrážely několikanásobnou ozvěnou každé hlasité slovo. Pronikavé výkřiky zaznívaly z vnitřního města; brzy ostřeji, brzy tišeji byly přijímány a předávány dále. Nikdo neznal výklad tohoto jevu. Pak bylo opět ticho, až kdosi začal pokašlávat a pochichtávat se. Putovat v noci ulicemi Perly bylo utrpení. Zbystřeným smyslem se tu rozevíraly nejrůznější propasti. Ze zamřížovaných oken a sklepních otvorů zaléhaly všechny druhy žalostných a nářikavých zvuků. Za zpola otevřenými dveřmi bylo slyšet přidušené sténání, takže člověk bezděčně myslil na rdoušení a zločiny. Když jsem se vracel ustrašeně domů, vysmíval se mi kdosi za mnou sterými – ne, tisícerymi způsoby. Podloubí zívala na spěchajícího, jako by ho chtěla pohltit. Neviditelné hlasy lákaly k říčnímu břehu, Blumenstichovo skladiště se škodolibě usmívalo, mlékárna se podobala skryté, pořouchlé pasti, ani mlýn nebyl potichu, tlachavě klapal po celou noc.“ (ZS 66)

Vypravěč tuto zvláštnost připisuje podivné akustice vládnoucí ve Snové říši, kdy se veškeré zvuky (smích, výkřiky, sténání, ale i vytí) Snové říše slévají a vytvářejí jednotlivý zvuk – hluk, který je všude kolem a který drásá nervy. Zřídkaivé ticho pak znamená neobvyklou událost, vybočení z normality, většinou negativní

změnu, jako např. ránu, kterou Patera reguluje dění ve Snové říši, aby se mu nevymklo.

Ve vypjatých scénách se ozývá pouze jeden zřetelný a hrůzu nahánějící zvuk, např. klapání koňských kopyt na dlažbě, zimničné klapání zubů manželky těsně před její smrtí či osamělé kroky na chodbě archivu.

Jakoby odevšad znějící zvuky Snové říše znemožňují komunikaci snivců stejně jako bezobsažné řeči úředníků v archivu či nesrozumitelné filozofické úvahy holiče. Řeč přestává sloužit ke komunikaci, veškeré zvuky se slévají v jeden zoufalý (expresionistický) výkřik bezmoci. Na konci podléhají snivci dokonce různým vadám řeči, která pro ně ztratila opodstatnění, protože už nepotřebují s nikým komunikovat, protože žijí ve svém (takřka autistickém) světě představ:

„Po jednom dlouhém projevu ve volné přírodě opakoval jakýsi náhodný posluchač celou řeč několikrát po sobě a nesmírně rychle, začínaje jednou od začátku, jednou od konce jako drnčící gramofon. Poruchy řeči řádily všeobecně. Jednotlivcům chyběla slova, pojmy, písmena, někteří na čas oněměli.“ (ZS 149)

Nemožnost komunikace snivců navzájem, nemluvě o komunikaci s vnějším světem, která je naprosto vyloučena (např. dopis kreslíře příteli, který se vrátí zpět), podporují také sluchové halucinace. Uzavírání před vnějším světem, který je oddělen vysokou zdí, omezení komunikace s ním, ale také omezení komunikace snivců mezi sebou způsobuje neustálé soustředění snivců na co nejhlubší prožitky, které nakonec vyúsťuje ve stavy šílenství:

„Mnoho lidí propadlo davové sebevraždě. Pronásledování a uštvaní až do krajnosti, stali se bezmocnou kořistí snů, v nichž jim byl udělen rozkaz, aby se sami zahubili.“ (ZS 176)

Komunikace s Paterou je sice možná, ale proveditelná s obtížemi a fungující dost jednostranně (pomocí příkazů). Zarážející je také Paterův hlas, jímž je „velice tichý a kvapný šepot“, ne tedy znělý hlas vládce schopného ovládnout davy.

Nejvýraznějším smyslem zůstává samozřejmě zrak. Malířské vidění se projevuje zejména v líčení závěrečných scén zániku Snové říše, ale i tak, že si vypravěč všimá některých vizuálně zajímavých detailů, ve kterých hned spatřuje námět na obraz, např.:

„Člověk už tu skutečně nic nesežene,‘ zabručel a přehlédl se nelibostí celou baterii barevných lahviček a dóz. ‚Lampenbogen v příčném průřezu‘, námět pro Castringia.“ (ZS 95)

Ke zraku se v závěrečné části výrazně připojují i sluchové vjemy, kdy orgie snivců doprovází klavírní hudba, která dotváří apokalyptickou atmosféru:

„... Přivlekli odkudsi klavír a de Nemi na něm vytloukal, začínaje neustále od začátku, vždy tutéž odrhovačku. Za zvířeckých povelů se opilci pokoušeli o páření ve velkém...“ (ZS 153)

Synestézie (tedy míšení smyslů) najdeme v románě ostatně dost často (např. chladná vůně). Při líčení děsivé scény ze sklepení zapojuje Kubin zrak (popis doprovází ilustrace), sluch a čich najednou a dosahuje tím působivé živosti:

„A tu se to již také přihnalo – studený vítr mě ovanul - spatřil jsem bílého, vyhublého koně, a ačkoliv jsem jej viděl jen nejasně, přece jsem zpozoroval jeho děsný stav. Kůň byl polomrtvý hladem a vymršťoval zoufalou silou svá obrovská kopyta. S daleko předsunutou kostnatou hlavou, s ušima vzadu přilehlýma hnalo se to zvíře kolem. Jeho oko, kalné a bez lesku, se setkalo s mým – bylo slepé. Slyšel jsem skřípění jeho zubů, a když jsem za ním – posedlý hrůzou – pohlédl, viděl jsem, jak se jeho rozedřený krvavý zadek leskne. Zuřivý klusot této živé kostry byl nepřetržitý.“ (ZS 72)

S popisy námětů výtvarných děl souvisejí také výroky hodnotící umění Perly, vyjadřuje se také k dílům, která ve Snové říši vytvořil umělec sám, zejména po smrti manželky, kdy ho posedlo pracovní delirium:

„... Vzniklo několik malých sérií prací, určených jenom pro nemnohé. Snažil jsem se vytvořit bezprostředně nové útvary podle tajemných rytmů, které došly k mému vědomí; kroužily, ovíjely se a narážely na sebe. Šel jsem ještě dále. Odvrhl jsem všechno až na čáru a rozvinul jsem v těchto měsících podivný systém linií. Fragmentární styl, spíše psaný než kreslený, vyjadřoval jako citlivý meteorologický přístroj nejnepatrnější výkyvy mé životní atmosféry. – Nazval jsem tyto postupy ‚psychografikou‘ a chtěl jsem k nim později napsat vysvětlující poznámky.“ (ZS 100)

V závěru románu dochází u snivců také k poruchám zraku:

„Zprvu to byla duha, která obklopovala předměty. Později se očím snivců posunuly všechny přirozené rozměry, malé domky pokládali za věže o mnoha poschodích, klamné perspektivy je mátlly a byly příčinou tesknoty, domnívali se, že jsou uzavřeni, ačkoliv tomu tak nebylo. Zdálo se jim, jako by domy visely nad ulicemi nebo jako by balancovaly na příliš úzkých základech. Lidé, kteří šli proti nim, se zdvojovali nebo zmnohonásobovali, stávali se davem. Zvedali nohy, aby překročili smyšlené překážky, tápali na všech čtyřech po zemi, tušíce před sebou stále propast.“ (ZS 175)

Zároveň se objevují dvojníci snivců, což snivce podněcuje k žertům, ale objeví se také dvojnice vypravěčovy zesnulé manželky. Preludy a různé klamy provázely kreslíře ve Snové říši už od počátku, ale teď se jejich výskyt stupňuje a snivci přestávají představám, které je často klamou, věřit. Jsou nuceni přemýšlet nad tím, co vidí, a nevěří bezhlavě všemu, co je potká. S přispěním racionálního přístupu Herkula Bella se Snová říše začíná hroutit.

Bloudění v křivolakých uličkách Perly, po dlouhých chodbách archivu, kde se v zrcadle objevují klamné odrazy, přispívá také k pocitu bezmocnosti. Perla je bludištěm, ze kterého není úniku, protože veškeré únikové cesty jsou hlídány a vše směřuje k jedinému cíli. Je to zrcadlové bludiště, kdy zrcadla sice odrážejí skutečnost, ale nepřírozeně deformovanou. Jde o bludiště, které při hledání cesty ven zavádí bloudícího stále hlouběji, nutí ho nořit se do dalších zákrut, objevovat netušená temná zákoutí, ale zavádí ho také do hlubin města, do úzkých vlhkých sklepů, kterými je Perla pod zemí protkána.

Ve Snové říši vládne omezená barevnost, barvy jsou ale harmonicky sladěny do bledých odstínů zelené a šedé:

„Nikde nebylo vidět šťavnatou zeleň, do matně olivové barvy, do zelenavé šedi byly ponořeny naše rostliny, trávy, keře a stromy. Co doma hýřilo bohatými barvami, bylo tu utlumené, mdlé. Zatímco u většiny krajín ovládá náladu modř vzduchu se žlutí země, mezi nimiž se ostatní tóny zdají jen vsunuty, vládla tu šed' a hněd'. To nejkrásnější, totiž pestrost, chybělo.“ (ZS 41)

Tyto barvy způsobují dojem kalnosti, mdlosti života ve Snové říši, který postrádá živost a pestrost. Vše je jakoby zaprášené, použité, unavené. Zelené jsou obličej mrtvých snivců, jejich těla jsou šedivá. Obě barvy, kterým se postupně všechno poddává, tedy symbolizují blízký zánik říše. Až Američan Herkules Bell vnese do snového života křiklavě červenou barvu letáků, na kterých je otištěna proklamace. Červená je barvou energie, života, ale především krve, která zatopí Snovou říši po závěrečných vražedných orgiích:

„Oceán krve se rozprostíral tam dole, jak daleko sahal můj pohled. Purpurová horká záplava stoupala stále výš, nohy mi omývala růžová pěna příboje. Do nosu mi vnikaly odporné výpary. – Rudé moře ustupovalo a hnulo mi před očima; stále hustší a temnější a černější byla krev, někdy se však zatřpytila ve všech barvách duhy. Často se tato tuhnoucí kapalina rozestoupila, bylo vidět dno

tohoto moře, které bylo pokryto měkkým blátem a šířilo úděsný zápach.“ (ZS 183)

Ve Snové říši převládá temnota či šero, většina dění se odehrává v noci při osvětlení plynovými svítilnami, které osvětlují vždycky jen část dějiště. Zbytek se ztrácí v tajuplné tmě. Šero opět připomíná dekadentní literaturu, ale podle Andrease Geyera také lidové pověry či pohádky, kdy se za soumraku zjevuje svět duchů. (Geyer 1995: 136) Jako dějiště jsou většinou vybírána temná místa, křivolaké spoře osvětlené uličky:

„O několik dní později jsem šel po ulici. Nový rok byl přede dveřmi, ale to nebylo v této zemi bez zimy příliš významné. Plížil jsem se podél dobře známých domovních řad; navykli jsme tu v Perle zvláštní chůzi: tiché, kymácivé, nejisté, připravené každým okamžikem na nějakou pohromu. Několik osamělých pouličních svítilen mi ukazovalo cestu.“ (ZS 75)

Protiklad světla a tmy, dne a noci nahradilo neutrální šero, ve kterém se dají rozlišit jen jednotlivé výrazné detaily vystupující z okolní temnoty:

„Z vůkolní tmy, která všechno rozmazávala a obrovsky zvětšovala, nepřirozeně vyskakovaly hmotné detaily: veřeje, vývěsní štít, mříž.“ (ZS 75)

Připomíná to osvětlené jeviště, na které vystupují jednající postavy a zase mizí v temném zákulisí. Stejně jako v divadle jsou osvětleny jen určité detaily, tak i zde si Kubin pozorně všímá pozornost vzbuzujících jednotlivostí:

„Vymknuté ruce a nohy, natažené prsty a zaťaté pěsti, nadmutá zvířecí břicha, koňské lebky s opuchlým modrým jazykem daleko vyplazeným mezi žlutými zuby,..“ (ZS 176)

Také ve snech nás zaujmou něčím výrazné detaily, které mohou zastupovat celou věc či člověka. Na jejich základě si doplníme všechno ostatní podle našich zkušeností. Detaily ale bývají proměnlivé, což ztěžuje jejich zkoumání zejména v lucidních snech, kde hrozí probuzení. Na základě proměnlivosti určitého detailu (např. písma) ale rozpoznáme, že sníme.

6.3.3 Sen ve snu

Po vysvětlení filozofie Modrookých vypravěč tlumočí svůj sen, který už je ovšem méně velkolepý:

„Té noci jsem usnul pln velkolepých myšlenek. Méně velkolepý byl můj sen, který sem vložím pro jeho zvláštnost.“ (ZS 108)

Kapitola je přechodem ke třetí části knihy a doprovází ho ilustrace, která je zároveň 26. ilustrací knihy z celkových 52 (viz Příloha I). Ilustrace k prvnímu vydání a k německému vydání v roce 1946 se ovšem nepatrně liší. Kromě toho, že se nepatrně proměnil způsob kresby, změnil se také některé detaily v pozadí (srov. Příloha II). Ilustrace nezachycuje všechny obrazy zaznamenané slovem, zachycuje jen některé scény, ale i scény, které jazykovou oporu nemají. Zaznamenaný sen je stejně jako celá kniha komponován do tří částí (odstavců), tedy do tří fází spánku. Centrální umístění zaznamenaného snu zdůrazňuje jeho důležitost.

Ve snu se nahodile mísí události z předchozího dne – vysvětlení filozofie Modrookých, setkání s mlynářem, zpráva o příjezdu Američana – s fantastickými představami. Můžeme v něm vysledovat „snovou práci“, tedy to, jak se do snu promítají zážitky předešlého dne, jak si sen mnohdy nebere stavební prvky z velkých a závažných událostí, které se člověku přihodily ve vzdálené či blízké minulosti, ani nemusí čerpat ze silných a motivujících zážitků předchozího dne, ale využívá „střepy“ minulosti, které obvykle nemají pro vědomé chování snícího vůbec žádný praktický význam. Snící dává do vztahů osoby a věci, jež nemusí mít navzájem sebemenší logickou souvztažnost. Dochází tedy k přetváření daného a vytvoření nových nezvyklých obrazů. Potvrzuje se také vypravěčova domněnka, že mlynář

zabil svého bratra, což se dozvíme až v závěru knihy. Během snu dochází tedy k vyjasnění, k přerodu, který otevírá poslední kapitolu Snové říše.

Vzhledem k tomu, že Kubin znal Freudovu psychoanalýzu, je možné, že sen stylizoval tak, aby se dal podle Freuda vyložit, že v něm uplatnil to, co se u Freuda dočetl, a postavil to do ironického světla, protože sen nesděljuje nic podstatného, nijak neposunuje děj ani nic nevysvětluje, i když předchozí den přinesl převratné události. Ovšem důležitost snu je podtržena ilustrací, pro vypravěče tedy bylo důležité sen zaznamenat, protože znamená pochopení, vyjasnění, ke kterému došlo ve snu.

V důsledku shluku dalších a dalších představ sen končí. V závěru snu upozoruje snící „*velkolepou mušli, která ležela na břehu jako skalnatý útes; skočil jsem na její tvrdou slupku. Nové neštěstí! Mušle se těžkopádně rozevírala, mé stanoviště se naklánělo, v jejím nitru se chvěla želatinová hmota --- probudil jsem se.*“ (ZS 110)

V popsáném snu najdeme mosty, věže, větrné mlýny, ploché hodiny, čepici vypadající jako bílý salám, vajíčka, mušle, ryby apod., tedy vše, co se dá podle Freudova *Výkladu snů* považovat za erotické symboly. Snažil se tak autor zesměšnit psychoanalýzu, která je na těchto erotických symbolech založena?

Kubin popisuje svou fantazijní představu vzniklou ve snu, ale nepodrobuje ji racionální kontrole a její výtvarné ztvárnění. Jinými prostředky je ztvárněno totéž podobně jako např. u příběhu k obrazu *Hon na upíra* (1925).

6.3.4 Hra na skutečnost

Předpokladem pozvání do Snové říše je psychická labilita. Její vládce pak působí jako hypnotizér, který ovládá životy snivců, manipuluje jimi a sugeruje jim během spánku svoje představy. Uvedení do hypnotického spánku³² může být také cestou do nevědomí. Jedinec v hypnóze předává část kontroly nad svým chováním hypnotizérovi a přijímá určité zkreslení reality. V hypnóze také vznikají bohaté fantazijní představy. Už na začátku vyprávění zaujmou umělce Paterovy oči

³² Hypnóza je umělé navození snížení bdělého vědomí se zvýšenou sugestibilitou a submisivním vztahem; objevuje se posthypnotická amnézie, kdy si hypnotizovaný nepamätuje, co se během hypnózy odehrávalo.

„nadpřirozeně světlé oči takřka vyčnívající z obrazu“ (ZS 11) tak typické pro práci hypnotizéra. Při dalším pohledu na obraz Pateru zachvátí umělce podivná nevolnost:

„Pojala mě nyní podivná nevolnost – ledově na mne zíral tento krásný obličej. Ty oči mohly člověka polapit, bylo v nich něco kočkovitého.“ (ZS 13)

Příjezd umělce do Snové říše pak připomíná (zejména monotónním pohybem a táhlým zvukem) uvádění do hypnózy, tedy pozvolné usínání (viz kap. 6.3). První setkání s Paterou zaznamenává následovně:

„Hlava se nadzvedla, Patera otevřel pomalu oči. Zároveň se mne zmocnila děsná slabost. Strnule a neodvratně musil jsem sledovat tyto strašlivé oči. To vůbec nebyly oči, podobalo se to dvěma světlým kovovým terčům, které se třpytily jako dva malé měsíce. Bezvýrazně a neživotně byly na mne upřeny.“ (ZS 86)

Přidává se ještě neodbytný hlas:

„Jeho hlas se stal mámivým, mazlil se a lákal.“ (ZS 86)

V poslední kapitole volá Patera umělce k sobě:

„Tu ve mně cosi zacukalo – několikrát a rychle za sebou. Musil jsem vstát – tu – znovu – co to bylo?... Poznenáhlu mě naplňovalo tupé nutkání. Teď to zacukalo a zabušilo znovu, pronikavěji. – Ano, co je? – Vzchopil jsem se a zcela se odevzdal tomuto nejasnému pocitu. Patera! slyšel jsem zevnitř. Patera – palác – přijď! Bylo to stále výmluvnější, nutkavější, strašlivě jasné a zřetelné.“ (ZS 145)

Kreslíř je doslova dotlačen do paláce, neschopen volat o pomoc, jde jako loutka za melodického odbíjení hodin.

Chování obyvatel Snové říše v mnohém připomíná stav v hypnóze. Skutečnost neprožívají naplno, ale polovičatě, ocitají se v jakémsi stavu polovědomí, mezi bdělým stavem a nevědomím, a Patera ovládá jejich životy. Jeho představy se stávají skutečností, to, čemu věří, je skutečností. Život snivců je inscenován, stávají se v podstatě divadelními herci, jevištěm jsou pro ně spoře osvětlená zákoutí Perly (srov. Brunn 2000: 203) a Patera je jejich všemocným režisérem.

Také dění ve snu se odehrává jakoby v osvětleném středovém poli, tedy na jakémsi osvětleném jevišti, ale to si snící neuvědomuje. Život ve Snové říši se stává inscenovaným divadlem, umění tu splývá se životem, život zde je jedno velké divadlo a snivci jsou zároveň herci, či spíše loutkami, a diváky, kteří snové dění nezúčastněně pozorují bez možnosti dění ovlivnit, přestože v něm účinkují. Mnohé výrazy použité v textu, jako např. scéna, představení, diváci, přirovnání snivců k loutkám apod., odkazují k divadlu, např.: *„To je jen jedna scéna, podobná vystoupení byla však tehdy na denním pořádku.“* (ZS 137)

Oblečení vyšlé dávno z módy pak budí dojem historických kostýmů, domy však nejsou pouhými kulisami, na své obyvatele působí a ovlivňují jejich jednání. Nad snivci bdí Patera, vše je jím prodchnuto. On udržuje Snovou říši v harmonii a pohrává si se snivci. Snivci si samozřejmě nejsou vědomi toho, že hrají divadlo, i když určité příhody vyvolávají v kreslíři nejistotu nebo přinejmenším pochybnosti:

„Ach ano, mimořádných věcí tu bylo dost a dost; teprve nedávno jsem za jedním domem viděl několik chlapců, kteří dělali rámus s klapáčkami a bubínky. Na svou otázku jsem obdržel odpověď: „Děláme vedlejší zvuky!“ (ZS 75)

V Perle sice divadlo fungovalo (dokonce jako novinka před příjezdem umělce a jeho ženy), ale nebylo příliš navštěvované, neboť obyvatelé „měli divadla až až“, proto bylo rozpuštěno:

„Mluvili jsme o divadle. Byl jsem v něm jen jednou. Hráli Orfeu v podsvětí: publikum tvořili pouze tři lidé. Ačkoliv herci byli dobří, byl to přece jen stísnující večer. Ti tři diváci činili místnost ještě opuštěnější. Strašidelně zněla ta prázdná hudba. Zdálo se, že herci hrají pro vlastní potěšení. Seděl jsem na galerii. Pojednou jsem měl pocit, jako by tento začernalý sál bylo staré, dávno zbourané městské divadlo v Salcburku. Jako jedenáctiletému chlapci bylo pro mne pravzorem vši nádhery. Co jsem viděl nyní, byly ošoupané lavice, prodřená tmavorudá křesla a popraskané štukatury. Naproti jevišti byla temná velká lóže, nad ní zlatý nápis: Patera! Představoval jsem si, že v její temnotě někdy vidím dva svítící body, dva body těsně vedle sebe.“ (ZS 69)

Divadlo se neujalo, neboť snivci sami jsou inscenováni, oni sami svým tamějším životem hrají divadlo. Velkolepé divadlo se rozehraje při zániku Snové říše. Snivci nad sebou ztrácejí vládu úplně, řídí se jen Paterovými „rozkazy“, podléhají zcela jeho vlivu, stávají se doslova loutkami bez vlastní vůle:

„Ale nejsilnějším dojmem na mne zapůsobil polobdělý, poněkud zpitomělý výraz těchto uřícených nebo bledých obličejů, který dával tušit, že tito ubožáci nejednají ze svobodné vůle. Byly to automaty, stroje, které uvedeny v chod, byly pak přenechány samy sobě – duch byl přítomen někde jinde!“ (ZS 153)

Snivci tak slouží k určitému účelu, naplňují Paterovu vizi (umělecký záměr), kde každý zaujímá svou roli. Afektivní jednání někdy připomíná divadelní herectví, kde jsou veškeré emoce vypjaté a přehnané jako u nervově labilních snivců silně prožívajících sebemenší hnutí mysli, svou podivností sklouzává někdy ke grotesce, např. když rozrušeného kreslíře pronásleduje po francouzské čtvrti rozběsněný dav. Groteskní noční běh nahého kreslíře Perlou končí únikem po hromosvodu z okna nevěstince.

6.3.5 Humor

V surrealismu je běžný zejména černý humor (objektivní či absurdní)³³, který porušuje konvenční racionalitu a formální logiku, tzn. že významové vztahy humorného jevu, situace nebo příběhu se vyvíjejí proti racionální logice. V. Effenberger upřesňuje, že „*tento druh humoru je vlastností každého iracionálního fenoménu, pokud je dost konkrétní, aby mohl být uváděn do vztahu k realitě*“ (Effenberger 1969: 21) Toho využívá i Kubin, když vážné a nebezpečné situace obrací nečekaným a nelogickým jednáním, jak je ve snu obvyklé, v absurdní. Mezi světem skutečným a vymyšleným vzniká groteskní a paradoxní napětí. Absurdní humor vyplývá z nelogičnosti snového dění, které se střetává s konvenčním myšlením:

„Tu jsem s hrůzou spatřil u svých nohou tlustý, kulatý obličej. Ulekl jsem se, že je to opět nějaký ďábelský kousek, ale brzy se to vysvětlilo přirozeně: zakopal se tu detektiv, aby mohl pozorovat mlynáře.“ (ZS 101)

Způsob pozorování podezřelého působí absurdně, protože je to nelogické, ale hodně tvůrčí řešení problému, který by šlo vyřešit také v rámci navykých, tedy konvenčních způsobů řešení. Přirozené jednání ve snu je ve skutečnosti absurdní, protože mu schází dostatečné logické opodstatnění (proč se detektiv neschoval za keř nebo nevylezl na strom, což by mělo stejný efekt), které ve snu není nutné, je to jedno. Ve skutečnosti ale potřebujeme znát pohnutky, které nás k určitému jednání vedou, proč se chováme tak, jak se chováme. Jednání ve skutečnosti mívá logické vysvětlení, ve snu tato nutnost odpadá. Kubin vtipkuje i při líčení invaze zvěře do města:

„Člověk si zastřelil jelena přímo z okna a ihned pozval přátele na zvěřinu.“ (ZS 135)

³³ pojem „černý humor“ použil poprvé v roce 1939 André Breton

Nezvladatelná situace, kdy se do Perly stahují divoká zvířata, neústí v paniku nebo hromadné odjezdy snivců. Obyvatelé Snové země pasivně vyčkávají a i v nepříjemné situaci si nacházejí zábavu. Nečekaná reakce snivců, kteří např. místo hromadného opouštění města nebo vybití zvíře či jiných opatření střílejí zvíř jen pro zábavu a necítí žádné nebezpečí, vyvolává absurditu.

V textu najdeme často groteskní výjevy připomínající filmové grotesky,³⁴ např. při líčení pronásledování tygřice:

„Ať už to bylo způsobeno podivným zjevem naškrobeného učence nebo čímkoli jiným, zkrátka znovu zařinčely okenní tabule a tygřice vyskočila ven – bohužel s paní komerční radovou v tlamě. Blumentstich spínal ruce: Velký Bože, zachraň mou Julii, sténal. Pronásledována služebnictvem s puškami, vlekla tygřice omdlelou ženu k paláci. (...) Dobrý byl nápad zaplašit zvíře stříkačkou; pomohlo to. Sprchovaná tygřice byla vyhnána z kouta sálu, nezapomněla přitom však na svou oběť. Nesmírným skokem prolétla vysokým obloukovým oknem. Lidé zděšeně vykřikli, Bůh však měl s manželem slitování. Paní Blumenstichová uvízla na okenním háku, viditelná celému náměstí, se sukněmi přes hlavu, ale zachráněná. Tygřice však ke všeobecné radosti unikla!“ (ZS 143)

Vážná situace je líčena velice lehce, s nadsázkou. Tygřice není zabita, jak by se dalo očekávat, je pouze pronásledována a zahnána stříkačkou (kde se tak náhle vzala?). Situaci vyřeší náhodné uvíznutí paní Blumenstichové na okenním háku. Situaci shazuje Kubin hned několikrát: útěk tygřice s paní radovou v zubech vyvolá podivný zjev učence, komerční rada nazývá svou paní teatrálně Julií a prosí Velkého Boha o pomoc. Celé dění působí jako divadelní či filmové představení (efektní jsou skoky tygřice rozbíjejícími se okny), kdy jsou lidé pouhými diváky bez možnosti

³⁴ Filmové umění bylo v roce 1908 teprve v počátcích, vznikaly první historické filmy, filmové grotesky se začaly natáčet zejm. v Americe mezi lety 1915-1926, byly to krátké filmy plné neočekávaných dobrodružství, honiček, pádů, šlehačkových bitev, to vše v rychlém sledu. Podle románu *Die andere Seite* byl nicméně v 70. letech minulého století natočen film, který se prý natáčel v ruinách starého Mostu a v Českém Krumlově. (Kundera 1997: 197)

ovlivnění dění, které ale jaksepatří prožívají, komerční rada hraje ochotnický zděšení a paní radová je celou dobu v bezvědomí. Měšťácká společnost pak nemá ani tak radost ze záchrany paní radové, která je k jejich potěšení společensky zesměšněna, jako z toho, že tygřice unikla. Tím to pro diváky končí (a následuje smích, chtělo by se dodat).

V románu se prolíná vysoké a nízké, groteskní a vážné, např. filozofické myšlenky pronáší holič při své práci nebo když vypravěč v dopise svému příteli popisuje tajemství klatby věžních hodin, kde se lidé v pravidelný čas shromažďují a vcházejí dovnitř za nejasným účelem. Zdánlivě duchovní význam je obrácen v naprosto obyčejnou událost:

„Cizinec se udiveně zastaví a pozoruje podivné chování tohoto shromáždění. Lidé nervózně přešlapují a hledí stále znovu na dlouhé rezavé ručičky tam nahoře. Když se jich zeptáme, co se tu děje, obdržíme roztržité, vyhýbavé odpovědi. Kdo se podívá blíže zpozoruje dva malé vchody u paty věže. Tam se všechno tlačí. Je-li množství velké, utvoří se špalíry a ženy dbají úzkostlivě, muži opět zuřivě toho, aby šlo všechno pěkně po pořádku. Čím dále se posouvají ručičky, tím silnější je napětí. Jeden za druhým mizí; každý chce jednu až dvě minuty strávit uvnitř. Vycházející mají pak vesměs hluboce uspokojené, téměř šťastné tváře. (...) Ženy mají svou vlastní stranu se zvláštním vchodem, což je jako v celém světě označeno malými nápisy.“ (ZS 57-58)

Vylíčené přesně odpozorované dění silně připomíná tu nejbanálnější skutečnost života – chození na záchod, která je zde povýšena na neslýchanou a významnou událost opředenou tajemstvím. Ani to však není vysvětleno. Vypravěč frontu vystojí a dostane se dovnitř, ale nic nezjistí. Pokaždé když pak věž míjí, dostaví se jakési nutkání, potřeba jít dovnitř, přestože nemá důvod. Spojení všedního s mystickým zde působí vtípně, podobně jako když je pátrání po tajné duchovní společnosti zakončeno zjištěním, že zvláštní pozornosti se tu těší vejce, ořechy, chléb apod. Tedy naprosto obyčejné věci jsou z nejasného důvodu povýšeny na něco

významnějšího. Jejich bezmyšlenkovité uctívání pozbývá zřejmého důvodu, duchovní význam je vyprázdněn, ztratil se a v podstatě už nikoho nezajímá. Náboženství vzbuzuje u snivců sice úctu, strach, které jsou vládcem záměrně vyvolávány, ale jeho obsah je prázdný. Uctívány jsou nejen obyčejné potraviny, ale i zcela nahodilé věci:

„Posvátnými pokrmy a nápoji nemohlo být toto náboženství vyčerpáno. Brzy nato jsem se dověděl, že vlasy, rohy, jedlové šišky, hříby a seno jsou rovněž svaté. Dokonce i koňské a kravské lejno prý má vyšší význam. Z vnitřních orgánů se považovaly za obzvláště důležité játra a srdce, ze zvířat opět ryby. Rovněž vydělané kůže zaujímaly mysteriózní postavení. Naproti tomu ocel, železo a jednotlivé slitiny kovů byly těmto hodnotám takřka protichůdné.“ (ZS 61)

Humoru patří v románu *Die andere Seite* podstatné místo. Text románu je prokládán ironickými poznámkami vztahujícími se např. k zemím, kterými kreslíř s manželkou projíždějí, poznámkami komentujícími soudobou společnost (např. už zmíněná narážka na soudobou psychologii). Kubin ironicky vykresluje fungování tehdejší společnosti s jejími nešvary (byrokracie, vyprázdněnost náboženství, úpadek morálky v tzv. vysoké společnosti), ale v první řadě jde o humor čerpající z nelogičnosti snu. Právě nelogičností dění, nedostatečnou kauzalitou, kdy nejsou důležité příčiny jednání, ale samotné jednání, vzniká absurdní někdy i černý humor.

6.3.6 Polarita

Polaritu Kubinova světa naznačuje samotný originální název románu – *Die andere Seite* – druhá strana, který vymyslel po přečtení Kubinův švagr, jehož v románě nejvíce upoutala právě ona, protože román je na protikladech vystavěn (což je také základní struktura apokalyptického textu). Na polární pojetí světa poukazují také Kubinovy převážně černobílé, později kolorované kresby.

Snová říše se rozprostírá v krajině snu a vnější svět leží zapomenut za kamennou zdí. Vládne zde „*životní pocit, jakýsi střed mezi strachem a důvěrou,*

únavou a neklidem, melancholií a činorodostí, rezignací a trpělivostí. Kdo dospěje až sem, neusiluje už o víc než dokonalé zastavení času, odpočinek a spočinutí, důvěřivé odevzdání se spánku a snu. Veškeré aktivity ochabnou, každý odpor je marný. Je to krajina zániku, ovšem tento zánik probíhá nekonečně pomalu a smířlivě.“ (Schmied 2000/1991: 49) Snivci se dobrovolně poddávají svému snění a noří se stále hlouběji do snů, které ale odhalují nepříjemné skutečnosti o nich samých. Ustupující vědomá kontrola nechává vytrysknout na povrch skryté touhy a pudy dřímající v každém z nás. Snivci ztrácejí kontakt s vnějším světem, s normalitou a své chování nepovažují za nepřipustné. Snová říše je surreality, která se dostává do nejhlubších vrstev snu, a to je pro ni zhoubné. Je to zóna mezi bytím a nebytím.

Snová říše podléhá vládci Paterovi, který udržuje snivce pouze ve stálém snění. Nerozlišuje se noc a den, vládne zde šero, nerozlišují se ani roční období (pět měsíců dlouhé jaro, pět měsíců podzim), barvy splývají do jednotné zelenavé šedi. Ani kontrasty mezi obyvateli nejsou možné, protože všichni nosí stejně nemoderní oblečení a všichni jsou podobného založení. Domy v Perle, ačkoliv dovezené z různých měst, jsou harmonicky sladěny. Chybí zde pestrost, chybějí zde kontrasty. Snivci si přestávají uvědomovat také rozdíl mezi Snovou říší a vnějším světem, na který pozvolna zapomínají.

Protiklad snu (vnitřního) a skutečnosti (vnějšího světa) je ve Snové říši zrušen a je tu nastolena pouze vláda snu, vláda představivosti. Její stvořitel a vládce Klaus Patera dbá na to, aby poklid a harmonie života snivců nebyly rušeny ničím z vnějšího světa. Přísně střeží věci do Snové země dovážené, vybírá jedince, kteří se sem smějí přistěhovat. On je tím, kdo ovlivňuje dění ve Snové říši, přitom reprezentuje nevědomí, nemoc, tvořivost a umění (Brunn 2000: 220). On je tvůrcem Snové říše, ale může být také pouhým výtvozem fantazie vypravěče, který tak zaznamenává svůj náhled na skutečnost, svoji představu skutečnosti. (Geyer 1995: 119) Patera je zdrojem představivosti (Brunn 2000: 162), jejíž součástí je tíhnutí k zániku, směřování ke smrti. Je božským principem³⁵, stvořitelem Snové říše a jejím vládcem, který ovlivňuje osudy snivců (svou „pevnou rukou“ ztělesňuje osud), ale zároveň je také personifikací smrti. Podle P. Cersowského nabízí text možnosti hodnotit Pateru

³⁵ Cersowsky spatřuje v jeho postavě také určité znaky Ježíše Krista, jeho domněnka se opírá i o to, že lat. patera znamená obětní miska (Cersowsky 1989: 77)

jak jako Boha, tak jako satana. (Cersowsky 1989: 77) Snivci žijí ve svých představách (svými představami), které jsou pro ně jedinou realitou. Žijí izolováni od vnějšího světa, na který dokonce úplně zapomenou, žijí ve svém vlastním vnitřním světě, který se ještě více prohlubuje až se stává chorobným (stejně jako dlí ve snivcích zárodky rozmanitých duševních chorob, také u domů se projeví onemocnění). Naproti démonickému Paterovi působí ale Bell ploše. Vypravěč ho popisuje s postřehnutelnou antipatií. (Brunn 2000: 220)

Harmonie Snové říše je ovšem vytvářena uměle a po příchodu Herkula Bella se projeví její jednostrannost a neudržitelnost. Projeví se předurčenost k zániku, která pramení z autorovy záliby v pesimistické filozofii. Příchod rázného Američana Herkula Bella obnoví protiklady a snivci po dlouhé době zahlédnou opět sluneční paprsky:

„...několikrát dokonce pronikly šikmé sluneční paprsky závojem jindy nehybných mračen. Toto nepříjemně oslňující světlo bylo velmi zvláštní, nebyli jsme už zvyklí na slunce, osvěžující déšť by nám byl mnohem milejší.“ (ZS 119)

Herkules Bell znamená příchod moderního světa založeného na racionálním uvažování a na aktivitě jedince, ale také na bohatství, jež je vlastně pravým důvodem jeho příchodu. Přináší s sebou aktivní přístup ke zdravému životu a touhu věci měnit, doslova s sebou přináší světlo rozumu, když založí spolek Lucifer (lux + fero, tedy světloňoš) a snivce vyzývá, aby se stali syny Lucifera. Snivci mezi sebou začnou opět komunikovat, zajímat se o vnější svět nejen o svůj vnitřní svět představ. Snová říše se pod vlivem Bellova působení začíná drolit a do Perly se stahují veškerá zvířata, hmyzem počínaje divokými šelmami konče, jež jsou zachváčena sexuální pudem stejně jako později obyvatelé Snové říše.

Ve dvou postavách je zhmotněn protiklad racionálna a iracionálna, aktivního a pasivního přístupu, nového a starého, ale také mužského a ženského principu³⁶ – Klaus Patera vyniká svou krásou antického boha, vypravěč na něm obdivuje dlouhé

³⁶ Geyer hodnotí Pateru v porovnání s Bellem jako pasivního a trpícího, k ženským znakům se přidává ještě jeho spojení s kočkovitými šelmami a s měsícem (Geyer 1995: 148)

zvlněné vlasy, podmanivé oči a často je spojován s kočkou nebo s kočkovitými šelmami, které jsou symbolem noci a ženskosti (srov. Brunn 2000: 209). Naproti tomu Herkules Bell má v sobě mužnost, dokonce něco ďábelského:

„Do dveří sálu vstoupil muž kolem čtyřicítky, s rozložitou postavou a širokými, obrovitými rameny. Jeho obličej byl jakoby kombinací supy s býkem. Všechny tvary byly lehce nesouměrné; hákovitý nos stlačený na jednu stranu, zdůrazněná brada; vysoké, úzké, velmi hranaté čelo dodávalo této hlavě povážlivě opovážlivých rysů. Jeho černé vlasy byly na temeni prořídle. Měl na sobě frak.“ (ZS 115)

Protikladnost prozrazuje také vzhled, např. vlasy protivníků: Paterovy světlé dlouhé kadeře symbolizují ženskost, něhu, bezmocnost, pasivitu, naproti tomu tmavé vlasy Herkula Bella znamenají mužnost (Bellova mužnost se zřetelně projeví v závěru, když se změní v obrovský falus), odvahu, přímost, činorodost.

Kromě aktivity s sebou ďábelský (Američana dále charakterizuje ostrý ďábelský profil, černý hřebec, na kterém jezdí, a neustálé kouření dýmky či cigár) Bell přináší touhu po penězích a po moci, které s sebou nese moderní svět (přichází také z nového světa – Ameriky). Pasivní snivci se dají zmanipulovat i jím a jeho penězi.

Jména těchto protivníků svádějí k dvojznačnému freudovskému výkladu. Slovo „pater“ znamená latinsky otec, což podle některých výkladů odkazuje k problematickému vztahu Kubina k otci. Kubin však původ (českého) jména Patera vysvětluje v dopise Carlu Albertovi Langeovi z 25. 8. 1941 (Geyer 1995: 144; Holešovský 1983: 93), v němž reaguje na vyšlou kritiku románu, zcela prostě:

„... Patéra oder Pátera?? Ich spreche, für Die andere Seite, so wie im falle 1, aus – das Urbild nannte sich wie Fall 2 ein Name der dem cechischen wohl entstammt – während in der Zeitschrift Imago 1912 in der damals frühen Schule der Psychoanalyse der Fall 1 herangezogen wird von einem Dr. Hans Sachs in seinem Artikel wobei er meinte der Autor hätte ‚unbewusst‘ das Vatersymbol schon im Namen genannt – mir fiel damals, 1908, als ich’s schrieb aber nichts dabei ein – als

die Jugenderinnerungen und ein gewisser Wohlklang des Namens wie ich diesen aussprach.“³⁷

Opět se ukazují shodné motivy Kubinových kreseb a literárního díla, neboť v Kubinově archivu najdeme akvarel s názvem Lothar Patera z roku 1898, na kterém je vypodobněn štíhlý mladík, ne širokoramenný muž, jak ho předkládá román. Předlohou pro oba byl tedy opravdu Kubinův spolužák, ale pokaždé jinak zobrazen.³⁸ Od slova „pater“ je pak v latině odvozeno i slovo „patria“, tedy vlast, doslovně otcina.

Ke stejnému výkladu svádí samozřejmě i jméno Herkules Bell, z něhož je patrná síla skrytá v křestním jméně a slovo „bell“ znamená v angličtině zvon, zvonek (ale i budík) tedy opět mohutnost hlasu, který zní daleko.³⁹ Sílu jména podporuje také už zmiňovaný mužný vzhled.

Dění ve Snové říši se čím dál více vyostřuje, vše směřuje k souboji mezi unaveným Paterou a odhodlaným Bellem. Jejich konečnému souboji předchází kreslířovo odhalení Paterovy podvojnosti:

*„V ostře osvětleném prostoru stál přede mnou místo Patery
Američan...“ (ZS 147)*

Poznává, že Bell a Patera jsou komplementárními součástmi neoddělitelně spojené jednoty života a smrti, kterou reprezentují Modroocí žijící na Předměstí odděleném řekou (Geyer 1995: 154), u nichž nachází buddhistický klid a vyrovnanost. Popis Modrookých silně připomíná buddhistické kněze:

³⁷ „Pátéra nebo Pátera?? Já říkám, ohledně Země snivců, jako v prvním případě – vzorem bylo jako v druhém případě jméno, které pochází z češtiny – zatímco v časopise *Imago* 1912 v rámci tenkrát nově ustavené školy psychoanalýzy, ve kterém byl Dr. Hansem Sachsem vyzdvižen první případ s tím, že autor románu zmínil otcovský symbol ‚nevědomky‘ už ve jméně – mně tehdy, v roce 1908, kdy jsem román psal, nepřípadlo na mysl nic jiného než vzpomínky na mládí a zvuk jednoho určitého jména, které jsem tímto vyslovil.“

³⁸ „Das Urbild Pateras war, wie im Roman, ein Jugendfreund gleichen Namens, womit die Gemeinsamkeiten aber auch schon erschöpft sein durften.“ (Geyer 1995: 144)
„Předobrazem pro Pateru byl, stejně jako v románě, kamarád z dětství stejného jména, čímž je však zřejmě vyčerpána jakákoli podobnost.“

³⁹ Clemens Brunn upozorňuje na souvislost s lat. „bellum“ = válka (Brunn 2000: 227)

„Byli to starci zřetelně mongolského typu zahalení do tmavě oranžových rouch.“ (ZS 103)

Po návštěvě Předměstí se prohlubuje kreslířova soustředěnost, poznává souvislost se vším živým, uvědomuje si důležitost jakékoliv věci na světě. Právě Modroocí zachrání kreslíře před zkázou ve Snové říši. Samotný „souboj“ obou protivníků pak zažívá vypravěč jako vizi velkolepé metamorfózy:

„Patera a Američan se do sebe zatnuli, takže vznikla beztvárná hmota, Američan vrostl celý do Pateru. Nemotorné, nepřehledné tělo se válelo na všechny strany. Tato hybridní bytost byla proteovská, miliony malých, měnlivých obličejů se tvořily na jejím povrchu, štěbetaly, zpívaly a křičely v pestré směsici a zase zmizely. Ale pojednou se tato nestvůra uklidnila a svinula se v gigantickou kouli, v lebku Paterovu. Oči, velké jako světadily, měly pohled jasnozřivého orla. Nyní nabyly tvárnosti sudice a stárl přede mnou o miliony let. Pralesy vlasů mu opadaly z hlavy, vystoupila hladká kostěná skořápka.

Náhle se hlava rozptýlila, třeštil jsem oči do neurčité pronikavé nicoty. Daleko venku jsem viděl Američana, který měl nyní sám strašlivé rozměry Paterovy. Oči v jeho caesarské hlavě chrlily diamantové blesky, bojoval sám se sebou v démonickém paroxysmu, nadměrné vypukliny nalitých žil obepínaly modravou síť jeho krk, chtěl sám sebe zardousit – nadarmo! Vší silou se tloukl do prsou, znělo to jako ocelová puklice, dunění mě téměř omamovalo. Pak se tento příšerný zjev rychle rozplynul, jenom jeho pohlaví se nechtělo zmenšit, takže posléze visel jako nepatrný parazit na falu velikém nad všechno pomyšlení. – Pak cizopasník odpadl jako uschlá bradavice, strašlivý úd, podoben nesmírnému hadu, lezl po zemi, kroutil se jako červ a zmizel, stále se zmenšuje, v jedné z podzemních chodeb Snového státu.“ (ZS 183)

Klaus Patera se před zraky vypravěče změnil v Herkula Bella. Protiklady se tak spojily v jeden nerozdělitelný celek a splynou v harmonické jednotě. Vypravěč je svědkem jejich prolnutí - sen a skutečnost, iracionální a racionální, ženský a mužský princip patří k sobě. Tato metamorfóza je uměleckým ztvárněním poznání o nezbytnosti protikladů, o rytmu, o kyvadlovém pohybu, protože „*kyvadlový pohyb znamená rovnováhu; právě při nejvzdálenějším a nejprudším výkyvu je to nejpatrnější a nejcitelnější.*“ (ZS 106)

Tato vize může být také uměleckým ztvárněním probuzení z násilně přetrženého spánku. Stupňování fantastických obrazů na předešlých stránkách tomu nasvědčuje, protože před probuzením vznikají ty nejfantastičtější obrazy, které ústí v probuzení. Ne nadarmo znamená anglické slovo „bell“ zvon, tedy zvuk, který způsobuje probuzení – kostelní zvon či v dnešní době zvonek budíku. Tento násilný přechod ze spánku do bdění znamená, že sen sice končí, ale zároveň znamená pokračování v bdění, kdy přebírá vládu rozum. Herkules Bell je pak probouzejícím se vědomím, které začíná převládat nad nevědomím vládnoucím ve snu. Začíná další dobrodružství, tentokrát denní, protože sen je jen jednou částí života, která nemůže existovat bez své druhé části. Přílišné spočívání ve snech vede k duševnímu onemocnění stejně tak, jako dlouhý pobyt ve Snové říši dovedl vypravěče k celoživotnímu léčebnému pobytu v blázinci. Poznání podvojnosti života, toho, že *láska sama má těžisko ,mezi kloakami a latrínami’.* *Vznešené situace mohou propadnout směšnosti, potupě, ironii,*“ (ZS 192) vede k vyrovnanosti.

Starý svět Paterův sice zanikl, ale iracionální není úplně nahrazeno racionálním uvažováním, obojí se spojilo a patří neoddělitelně k sobě. Starý a nemocný svět Paterův (oddávání se snění, tvůrčí činnost) sice zaniká, ale na jeho základech pokračuje zdravější svět nový (bdění). Zánik Snové říše tak znamená pokračování, každé probuzení je zároveň začátkem. Všechn rozklad znamená proměnu a obsahuje zárodky nového života, zánik je spojen se vznikáním. Pro tvůrčí úsilí je tento souboj dvou protikladných sil, na jehož základě vzniká umělecké dílo, nezbytný. Navrácení k životu je rezignací.

Nalezení rovnováhy, myšlenkové vyjasnění při psaní románu vedlo mj. ke změně Kubinova výtvarného výrazu, který na stránkách knihy autobiografický hrdina také přibližuje. (srov. Vlastní životopis, Kubin 1983: 77) Od roku 1908 až do

smrti se Kubinův výtvarný styl už nezměnil (Habereeder 2003: 101). Po této vyjasňující mezipřehle pocítil ulehčení a chuť tvořit, přičemž vyhovující způsob našel v perokresbě při využití nejjednodušších prostředků (čáry, skvrny, body).

V surrealismu dochází ke stírání protikladu mezi snem a skutečností, jež jsou považovány za spojitě nádoby, a hledají se různé způsoby jejich vzájemného prolnutí. Stavů podobné snu, ať už lucidní sny či oneiroidní stavy, se nacházejí na pomezí vědomí a nevědomí, mezi životem a smrtí. Je-li Snová říše zachycením vizí a představ vzniklých při podobných stavech, představuje život ve Snové říši právě takové spočinutí na půli cesty. Snové vize nabývají postupně převahy, ale zároveň se prostřednictvím Herkula Bella ozývá utlumené vědomí, které způsobí rozpad a zároveň přerod snového světa. Alfred Kubin ve svém románě předkládá surreality, ve které sen a skutečnost vytvářejí jedinou realitu. Touhu po tvořivosti doprovází v Kubinově filozofii touha po nicotě a život je od samého počátku směřováním k smrti.

6.4 Sen o zániku

Dění ve snu je vždycky poněkud zveličené a zdramatizované. Tak se i popis zániku Snové říše zdá přehnaně vystupňovaný až do absurdních představ vznikajících při chorobných stavech citlivého umělce. Obklopen zmateným pobíháním snivců páchajících sebevraždy, jejich vražděním mezi sebou, krvavými útoky divokých zvířat, sexuálními orgiemi spojenými s násilím, záplavou krve v rozbořeném městě, všudypřítomným smrtelným strachem, společenským rozkladem a destrukcí zůstává vypravěč stát fascinovaně stranou. Jediným jeho přáním po zažitých událostech je smrt: „*Na své vlastní umírání jsem myslel jako na největší nebeskou radost, nastala by pak věčná svatební noc.*“ (ZS 192) Fantasticky snová atmosféra románu se tak v závěru prolíná s fascinací zánikem, který postupuje pozvolna podle principu evoluce (Brunn 2000: 249), protože po velkých druzích zvířat následují menší formy, jako menší savci, plazy, hmyz, mravenci, houby a mikroorganismy. Po ohromujícím zániku Snové říše ale nepřichází radostné navrácení životu, ale rezignace. (Brunn 2000: 252)

Úzkost, v počátku knihy pouze pocíťovaná („smrtelný“, „bezobsažný“ strach) a v jejím průběhu stupňovaná, se tak v závěru zhmotňuje do katastrofické

destrukce. Melancholie, která v první části knihy slouží pouze k popisu Snové říše (ZS 41) jako Paterově výtvoru, tak v závěru potvrzuje dominanci smrti, když je spojována zejména se hřbitovem. (Cersowsky 1989: 93) Součástí Paterovy fantazie je tedy směřování k zániku, destrukci. Toto směřování se projevuje obzvláště zřetelně na popisu paláce při první a druhé návštěvě:

„Obloukovými okny jako bych hluboko pod sebou viděl město. Kolem mne ticho jako po vymření, jenom mé kroky se ozývaly...Otvíral jsem obrovské bílé dveře a procházel jsem řadou rozlehlých místností. Pokaždé mi zavanula vstříc nová chladná vůně. Zde jistě nikdo nebydlí, mumlal jsem neustále jako ve snu. Několik rozměrných vyřezávaných skříní a několik kusů čalouněného nábytku zahaleného ochranným povlakem stálo v každém sále.“ (ZS 85)

„Ve zpustlých, neobydlených místnostech ležel rozbitý nábytek; zatuchlý, vysloveně trouchnivý vzduch mi zarážel dech. Procházel jsem rozlehlými komnatami mdlé osvětlenými jedinou osamělou svíčkou. Rozházené postele, stržené draperie, zazděná okna, dohasínající skvostné krby, šikmo pověšené gobelíny.“ (ZS 146)

Při druhé návštěvě nese budova známky propadnutí smrti podobně jako pokoj, kde právě zemřela kreslířova žena. Poslem smrti se přitom stává Melita Lampenbogenová (Geyer 1995: 139), protože první vražda je spáchána kvůli ní (ZS 83) a poté následují další. Zánik se projevuje na domech, které se začnou rozpadat.

Apokalyptické vize zániku Snové říše jako kdyby zobrazovaly válečné katastrofy 20. století. Snová říše během svého zániku totiž připomíná válečnou, mrtvou krajinu:

„...všechno bylo ohlodané, udupané, bez vegetace. Z lipových alejí na venkovské silnici a směrem ke hřbitovu zbyly už jenom pahýly kmenů. Země dýmala, jako by ze sebe chtěla vychrlit ještě víc příšer.“

Ze skulin proudila teplá, nakysle vonící pára. Noci byly zahaleny podivným, všechno smazávajícím šerem.“ (ZS 137)

Po městě se pohybují vojáci, vzduch je naplněn mrtvolným puchem:

„Šel jsem zpustlými ulicemi svou oblíbenou cestou směrem k řece: všude táž bezútešná podívaná. U pohodného děsný zápach, takže jsem si musil přiložit k ústům a k nosu hadr, který mi sloužil za kapesník. Zeď kolem dvora se zřítily k Negru; za rozvalinami ležely, nakupeny v hromadách, zvířecí mrtvoly; již z velké vzdálenosti bylo slyšet bzučení a za každým krokem se zvedaly miliony masařek... Z koupaliště nezbylo téměř nic. Několik prken a kúlů, hustě pokrytých bahnem a šneky, stálo ještě ve vodě.“ (ZS 156)

Oheň a výbuchy jsou v ulicích na denním pořádku:

„Tam všechno tonulo v rudém žáru, archiv stál v plamenech. Neustále docházelo k malým prašným výbuchům – vysoko do vzduchu vymršťovala výheň hořící cáry papíru, které jako ohniví ptáci poletovaly nad městem.“ (ZS 174)

Z Kubinova vlastního životopisu víme o jeho mladistvé náklonnosti k armádě, kam dobrovolně vstoupil, ale když ho tam pak postihl jeden z nervových záchvatů, musel ji opustit. (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 48) Odvody první světové války ho pak úspěšně minuly. To už ale Kubin zaujímal k armádě a válce úplně jiné stanovisko:

„Tu přišla v srpnu 1914 ta hrůza. Který umělec a vůbec který člověk by se byl odvážil prorokovat, že by byl ještě možný takový příval zášti, vzteku a zarputilosti, jaký na nás teď útočil? Ovanulo mě to v mé samotě jako zápach z mrchoviště, a strašný neutuchající smutek a zkormoucenost mě v prvních čtyřech pěti měsících války neopouštěly ani na okamžik. Gigantická organizace válečného stroje, hrozné

činy zkázy, hrdinství jednotlivců mi jistě imponovaly nebo mnou otřásly; živelné nadšení, které tak mnozí prožívali, jsem však nikdy nepocítil; stál jsem stranou. ... V názoru na trvání války se všichni mýlili; brutalita a všemožné hrůzy pronikaly stále hlouběji do každého soukromého koutu. Jídlo bylo stále horší, všelijaké výstřelky stále zlovolnější, viděl jsem, jak bída vytahuje na světlo všechny ubohosti lidského charakteru, i když u mnohých rozvíjí i krásné vlastnosti.“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 91)

Román tedy ve svém závěru popisuje válečné běsnění, které autor nemohl na vlastní kůži zažít. I přes toto líčení, fascinaci zánikem, ale nenachází zalíbení v násilí, jehož svědkem se stává během první světové války. Co Kubina už v roce 1908 motivovalo k popisům ničení a smrtelného strachu? Mohly Kubinovy představy vycházet ze všeobecného pocitu doby? *Die andere Seite* totiž nestojí se svými vizemi katastrofy osamocně někde na okraji tehdy vznikající literatury. Přestože Kubinův román vychází většinou z fantastických představ vzniklých při oneiroidních záchvatech, tak i je muselo něco podnítit, protože ani sny nejsou úplně odtrženy od reality, také v nich se nějakým způsobem zrcadlí atmosféra doby. Před rokem 1914 vznikala v Německu další díla líčící zkázu a úpadek moderní společnosti – vize zániku najdeme u Friedricha Nietzscheho, jehož filozofie podstatně ovlivnila soudobé umělce, atmosféru pomalého rozkladu najdeme u Thomase Manna (*Smrt v Benátkách*, 1913). Zdá se tak, že pocit ohrožení a strachu ze smrti podstatně ovlivnil umění přelomu století. Co k němu autory vedlo? Cítili se ohrožení rychle se rozvíjející technikou, všudypřítomným pokrokem, nastupující industrializací? Moderní svět se chystal pohltit společnost 19. století, stroje počaly nahrazovat člověka, měnilo se rozvrstvení společnosti. Spatřovali právě v tom umělci ohrožení, které zpodobili ve svých knihách? Kubin pokrok odmítá ve vlastním životopise a jeho odmítání je patrné i v románě, protože do Snové říše nesmí proniknout nic, co by nepocházelo maximálně z roku 1870. Kreslíř je spokojen obklopen starými věcmi a jistotami 19. století. Pokrok přichází s Herkulem Bellem, který dokáže zfanatizovat dav a přináší tak zkázu. Kreslíř také začíná v Perle objevovat věci, které tu dřív nebyly. Dekadentní literatura přelomu století překonává strach ze zániku estetizováním, artistickou hrou, avšak Kubin a ostatní se svým poddávají vizím

katastrofy, které ale realita 1. světové války mnohonásobně předčila a katastrofa 2. světové války ještě umocnila.

Hrozivý Kubinův sen se po propuknutí druhé světové války stává pro překladatele Ludvíka Kunderu a ostatní surrealisty aktuální a až příliš živou skutečností, protože surrealita snového světa přechází do reálného života obyčejných lidí. Hořící a padající domy ožívají v podobě bombardovaných ulic či celých měst. Jejich obnažené trosky, ponechané na pospas rostlinnému světu, chátrají a rozpadají se. Nahá lidská těla mrtvých snivců najednou leží v hromadných hrobech koncentračních táborů. Tma sice poskytuje konejšivý úkryt a zdánlivé bezpečí, ale zároveň děsí svou nevyzpytatelností, neboť v záblescích světla z ní vystupují tajuplné obrysy rozbořených domů obludně čnící k obloze. Na ulicích se ozývá střelba, výkřiky, člověk se necítí nikde v bezpečí. Je obklopen násilím, krutostí, strachem a nesnesitelnou bezmocností. Absurdita románu se zdá být proti aktuálně žité skutečnosti ničím. Zdá se, že ve 40. letech vládne ve společnosti názor, že moderní společnost s sebou přinesla vyprázdňení života, odlidštění, pesimismus, že technický pokrok s sebou přinesl válečnou katastrofu 2. světové války. Umělci Skupiny Ra nacházejí v románu potvrzení svých pesimistických domněnek o zániku takové společnosti. Generace se proto vrací k životu, k člověku, k všedním věcem. Román *Die andere Seite* se tomuto pojetí blíží svým hlavním smyslem, protože podle autora „*Země snivců znamená mezník v určitém duševním vývoji a naznačuje to zahaleně i zjevně na mnoha místech. Když jsem ji psal, uzrálo ve mně poznání, že nejvyšší hodnoty nespočívají pouze v bizarních, vznešených a komických okamžicích života, nýbrž že stejná tajemství mají v sobě trapnost, lhostejnost a každodenní podružnost. To je hlavní smysl knihy.*“ (Vlastní životopis, in Kubin 1983: 75)

7. ZÁVĚR

Sen se stal východiskem k celé Kubinově tvorbě. Jeho jediný román není výjimkou, také on čerpá inspiraci ze snů. Kubin své sny ale pouze nepopisuje, nezaznamenává je, jako to dělali surrealisté, ale na jejich základě konstruuje (využívá snové mechanismy) složitý román podložený soudobou filozofií. Dá se říci, že jde o jakousi mozaiku, jejímž prostřednictvím vyjádřil svou životní filozofii, která vycházela ze spisů Arthura Schopenhaura, Philipa Mainländera aj. Podle

I. Haberereder román dokonce „přináší ojedinělé svědectví o uměleckém a literárně filozofickém vývoji Alfreda Kubina“, (Haberereder 2003: 99) protože Kubin při jeho psaní vytvářel „své vlastní fantastické světy v médiu řeči, které posouvalo jeho sensibilitu směrem k reflexnímu prožívání. Psaní je procesem odosobnění. Kubin ho prožíval jako vyjasňující mezihru a její výsledek, *Zemi snivců*, jako určitou kritiku svých vlastních autorských záměrů.“ (Haberereder 2003: 101)

Děsivé Kubinovy sny vycházející z nevědomí proměňují pohled na skutečnost, deformují ji a přitom rozostřují hranice mezi realitou a irealitou. Zážitky z oneiroidních záchvatů popsal Kubin ve svém životopise, četné podobnosti najdeme také v románě *Die andere Seite*, který je tak částečně zachycuje. Zůstat pouze u záznamu nemocné psychiky ale zdaleka nestačí. Román v sobě totiž nese odkazy na soudobou literaturu (společné motivy s dekadentní literaturou), ale také na soudobou společnost (zřetelné je Kubinovo ironizování Freudových výzkumů, setkáme se také s rasistickými narážkami). Nejzřetelněji se v něm zrcadlí převažující pocit přelomu století – pocit strachu a ohrožení. Líčení rozpadu a smrti pak jako by tvořilo hlavní smysl knihy. Kubin je úzkostí a strachem natolik zaujat, že se promyšlená konstrukce románu rozpadá a zhruba od poloviny knihy zaznamenává už jen jednotlivé obrazy líčící zánik, ke kterému vše skrytě směřuje od samého počátku. Fantasticky snovou atmosféru tajemné Snové říše, ve které se reálné mísí s nereálným, střídá detailní studium rozpadu, který se projevuje nejprve na neživých věcech a pozvolna mu propadá i všechno živé. Zdá se, že právě destrukce, autorův pesimismus a navrácení k obyčejným věcem (jež označil za hlavní smysl knihy, Kubin 1983: 75) se uprostřed druhé světové války staly určující pro český překlad románu. Závěrečné navrácení románového vypravěče k životu, které není radostným přitakáním, nýbrž rezignací (Brunn 2000: 252), mohlo odpovídat pocitu českých surrealistů 40. let sdružených ve Skupině Ra.

SEZNAM LITERATURY

TEXTY ALFREDA KUBINA:

KUBIN, Alfred

1997 *Země snivců. Fantastický román*; 3. vyd., přel. Ludvík Kundera (Praha: Mladá fronta)

1981 *Die andere Seite. Der Phantastische Roman* (Leipzig: Reclam Verlag jun.)

1983 *Z mého života a z mé dílny*; přel. a ed. František Holešovský (Praha: Odeon)

KORESPONDENCE:

HOLEŠOVSKÝ, František

1983 *Alfred Kubin und die tschechische Kunst. Ein Briefwechsel aus den Jahren 1942-1951*. (Linz)

KUNDERA, Ludvík

2000 Dopisy Alfreda Kubina Ludvíku Kunderovi; *Host*, č. 2, s. 53-54

MONOGRAFIE, STUDIE A RECENZE:

ASSMANN, Peter – KESNER, Ladislav – ORLÍKOVÁ, Jana

1999 *Alfred Kubin. Císařská konírna na Pražském hradě 11. 6. – 8. 8. 1999*; katalog výstavy (Praha: Správa Pražského hradu)

BILÍK, Petr

2000 „Alfred Kubin: Ten z druhého břehu“; *Host*, č. 2, s. 46-47

BRUNN, Clemens

2000 „Alfred Kubins Traumreich der ‚Anderen Seite‘“; in týž: *Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin* (Oldenburg: Igel Verlag Wissenschaft), s. 151-264

CERSOWSKY, Peter

1989 „Phantastische Allegorie in der Tradition der ‚schwarzen Romantik‘. Alfreds Kubin Die andere Seite“; in týž: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. (München: Wilhelm Fink Verlag), s. 66-100

ČERVINKA, František

1947 „Alfred Kubin – Země snivců“; in A. Kubin: *Země snivců*, 1. vyd. (Kladno: Nakladatelství mladých)

ERHART, Gustav

1999 „Kresby infernálního šerosvitu“; *Ateliér*, č. 16-17, s. 6

GEYER, Andreas

1995 *Alfred Kubin als Literat (Träumer auf Lebenszeit)* (Böhlau Verlag: Wien-Köln-Weimar)

HABEREDER, Ingeborg

2003 „Alfred Kubin – literární dílo“; in O. M. Urban (ed.): *Alfred Kubin: Rhythmus a konstrukce – Rhythmus und Konstruktion* (Praha: Egon Schiele Art Centrum/Arbor vitae), s. 93-123

HOLEŠOVSKÝ, František

1947 „Kreslíř Alfred Kubin“; *Blok*, roč. 2, č. 2, s. 62

KOPÁČ, Radim

1999 „Snivec samotář Alfred Kubin“; *Literární noviny*, č. 30, s. 12

KOSATÍK, Pavel

2001 *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

KOSELER, Michael

1995 „Die sterbende Stadt. Décadence und Apokalypse in Alfred Kubins Roman Die andere Seite“; in J. Lachinger, R. Pintar: *Magische Nachtgeschichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit* (Wien-Köln-Weimar: Residenz Verlag), s. 45-57

KREMLIČKA, Vít

1999 „Snění o Alfredu Kubinovi“; *Literární noviny*, č. 7, s. 10

KUNDERA, Ludvík

1983 „Kreslíř Alfred Kubin – Fantasta a snivec“ , in A. Kubin: *Z mého života a z mé dílny* (Praha: Odeon), s.7-31

1993 *Řečiště* (Brno: Rovnost)

1996 „Kubin–Kafka–Herzmanovsky–Orlando“; in P. Assmann, J. A. Brabcová: *Alfred Kubin 1877-1959*, katalog výstavy (Praha: Národní galerie)

- 1997 „Podvojný svět“; in A. Kubin: *Země snivců* (Praha: Mladá fronta), s. 193-197
 ONDRAČKA, Pavel
- 1993 „Středoevropský umělec Alfred Kubin“; *Host*, č. 6, s. 166-183
 PETRBOK, Václav
- 1997 „Svět Paterův a svět náš“; *Souvislosti*, č. 2, s. 256-258
 RUTHNER, Clemens
- 1995 „Die andere Seite der Literaturgeschichte. Kubin und die Phantastik“; in J. Lachinger, R. Pintar: *Magische Nachtgeschichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit* (Wien-Köln-Weimar: Residenz Verlag), s. 9-25
- 2004 „Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman Die andere Seite (1908/1909)“; in týž: *Leitha und Lethe. Symbolische Raume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns* (Tübingen: Francke), s. 179-197
 SCHMIED, Wieland
- 2000/1991 „Klíčové slovo. Alfred Kubin a jeho snový svět“; přel. František Ryčl, *Host*, č. 2, s. 48-49
 ŠLAJCHRT, Viktor
- 1997 „Tanec smrti v snové Praze“; *Respekt*, č. 16, s. 18
 ŠMEJKALOVÁ, Jana
- 2004 „Alfred Kubin se štírem u paty“; *Ateliér*, č. 6, s. 7
 URBAN, Otto M.
- 1999 „Alfred Kubin – kouzelník se smutným výrazem“; *Umělec*, č. 5-6, s. 20-21
 VÍZDALOVÁ, Ivana
- 1997 „Magické kuriózum“; *Tvar*, č. 13, s. 22
 WINKLER, Walter
- 1948 „Das Oneiroid (Zur Psychose Alfred Kubins)“; *Archiv für Psychiatrie*, s. 136-167

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

- BRETON, André
- 1996/1924 „Manifest surrealismu“; přel. Jiří Pechar, *Analogon*, 1996, č. 16, s. I-X

- BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel (ed.)
1996 *Český surrealismus 1929-1953* (Praha: Argo/Galerie hl. města Prahy)
- ČOLAKOVA, Žoržeta
1999 *Český surrealismus 30. let* (Praha: Karolinum)
- EFFENBERGER, Vratislav
1969 *Realita a poezie* (Praha: Mladá fronta)
- CHALUPECKÝ, Jindřich
1999/1935 „Deset bodů k nadrealismu“; in týž: *Cestou necestou* (Praha: H&H), s. 14-20
1999/1940 „Svět, ve kterém žijeme“; in týž: *Cestou necestou* (Praha: H&H), s. 24-30
1999/1976 „O dada, surrealismu a českém umění“; in týž *Cestou necestou* (Praha: H&H), s. 194-228
- KOTALÍK, Jiří
1965 „K diskuzi o imaginativním umění“; *Umění*, roč. 13, č. 5, s. 434-439
- LINHARTOVÁ, Věra – ŠMEJKAL, František
1964 *Imaginativní malířství 1930-1950* (Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie)
- LORENC, Zdeněk
1988 „Na oknech jsou klapky“; in F. Šmejkal (ed.): *Skupina Ra* (Praha: Galerie hl. města Prahy), s. 61-67
- LORENC, Zdeněk – KUNDERA, Ludvík
1946 „Mladší surrealisté“; *Blok*, č. 2-3, s. 77
- NADEAU, Maurice
1994 *Dějiny surrealismu*; přel. Zbyněk Havlíček (Olomouc: Votobia)
- NAKONEČNÝ, Milan
1998 *Encyklopedie obecné psychologie* (Praha: Academia)
z oboru lékařského)
- NEVOLE, Svetozar
1951 *O tak zvaných lucidních snech* (Praha: Thomayerova sbírka přednášek a rozprav)
- ŠMEJKAL, František
1988 „Ra panorama“; in týž: *Skupina Ra* (Praha: Galerie hl. města Prahy), s. 7-23

TEIGE, Karel

1945/1946a „Vnitřní model“; *Kvart*, č. 2, s. 149-154

1945/1946b „Osud uměleckých avantgard v obou světových válkách“; *Kvart*, č. 6, s. 375-392

VONDUNG, Klaus

1988 *Apokalypse in Deutschland* (München: DTV)

WITTLICH, Petr

1996 „Konec století“; *Umění*, č. 44, s. 3-8

ZYKMUND, Václav

1966 „O Skupině Ra“; *Výtvarné umění*, roč. 16, č. 4, s. 184-191

1988 „Ze vzpomínek na Skupinu Ra“; in F. Šmejkal (ed.): *Skupina Ra* (Praha: Galerie hl. města Prahy), s. 70-78



Příloha I

Zmatení snu (1908)



Příloha II

Zmatení snu (1946)