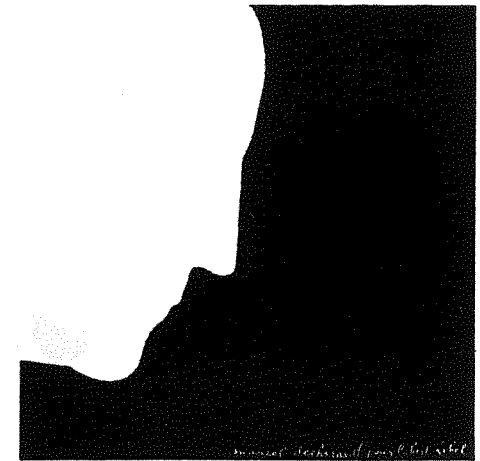


- M. D.: V době, kdy jsem maloval další dva obrazy, impresionismus byl už záležitostí minulosti.
- J. J. S.: Tyhle dva jsou už „konstruovanější“.
- M. D.: Samozřejmě. Cézanne byl tehdy veličina. Jeho zřetelný vliv najdeme zvláště na tomto plátně, představujícím mé dva bratry hrající na zahradě šachy.⁽¹⁾
- J. J. S.: Přejdeme teď k „Aktu sestupujícímu se schodů“. Jaký tvoří protiklad k onomu rodinnému portrétu!
- M. D.: Opravdu. „Akt“ vznikl o dva roky později, a v těchto dvou letech jsem se chtěl vyhnout všem vlivům, kterým jsem podléhal předtím. Chtěl jsem žít v přítomnosti, a přítomnost, to byl kubismus, nebo alespoň dětství kubismu. To-to hnutí bylo odlišné od všeho, co mu předcházelo, a to mne silně přitahovalo. Začal jsem malovat kubisticky, až jsem došel k „Aktu“
- J. J. S.: Ano, ale „Akt“ obsahuje prvek pohybu, a zdá se, že pohyb kubisty zvlášť nezajímal.
- M. D.: Nezapomeňme, že současně existoval futurismus. Zvláštní je, že zatímco futuristé ráčili v Itálii, byl jsem v Mnichově. Neznal jsem tam nikoho a nevěděl jsem ani o jejich existenci. Slavná futuristická manifestace probíhala v Paříži v lednu 1912, v době, kdy jsem pracoval na „Aktu.“ Byla to pouhá shoda okolností, nebo tak myšlenka visela ve vzduchu? Nevím. V každém případě jsem začínal toto plátno s pevným úmyslem začlenit do obrazu pohyb jako jeden z hlavních prvků. Následující rok jsem poslal „Akt“ do New Yorku na výzvu dvou amerických malířů, Davise a Waltera Pacha.
- J. J. S.: A to se stalo událostí v historii amerického malířství.
- M. D.: To se říká dnes. Ale potřebovali jsme čtyřicetiletý odstup, abychom si to uvědomili. Tehdy to mohlo způsobit jen výbuch, týden nebo dva trvající skandál a potom už nic . . . Ale s takovým málem jsem se nemohl spokojit. Myšlenka se mi usadila v hlavě, dobrá, udělal jsem všechno, využívaje kubismu, ale byl čas se změnit. Pořád jsem potřeboval změnu, toužil jsem, abych se nikdy neopakoval . . . Mohl jsem tehdy udělat docela určité deset jiných „Aktů“, kdybych chtěl. Ale rozhodl jsem se, že v tom nebudu pokračovat. Okamžitě jsem se dal do studia jiné formule, představované Strojem na tření čokolády. V dětství jsem se často procházel v ulicích starého Rouenu. Jednoho dne jsem ve výkladu uviděl skutečný stroj na tření čokolády při práci, a tato podívaná mě tak fascinovala,

že jsem ten stroj považoval za vycízení boží. Nezajímala mě tak mechanická stránka přístroje, jako studium nové malířské techniky. Nemohl jsem dál pracovat na obrazech určených náhodnými dotyky štětce na plátně. Chtěl jsem se vrátit ke kresbě absolutně suché, a jaký byl lepší příklad pro toto nové umění než právě technická kresba. Začal jsem oceňovat hodnoty jako přesnost, důkladnost, důležitost náhody . . . Výsledek byl, že moje práce se už nelíbila ani těm, kteří měli rádi impresionismus nebo kubismus.

- J. J. S.: Tady je tedy skutečný začátek vašeho „Velkého skla“. Měl jste tehdy přesnou představu o tom, co přijde?
- M. D.: Ovšem! Už jsem začal provádět definitivní plán „Velkého skla“. „Stroj na tření čokolády“ tvořil jednu část, potom následoval „Vodní mlýnek“, který zaujal místo vedle. Všechno jsem vymyslel a nakreslil na papír v letech 1913–1914. Každý prvek byl založen na perspektivním pohledu a předpokládal celkovou znalost polohy prvků. Musel jsem tedy pracovat podle tohoto plánu.
- J. J. S.: „Stroj na tření čokolády“ znamená ve vašem díle rozhodující datum, opravdový přelom.
- M. D.: Ano. Byl to v mém životě rozhodující moment. Musel jsem učinit vážné rozhodnutí. Nejtěžší pro mne bylo říci si: „Marceli, nech malování, hledej si práci.“ Dal jsem se do hledání zaměstnání, abych byl schopen malovat sám pro sebe. Našel



- pozoruhodné zaměstnání v tom smyslu, že jsem měl spoustu volného času.
- J. J. S.: Když říkáte malovat pro sebe, znamená to, že jste už nechtěl malovat, jen abyste se líbil ostatním?
- M. D.: Velmi přesně. Dává mi to veškeré právo k závěru, že existují dva druhy umělců: malíři profesionálové, kteří počítají se společností a nemohou se vyhnout tomu, aby se do ní nevčlelili; a ostatní, svobodní partyzáni bez závazků a pout.
- J. J. S.: Zkrátka, našel jste si zaměstnání, protože „společenský“ umělec musí přijmout určité kompromisy, aby se zalíbil společnosti, která jej živí?
- M. D.: Ano, má obživa nemohla záviset na malování.⁽¹⁾
- J. J. S.: Podle vás určuje tedy vkus opakování všeho, co bylo již přijato?
- M. D.: Přesně. To je zvyk. Doporučujete stejnou věc dost dlouho a vkus lidí ji přijme. Jestliže jste vytvořil nějakou věc a pak svou uměleckou tvorbu přerušíte, věc se stane jedinečná a taková i zůstane. Ale když se budete častokrát opakovat, vytvoříte nový vkus.⁽¹⁾
- J. J. S.: Jak jste mohl uniknout dobrému nebo špatnému vkusu ve vlastním projevu?
- M. D.: Použitím mechanických technik. Technická kresba nepodléhá žádnému vkusu.
- J. J. S.: Protože se vzdala konvenčního malířského výrazu?
- M. D.: Alespoň jsem si to tehdy myslel a myslím si to dodnes.
- J. J. S.: Tento rozchod, osvobození od všech lidských zásahů v malířství a kresbě souvisí nějak s vaším zájmem věnovaným ready-mades?
- M. D.: Přirozeně jsem se pokusil vytěžit nějaký závěr z tohoto odlidštění uměleckého díla, který vyústil v ready-mades. Tak jsem pojmenoval, jak víte, díla, která jsou skutečně nalezena už hotová. Tady je například ready-made Ptačí klec: zkuste ji zvednout, je nadmíru těžká, protože bílé kostky, které jsou uvnitř a které považujete za kusy cukru, jsou ve skutečnosti kostkami mramoru. Tento ready-made, v němž cukr je zaměněn za mramor, vytváří jakýsi druh mytologie. Tady máte ready-made z roku 1916. Je to klubko provázku mezi dvěma měděnými deskami. Než jsem jej dokončil, umístil Walter Conrad Arensberg něco dovnitř klubka, aniž by řekl, co to

způsobem cosi jako tajemství mezi námi, a protože to dělalo hluk, předmět jsme nazvali „Ready-made s tajným hlukem“. Poslechněte si to. Nevím, nikdy se nedovím, jestli je to diamant nebo mince.⁽¹⁾

- J. J. S.: Podle toho, co jste řekl, „Velké sklo“ nebylo nikdy dokončeno?
- M. D.: Nikdy. Naposledy jsem na něm pracoval v roce 1923.
- J. J. S.: Zůstalo tedy cosi jako nedokončená epopej. Což také svědčí o tom, že jste se nikdy nevěnoval konvenční malbě v obvyklém smyslu. Když jste se pouštěl do práce, byl jste stejně šťastný, jako když jste ji opouštěl; bavilo vás udělat ready-made ze sušáku na láhve a klece na ptáky plnit mramorem, abyste popletl ty, kteří si mysleli, že je to cukr. Vaše pojetí umění hodně překračuje rámeček malířství . . .
- M. D.: Považuji malířství za výrazový prostředek, nikoliv za cíl. Výrazový prostředek mezi mnoha jinými, a ne jako cíl mající vyplnit celý život. Tak jako barva je pouze jeden z výrazových prostředků a nikoliv cíl malířství. Jinými slovy, malířství nemusí být výlučně zrakové nebo sítnicové. Musí zajímat také hmotu mozkovou, naši touhu po porozumění. Tak je to se



oúasi a vzay jsem se pokoušel byt tak univerzální, jak to bylo možné. Proto jsem se například vrhl na hru v šachy. Hra v šachy sama o sobě je zábava, hra, kterou může hrát každý. Ale já ji bral vážně a zalíbila se mi, protože jsem našel podobnost mezi malířstvím a šachy. Opravdu, když si zahrajete partii šachu, je to jako byste něco skicovali nebo konstruovali mechanismus, který vám umožní vyhrát nebo prohrát. Soutěžní stránka nemá žádný význam, ale hra sama je velmi, velmi tvárná, a to mě pravděpodobně získalo.⁽¹⁾

M. D.: Všeobecně, když se řekne „vím“, nevíme, věříme. Věřím, že umění je jediná forma aktivity, jejímž prostřednictvím se člověk projevuje jako opravdový jedinec. Jedině tak může překonat zvířecí stádium, protože umění je vyhlídka do krajů, kde nevládne ani čas ani prostor. Žít znamená věřit; alespoň tak tomu věřím.⁽¹⁾

Tvůrčí proces

Povšimněme si nejprve dvou důležitých faktorů, které vyznačují póly každého uměleckého tvoření: na jedné straně umělce, na druhé straně diváka, kterého během času vystřídají nové generace. Jak se zdá, působí umělec jako médium hledající cestu z labyrintu časem a prostorem ke světlu.

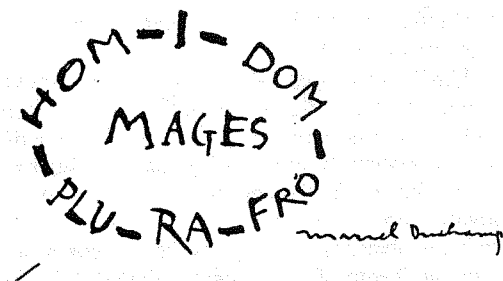
Prisoudíme-li umělci vlastnosti média, musíme mu upřít veškeré estetické vědomí toho, co činí nebo proč to činí – všechna jeho rozhodnutí při tvorbě uměleckého díla zůstávají intuitivní a nemohou přecházet v sebeanalýzu, ať už je vyslovena, napsána nebo jen myšlena.

T. S. Eliot píše ve svém eseji *Tradice a individuální talent*: „Čím je umělec dokonalejší, tím ostřeji se v něm odděluje trpící člověk od tvůrčího ducha, tím dokonaleji duch přepracoval a přeměnil vášně, které jsou jeho surovinou.“

Milióny umělců tvoří, jen několik tisíc jich jejich současníci vezmou na vědomí nebo uznají, ještě méně se jich pak stane nezapomenutelnými pro příští generace.

Umělec může svého génia vykřikovat do světa, musí však vyčkat úsudku pozorovatele, aby jeho výtvořiny získaly společenské ocenění a aby ho budoucnost uvedla do dějin umění.

Vím, že s tímto názorem nesouhlasí mnozí umělci, kteří roli média odmítají a trvají na důležitosti vědomí v tvůrčím aktu – přesto však historie umění opakovaně zdůvodňuje kvality díla úvahami, které jsou nezávislé na racionálních výkladech umělce. Jestliže umělec jako lidská by-



tost s nejlepšími úmysly vůči sobě i světu nehraje při posuzování svého díla žádnou roli, co potom podněcuje pozorovatele, aby reagoval na umělecké dílo? Jinými slovy: jak dochází k této reakci?

Dochází zde k určitému druhu „přenosu“ umělce na pozorovatele v podobě estetické osmózy neživou hmotou: barvou, klavírem, mramorem atd.

Než však budu pokračovat, chtěl bych uvést svou interpretaci slova „umění“, pochopitelně aniž bych se pokoušel je definovat. Chci jen zcela prostě říci, že umění může být dobré, špatné nebo lhostejné, ale že je musíme nazývat uměním, ať už s jakýmkoli atributem; špatné umění je přesto stále umění, tak jako špatný pocit zůstává vždy pocitem.

Mluvím-li tedy dále o „uměleckém koeficientu“, pak používám tento výraz nejen ve vztahu k umění, ale současně se pokouším popsat i subjektivní mechanismus, který z uměleckého díla v surovém stavu vytváří dílo špatné, dobré nebo lhostejné.

Při tvůrčím aktu postupuje umělec od záměru k uskutečnění řadou zcela subjektivních reakcí. Jeho zápas o uskutečnění díla provází mnoho námahy, útrap, uspokojení, zavrhování, rozhodování, jež nejen nemožou, ale ani nemají být plně vědomé, alespoň ne v estetické oblasti.

Výsledkem tohoto zápasu je rozdíl mezi úmyslem a jeho uskutečněním, rozdíl, jehož si umělec naprosto není vědom.

Ve skutečnosti chybí v tomto řetězci reakcí, které doprovázejí tvůrčí akt, jeden článek. Je jím nemožnost dokonale vyjádřit vlastní záměr; rozdíl mezi tím, co si umělec předsevzal vytvořit, a tím, co vytvořil, představuje osobní „umělecký koeficient“, který je v díle obsažen.

Jinými slovy: Osobní „umělecký koeficient“ je jako aritmetický vztah mezi „tím, co není vyjádřeno, ale bylo zamýšleno“, a „tím, co bylo vyjádřeno bezděčně“.

Abych vyloučil jakékoli nedorozumění, opakuji, že tento „umělecký koeficient“ je můj osobní výraz pro „umění v surovém stavu“, které mu-

si být pozorovatelem „rafinováno“, stejně jako je rafinována melasa na čistý cukr. Index tohoto koeficientu nemá v žádném případě vliv na úsudek pozorovatele.

Umělecký proces nabývá zcela jiného aspektu, jestliže se pozorovatel octne tváří v tvář fenoménu přeměny: s přeměnou neživé hmoty v umělecké dílo došlo k pravému předpodstatnění, a důležitou rolí pozorovatele je určit závažnost uměleckého díla na estetických vahách.

Vcelku lze říci, že umělec není jediný, kdo realizuje tvůrčí akt; pozorovatel zprostředkovává kontakt díla s okolním světem tím, že rozpoznává a objasňuje jeho hlubší smysl, což je jeho přínosem k tvůrčímu procesu. Tento přínos je ještě zřejmější, když budoucí pokolení pronese svůj konečný soud a zapomenutý umělec je rehabilitován.⁽²⁾

1) *Entretien: Marcel Duchamp — James Johnson Sweeney: Marchand du sel-écrits de Marcel Duchamp, Paris 1958*

2) *Marcel Duchamp: The creative act, Art News 1957*

Vše, co miluji, vše, co myslím a cítím, vede mě ke zvláštní filozofii imanence, podle níž nadrealita je obsažena v samotné realitě a není ani nad ní, ani mimo ní.

ANDRÉ BRETON

Surrealismus

Počátkem dvacátých let zrodil se ve Francii „poslední velký ismus“; jeho jméno bylo odvozeno z podtitulu Apollinairovy divadelní hry Prsy Tiresiovy, jenž zněl: „surrealistické drama“. Básník Alkoholů jím usiloval zdůraznit svébytnost básnické reality, o níž říká: „Když chtěl člověk napodobit chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze; tak bezděčně dospěl k nadrealismu.“ Přestože surrealisté dali později Apollinairovu termínu přesný a dosti složitě vymezený smysl, jeho podstata zůstala stejná, nadrealita není vlastně nic jiného než poetický aspekt reality. Tento poetický aspekt reality byl ovšem přítomen v umění odjakživa, ale surrealisté jej dali na prvé místo a všechna jejich činnost směřovala k hodnocení reality jedině z hlediska tohoto aspektu. Zároveň však surrealismus ještě mnohem důrazněji než futurismus a dadaismus chtěl být nejen uměleckým směrem, ale i určitým postojem ke skutečnosti, který se mohl projevat nejrozmanitějšími druhy lidské aktivity. Proto také stíral

hranice mezi básní a malbou, mezi teoretickou uvanou a románem či reportáží a konečnou i mezi životním a uměleckým gestem. Surrealistický postoj ke skutečnosti se mohl projevit každým lidským činem, jehož cílem bylo osvobození lidského ducha od vžitých emocionálních konvencí, logických postupů a racionálních uzávěrů. Nechtěl však být světovým názorem, tím měl být pro surrealisty dialektický materialismus; též představa osvobození člověka byla pro ně spjata — alespoň po určitou dobu — s úsilím o sociální revoluci řízenou marxistickým učením. Politická aktivita surrealistického hnutí se také v určitých údobích do značné míry přibližovala politické aktivitě komunistických stran v různých evropských zemích. Vlastním terénem surrealistického výzkumu zůstávalo ovšem myšlení člověka, co nejsvobodněji ustalování niterných představ v jejich podvědomých sřetezeních. Metody tohoto ustalování mohly být nejrozmanitější a mohly se projevit jakkoliv. Osvobozování myšlení bylo přirozeně namířeno proti měšťákovu, znamenalo nejtotálnější útok proti jeho pojetí skutečnosti, absolutní rozvrat všech jeho jistot. Nekončilo však jako dadaismus jen tímto rozvratem, ale pokusilo se o ustavení nové nadreálné logiky, překonávající podle mínění surrealistů tradiční dělení na svět objektivní a subjektivní reality.

André Breton
(1896–1966)

Hlavou surrealistického hnutí byl od počátku Breton, související zprvu jako většina generačních soupeřníků s myšlenkovým okruhem dadaismu. Prehistorie surrealismu začíná Bretonovou a Soupaultovou knihou Magnetická pole (*Les Champs magnétiques*), napsanou těsně po první světové válce a založenou na záznamu automatických diktátů podvědomí. Genealogie surrealismu sahá ovšem mnohem hlouběji do minulosti, a v literatuře, kde je nejprůkaznější, k francouzským prokletým básníkům minulého století, především k Gérardu de Nervalovi, Lautréamontovi, Rimbaudovi, a k německému romantikovi Novalisovi. Bretonův První manifest surrealismu z roku 1924 podává rozsáhlý a soustavný teoretický výklad surrealismu, kladoucí hlavní důraz na čistý psychický automatismus. Později zahrnul Breton tento manifest ještě do prvního údobí surrealismu, které charakterizuje jako intuitivní a kritizuje jeho politickou neujasněnost a idealistický výklad nadreality. Vypuknutí války v Maroku v roce 1925 je podle Bretona prvním impulsem pro surrealisty k zamyšlení nad sociálními aspekty surrealistického hnutí a počátkem druhého, takzvaného usuzujícího období. Postupně si surrealisté uvědomují nutnost přidat se revolučním cílům učení Marxe a Engelse a zároveň prové-