

v plném vědomí nicotnosti svého díla přece se mu věnuje s největší láskou; ba provádí je s takovou láskou právě proto, že se zasvěcuje zániku jako oběť ideje," praví Solger.

Duchampovi z jedné strany na jeho díle nesmírně záleželo. Opatroval pečlivě své práce; pořídl z nich velmi pracně jakési miniaturní přenosné muzeum v kufríku (*Krabice v kufru*); uvítal, když se Schwarz rozhodl vydat jeho readymady jako mučiply; po léta sháněl své obrazy, když byly rozptýleny po amerických sběratelích, aby je soustředil u svých přátel Arensbergových, a tím pak zachoval jejich téměř úplný soubor pro Filadelfské muzeum, kam je Arensbergovi odkázali. Z druhé strany znevažoval svou vlastní práci, a vělice se mu líbilo, když ho americká kritička nazvala „Velkým kutilem“. Zčásti to bylo proto, že obvykle přistupoval k hmotné realizaci svého díla taprve, když je měl v myslí docela hotové, a přitom bývala tato realizace technicky tak náročná, že jí musel věnovat nesmírně práce a času. Ale především si byl vědom, že hmotná předmětnost uměleckého díla je sama o sobě bezcenná. Dílo trvá jen potud, pokud trvá jeho nehmotný význam, tedy pokud tu bude někdo, kdo bude tento význam chápat, chtít a potřebovat. „Jsou to diváci, kdo dělá obrazy," opakoval. Ale každé dílo se svou dobou hyne, soudil, a v naší době je existence uměleckého díla zvláště problematická. Krátce před smrtí to pěkně řekl svému příteli Robertu Lebelovi, který se divil, jak se Duchamp stará, aby jeho díla byla uchována v muzeu. „Užívám tohoto slova ve smyslu špitálu nebo útulku pro slepce, hluchoněmé, staré lidi nebo blázný. Čím jiným jsou pro umělice mu-

zea? Především jsou to zařízení pro zmrazené blázný, kde konzervátoři-ošetřovatelé studují retrospektivně nejtýpější případy. Ostatně když je někdo blázen, ať mrtvý či živý, není pro něj nejlépe, je-li zavřen? Venku je příliš nebezpečný."

1913

Rok 1913 byl pro Duchampa rokem konečného rozhodnutí. Ještě jeho michovské práce v roce 1912, ať jakkoli v té chvíli nezvyklé, se daly srovnat s uměním své doby; pořádk to ještě byly obrazy a Apollinaire mohl Duchampa přiřadit ve své knize *Estetických mediací*, kterou roku 1913 vydal, ke kubistům.

Ale pro Duchampa byl v té době už kubismus překonaný. K poslední kresbě před michovskou cestou, *Mechanismu studu*, připsal Duchamp: „První zkouška pro: Nevěstu svlékanou mládenci" a tato Nevěsta s definitivním názvem *Nevěsta svlékaná svými mládenci*, dokonce, se nyní stane velkým Duchampovým tématem, které ho bude zaměstnávat po léta. Projektuje dílo především v myslí, jak o tom svědčí množství písemných poznámek z té doby, ale roku 1913 narýsuje už zevrubný rozvrh díla. Je koncipováno způsobem docela novým. Zároveň postupuje Duchamp k věcem ještě daleko nezvyklejším. „Cesta, kterou Duchampova mysl prošla během roku 1912, je asi největší záznak toho roku estetických zážraků v Evropě," napsal ve svém referátu o první souborné Duchampově výstavě Richard Hamilton. Duchamp začne experimentovat s náhodou: roku 1912 jí uplatní v pokusech

v plném vědomí nicotnosti svého díla přece se mu věnuje s největší láskou; ba provádí je s takovou láskou právě proto, že se zasvěcuje zániku jako oběť ideje," praví Solger.

Duchampovi z jedné strany na jeho díle nesmírně záleželo. Opatroval pečlivě své práce; pořídl z nich velmi pracně jakési miniaturní přenosné muzeum v kufríku (*Krabice v kufru*); uvítal, když se Schwarz rozhodl vydat jeho readymady jako mučiply; po léta sháněl své obrazy, když byly rozptýleny po amerických sběratelích, aby je soustředil u svých přátel Arensbergových, a tím pak zachoval jejich téměř úplný soubor pro Filadelfské muzeum, kam je Arensbergovi odkázali. Z druhé strany znevažoval svou vlastní práci, a vělice se mu líbilo, když ho americká kritička nazvala „Velkým kutilem“. Zčásti to bylo proto, že obvykle přistupoval k hmotné realizaci svého díla taprve, když je měl v myslí docela hotové, a přitom bývala tato realizace technicky tak náročná, že jí musel věnovat nesmírně práce a času. Ale především si byl vědom, že hmotná předmětnost uměleckého díla je sama o sobě bezcenná. Dílo trvá jen potud, pokud trvá jeho nehmotný význam, tedy pokud tu bude někdo, kdo bude tento význam chápat, chtít a potřebovat. „Jsou to diváci, kdo dělá obrazy," opakoval. Ale každé dílo se svou dobou hyne, soudil, a v naší době je existence uměleckého díla zvláště problematická. Krátce před smrtí to pěkně řekl svému příteli Robertu Lebelovi, který se divil, jak se Duchamp stará, aby jeho díla byla uchována v muzeu. „Užívám tohoto slova ve smyslu špitálu nebo útulku pro slepce, hluchoněmé, staré lidi nebo blázný. Čím jiným jsou pro umělice mu-

zea? Především jsou to zařízení pro zmrazené blázný, kde konzervátoři-ošetřovatelé studují retrospektivně nejtýpější případy. Ostatně když je někdo blázen, ať mrtvý či živý, není pro něj nejlépe, je-li zavřen? Venku je příliš nebezpečný."

1913

Rok 1913 byl pro Duchampa rokem konečného rozhodnutí. Ještě jeho michovské práce v roce 1912, ať jakkoli v té chvíli nezvyklé, se daly srovnat s uměním své doby; pořádk to ještě byly obrazy a Apollinaire mohl Duchampa přiřadit ve své knize *Estetických mediací*, kterou roku 1913 vydal, ke kubistům.

Ale pro Duchampa byl v té době už kubismus překonaný. K poslední kresbě před michovskou cestou, *Mechanismu studu*, připsal Duchamp: „První zkouška pro: Nevěstu svlékanou mládenci" a tato Nevěsta s definitivním názvem *Nevěsta svlékaná svými mláďenci*, dokonce, se nyní stane velkým Duchampovým tématem, které ho bude zaměstnávat po léta. Projektuje dílo především v myslí, jak o tom svědčí množství písemných poznámek z té doby, ale roku 1913 narýsuje už zevrubný rozvrh díla. Je koncipováno způsobem docela novým. Zároveň postupuje Duchamp k věcem ještě daleko nezvyklejším. „Cesta, kterou Duchampova mysl prošla během roku 1912, je asi největší záznak toho roku estetických zážraků v Evropě," napsal ve svém referátu o první souborné Duchampově výstavě Richard Hamilton. Duchamp začne experimentovat s náhodou: roku 1912 jí uplatní v pokusech

Ji věnuje do roku 1918. Tehdy odjíždí do Buenos Aires, pak pobývá v Paříži; Velké sklo nechává v newyorském ateliéru. Když se vrátí do New Yorku, pokračuje na něm. Roku 1921 přikročí k provedení Okulistických svědků v pravé dolní části. Je nesmírně obtížné: část skla pozradit a teď půl roku odškrabuje vrstvu amalgámu, až zůstane jenom jemná kresba Svědků. Chtěl nad nimi ještě upevnit čočku, jak to zkusil v Buenos Aires na posledním z „malých skel“, *Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu*; pak zůstane jenom při tom, že naznačí její místo kroužkem. Podle plánu umístí na principu náhody (střílí z dětského kanónku zápalku s hlavíčkou namočenou v barvě) v horní části devět Výtřelů. Práce se zpomaluje, až roku 1923 pracuje Duchamp na *Velkém skle* naposled. Zanechá je nedokončené. Velká část pravé poloviny zůstala prázdná.

Dílo patřilo tehdy už manželům Arensbergovým, americkým uměnílovným boháčům, s nimiž se Duchamp seznámil hned po příchodu do New Yorku. Duchamp tím uhradil nájemné ateliéru, které za něho platili. Arensbergovi se zatím odstěhovali na druhý konec Spojených států, do Kalifornie, a přenechali Velké sklo Katherine Dreierové. Ta je umístila ve své pracovně a roku 1926 je zapůjčila na Mezinárodní výstavu moderního umění v Brooklynském muzeu. Bylo to poprvé a také do roku 1969 (kdy se dostalo do sbírek Filadelfského muzea) naposled, co bylo vystaveno. Když je z Brooklynu vrátili, jeho majitelka nechala bednu neotevřenou; zdá se, že dílo mnoho nepostřádala. Teprve po dvou letech zjistila, že ze skla je hromada střepů. Rozbilo se během zpětné dopravy. Uplynuly

104

další dva roky, než se to odvažila Duchampovi říci. Duchamp se rozhodl Velké sklo restaurovat, ale ani on nepospíchal. Provedl opravu teprve během dvou letních měsíců roku 1936. Téměř celé dílo se mu podařilo složit mezi dvě skla, jenom pravou horní část s Výtřelý nezbylo než nahradit novou. Bohužel místo tří vrstev vodorovně umístěných pruhů skla musel Duchamp vložit kovovou příčku, aby ji vyztužil celou konstrukci. Proto se dnešní Velké sklo rozpadá opticky na dvě oddělené části.

Stroj Nevěsty

V dolní polovině díla je narysována imaginární sestava strojových součástí. V horní polovině se vznášejí stejně imaginární model, napodobující či perzifující anatomii lidské figury. Srůstá s oblačným tvarem, prořezaným čtvercovými otvory, který zaujímá nejobtížnější část skla. Pravá horní polovina skla je téměř prázdná.

V Duchampových poznámkách se dá sledovat, jak myšlenka díla vznikla a jak se konkretizovala. Základem koncepce je rozdělení obrazu na horní část, věnovanou Nevěstě, a dolní, věnovanou Mládencům. Mládenci mají být „architektonickým podstavcem“, Nevěsta „jakousi apoteózou panenství“, psal Duchamp. „Nevěsta je v základě motorem. Ale spíše než motorem, který předává svou bážlivou moc, je touto bážlivou mocí sama. Tato bážlivá moc je jakýmsi automobilismem, benzínem lásky, který naplňuje velmi slabě válece a který v dosahu jisker jejího konstantního

105

Ji věnuje do roku 1918. Tehdy odjíždí do Buenos Aires, pak pobývá v Paříži; Velké sklo nechává v newyorském ateliéru. Když se vrátí do New Yorku, pokračuje na něm. Roku 1921 přikročí k provedení Okulistických svědků v pravé dolní části. Je nesmírně obtížné: část skla pozradit a teď půl roku odškrabuje vrstvu amalgámu, až zůstane jenom jemná kresba Svědků. Chtěl nad nimi ještě upevnit čočku, jak to zkusil v Buenos Aires na posledním z „malých skel“, *Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu*; pak zůstane jenom při tom, že naznačí její místo kroužkem. Podle plánu umístí na principu náhody (střílí z dětského kanónku zápalku s hlavíčkou namočenou v barvě) v horní části devět Výtřelů. Práce se zpomaluje, až roku 1923 pracuje Duchamp na *Velkém skle* naposled. Zanechá je nedokončené. Velká část pravé poloviny zůstala prázdná.

Dílo patřilo tehdy už manželům Arensbergovým, americkým uměnílovným boháčům, s nimiž se Duchamp seznámil hned po příchodu do New Yorku. Duchamp tím uhradil nájemné ateliéru, které za něho platili. Arensbergovi se zatím odstěhovali na druhý konec Spojených států, do Kalifornie, a přenechali Velké sklo Katherine Dreierové. Ta je umístila ve své pracovně a roku 1926 je zapůjčila na Mezinárodní výstavu moderního umění v Brooklynském muzeu. Bylo to poprvé a také do roku 1969 (kdy se dostalo do sbírek Filadelfského muzea) naposled, co bylo vystaveno. Když je z Brooklynu vrátili, jeho majitelka nechala bednu neotevřenou; zdá se, že dílo mnoho nepostřádala. Teprve po dvou letech zjistila, že ze skla je hromada střepů. Rozbilo se během zpětné dopravy. Uplynuly

104

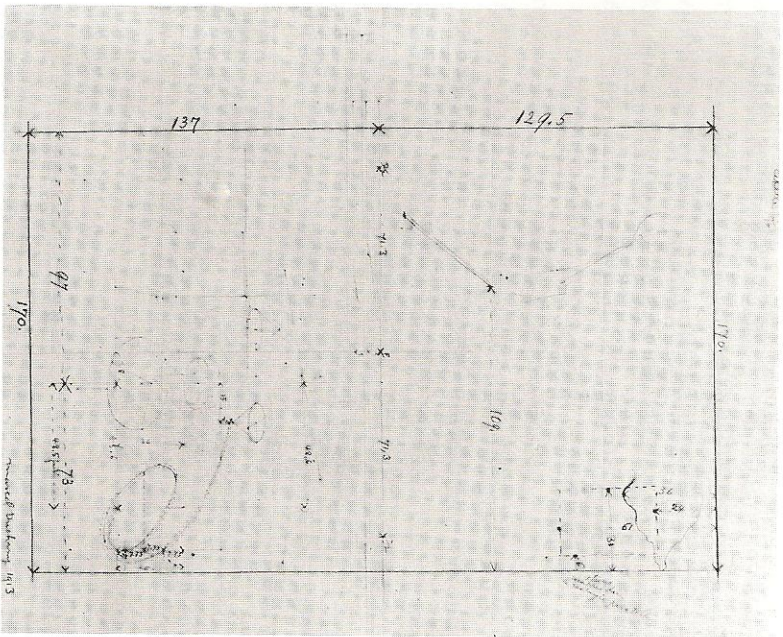
další dva roky, než se to odvažila Duchampovi říci. Duchamp se rozhodl Velké sklo restaurovat, ale ani on nepospíchal. Provedl opravu teprve během dvou letních měsíců roku 1936. Téměř celé dílo se mu podařilo složit mezi dvě skla, jenom pravou horní část s Výtřelý nezbylo než nahradit novou. Bohužel místo tří vrstev vodorovně umístěných pruhů skla musel Duchamp vložit kovovou příčku, aby ji vyztužil celou konstrukci. Proto se dnešní Velké sklo rozpadá opticky na dvě oddělené části.

Stroj Nevěsty

V dolní polovině díla je narysována imaginární sestava strojových součástí. V horní polovině se vznášejí imaginární model, napodobující či perzifující anatomii lidské figury. Srůstá s oblačným tvarem, prořezaným čtvercovými otvory, který zaujímá nejnohřejší část skla. Pravá horní polovina skla je téměř prázdná.

V Duchampových poznámkách se dá sledovat, jak myšlenka díla vznikla a jak se konkretizovala. Základem koncepce je rozdělení obrazu na horní část, věnovanou Nevěstě, a dolní, věnovanou Mládencům. Mládenci mají být „architektonickým podstavcem“, Nevěsta „jakousi apoteózou panenství“, psal Duchamp. „Nevěsta je v základě motorem. Ale spíše než motorem, který předává svou bážlivou moc, je touto bážlivou mocí sama. Tato bážlivá moc je jakýmsi automobiliněm, benzinem lásky, který naplňuje velmi slabě válece a který v dosahu jisker jejího konstantního

105

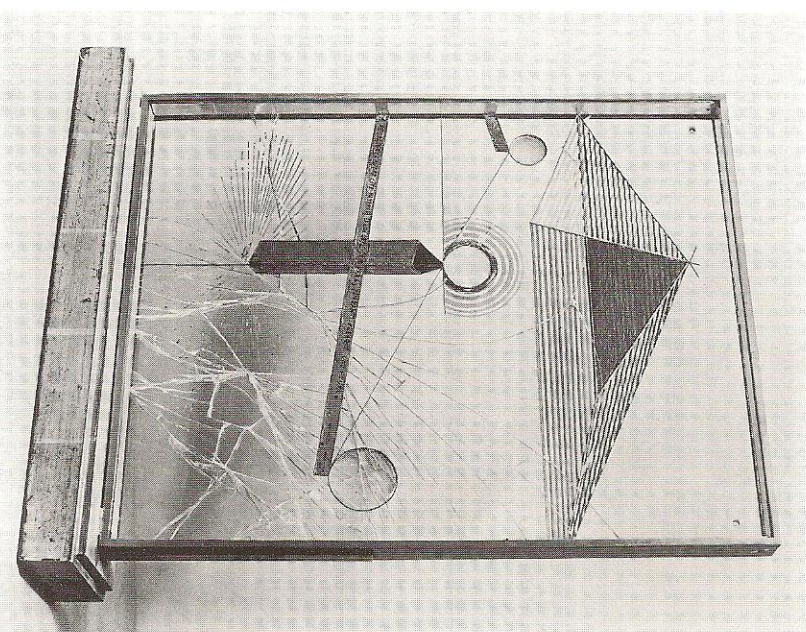


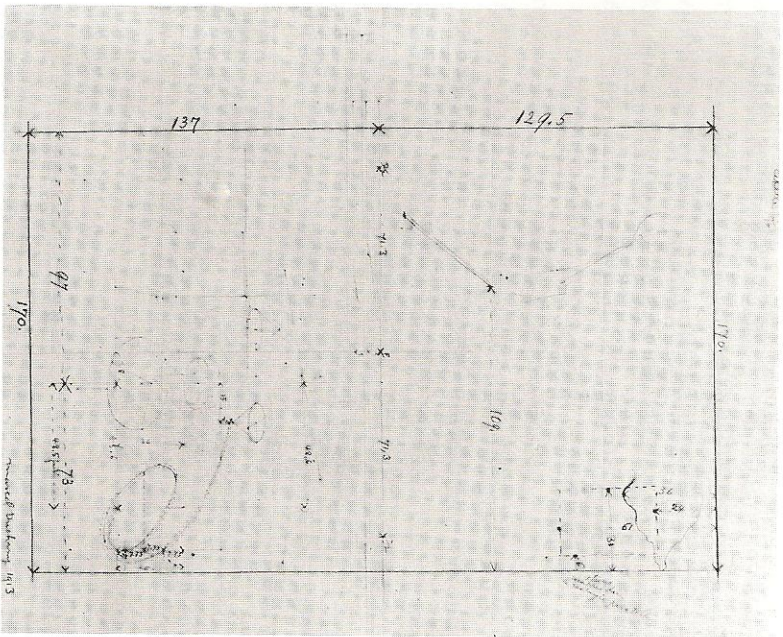
16. Náčres k Nevěště svlékané svými mládenci, dokonce, 1913

nejen nárys, nýbrž i půdorys, jak by předměty byly umístěny v skutečném prostoru; celek, pokud jej má už v představě jasný, si nakreslí na zeď ve skutečné velikosti a provede technické zkoušky. To mu potvrzává od roku 1913 do roku 1915. Toho roku přesídí do New Yorku. Zde začne s realizací na skle. Název číní potíže svou délkou; bude tedy dílu říkat prostě Velké sklo a toho názvu se pak běžně užívá. „Malými skly“ jsou studie k tomuto Velkému sklu z let 1914 až 1928

– Kluzák, Devět samčích odlitků, Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu. Během let 1915 až 1921 přenesl kresbu na dvě skleněné desky, jež ponese horní a dolní část díla (má nyní formát 227,5 cm x 178,8 cm), položí barevné vrstvy, a aby byly izolovány od vlivu vzduchu, zakryje obrysy tenkým oloveným drátem, připraveným pomocí průzračného laku. Je to únavná práce. Soustavně se

17. Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu, 1918



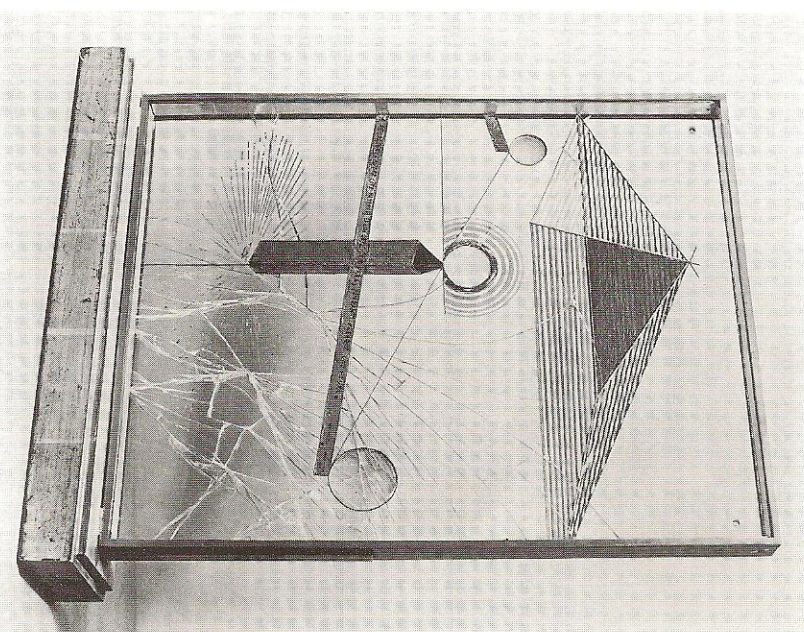


16. Náčres k Nevěště svlékané svými mláďenci, dokonce, 1913

nejen nárys, nýbrž i půdorys, jak by předměty byly umístěny v skutečném prostoru; celek, pokud jej má už v představě jasný, si nakreslí na zed' ve skutečné velikosti a provede technické zkoušky. To mu potvrzvá od roku 1913 do roku 1915. Toho roku přesídí do New Yorku. Zde začne s realizací na skle. Název číní potíže svou délkou; bude tedy dílu říkat prostě Velké sklo a toho názvu se pak běžně užívá. „Malými skly“ jsou studie k tomuto Velkému sklu z let 1914 až 1928

– Kluzák, Devět samčích odlitků, Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu. Během let 1915 až 1921 přenesl kresbu na dvě skleněné desky, jež ponese horní a dolní část díla (má nyní formát 227,5 cm x 178,8 cm), položí barevné vrstvy, a aby byly izolovány od vívu vzduchu, zakryje obrysy tenkým oloveným drátem, připraveným pomocí průziřačného laku. Je to únavná práce. Soustavně se

17. Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu, 1918

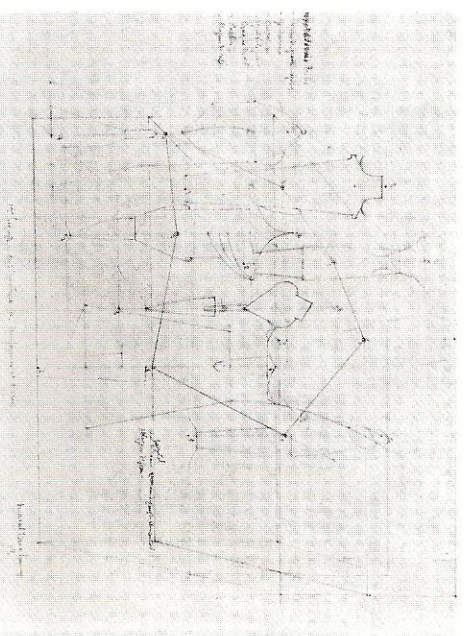


života slouží k rozkvětu této panny, když dospěje k cíli své touhy.“

Mládence nazýval Duchamp samčími odlitky. Je to devatero dutých „uniforem a livrejí“, uspořádaných do kruhu a naplněných svítíplynem: četník, kvrýsník, strážník, prelát, přednost nádraží, kavárenský poslíček, doručovatel obchodního domu, posluha a funebrák. Duchamp je nazývá *Hřbitov uniforem a livrejí*. Takto získané odlitky plynu slyší litanii, kterou recituje Kluzák. Kostra Kluzáku je narysována před Hřbitovem uniforem a livrejí. Další poznámky popisují litanii Kluzáku, pohybujícího se monotónně sem a tam. „Pomalý život. Bludný kruh. Onanování. Vleže. Nárazník života. Mládenecký život jakožto střídavé odrážení od tohoto nárazníku. Odrážení = šunt života. Laciná konstrukce.“ Uvnitř Kluzáku je umístěn příznačný Duchampův symbol mlýnského kola s jeho bezmocným otáčením.

S Kluzákem sousedí Roztírač čokolády. Duchamp vidal takový stroj za oknem malé výroby cukrovínek v Rouennu a jeho otáčení a jednotvárně roztírání čokoládové hmoty se mu stalo symbolem marnosti mládeneckého života. („Mládenec roztírá sám svou čokoládu.“) Noha jeho podstavce ve stylu Ludvíka XV. připomíná skleslý falus. Tento *Roztírač čokolády* si Duchamp napřed dvakrát namaloval jako samostatný obraz. Svíslou osu Roztírače čokolády tvoří Bajonet. Na něm je navlečen kotouč, který nazýval Duchamp Kravata, nahoře jsou na něj vodorovně položeny Nůžky. Jsou bez ostří a špičky, stejně jako Bajonet, a otevřeny do prázdna. Jsou mechanicky spojeny s Kluzákem, a jak by se Kluzák pohyboval dopředu a dozadu, nůžky by se svíraly a otevíraly. Tyto opakované symbo-

106



18. Hřbitov uniforem a livrejí I, 1913

ly monotónního a bezcílného pohybování tvoří krajinnu Mládenců.

Vylíčené soustrojí je v předním plánu. V druhém plánu se odvíjí příběh Mládenců. Jak si to Duchamp vymyslel, svítíplyn, jehož odlitky jsou Mládenci, prochází dál nejprve sítí Kapilárních trubíc, které mají tvar určený náhodou – opakují linie „ustálených prototypů měř“, jak si je Duchamp předtím stanovil ve svém „etalonu“. V Kapilárních trubiciích plyn mizne, tuhne a láme se do podoby jakýchkoli lesklých lamel („pallettes“), tak drobných, že vytvářejí mlhu. Tato mlžná hmota projde púlkruhým kuželovitým Sítí; jsou podle Duchampa „obrázceným obrazem pórovitosti“ a také fungují opačně, nefiltrují, nýbrž smáčejí. Částečky ztuhlého plynu se tedy rozptýlí v tekutou suspenzi. Ta naposled sklouzne spirálou (navrženého, ale neprovedeného) Tobogánu v podobě „cákanců bláta“.

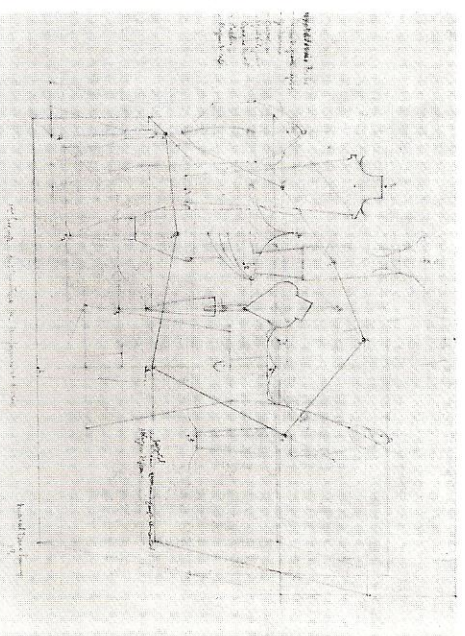
107

života slouží k rozkvětu této panny, když dospěje k cíli své touhy.“

Mládence nazýval Duchamp samčími odlitky. Je to devatero dutých „uniforem a livrejí“, uspořádaných do kruhu a naplněných svítíplynem: četník, kvrýsník, strážník, prelát, přednost nádraží, kavárenský poslíček, doručovatel obchodního domu, posluha a funebrák. Duchamp je nazývá *Hřbitov uniforem a livrejí*. Takto získané odlitky plynu slyší litanii, kterou recituje Kluzák. Kostra Kluzáku je narysována před Hřbitovem uniforem a livrejí. Další poznámky popisují litanii Kluzáku, pohybujícího se monotónně sem a tam. „Pomalý život. Bludný kruh. Onanování. Vleže. Nárazník života. Mládenecký život jakožto střídavé odrážení od tohoto nárazníku. Odrážení = šunt života. Laciná konstrukce.“ Uvnitř Kluzáku je umístěn příznačný Duchampův symbol mlýnského kola s jeho bezmocným otáčením.

S Kluzákem sousedí Roztírač čokolády. Duchamp vídal takový stroj za oknem malé výroby cukrovínek v Rouennu a jeho otáčení a jednotvárně roztírání čokoládové hmoty se mu stalo symbolem marnosti mládeneckého života. („Mládenec roztírá sám svou čokoládu.“) Noha jeho podstavce ve stylu Ludvíka XV. připomíná skleslý falus. Tento *Roztírač čokolády* si Duchamp napřed dvakrát namaloval jako samostatný obraz. Svíslou osu Roztírače čokolády tvoří Bajonet. Na něm je navlečen kotouč, který nazýval Duchamp Kravata, nahoře jsou na něj vodorovně položeny Nůžky. Jsou bez ostří a špičky, stejně jako Bajonet, a otevřeny do prázdna. Jsou mechanicky spojeny s Kluzákem, a jak by se Kluzák pohyboval dopředu a dozadu, nůžky by se svíraly a otevíraly. Tyto opakované symbo-

106



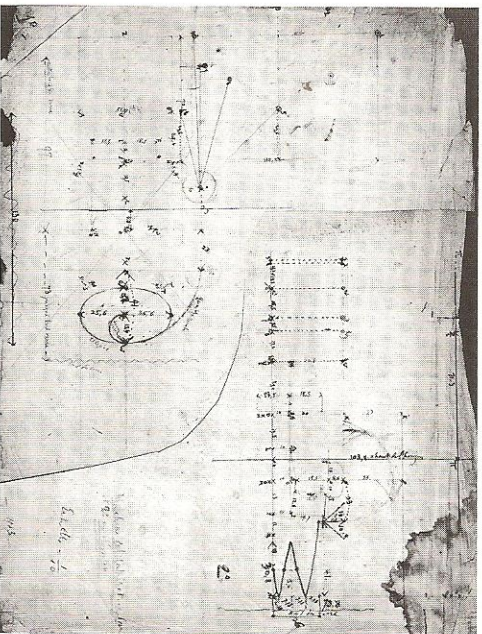
18. Hřbitov uniforem a livrejí I, 1913

ly monotónního a bezcílného pohybování tvoří krajinnu Mládenců.

Vylíčené soustrojí je v předním plánu. V druhém plánu se odvíjí příběh Mládenců. Jak si to Duchamp vymyslel, svítíplyn, jehož odlitky jsou Mládenci, prochází dál nejprve sítí Kapilárních trubíc, které mají tvar určený náhodou – opakují linie „ustálených prototypů měř“, jak si je Duchamp předtím stanovil ve svém „etalonu“. V Kapilárních trubiciích plyn mizne, tuhne a láme se do podoby jakýchkoli lesklých lamel („pallettes“), tak drobných, že vytvářejí mlhu. Tato mlžná hmota projde púlkruhým kuželovitých Sítí; jsou podle Duchampa „obrázcovým obrazem pórovitosti“ a také fungují opačně, nefiltrují, nýbrž smáčejí. Částečky ztuhlého plynu se tedy rozptýlí v tekutou suspenzi. Ta naposled sklouzne spirálou (navrženého, ale neprovedeného) Tobogánu v podobě „cákanců bláta“.

107

val. Je to přes tři sta listků s písemnými a někdy kreslenými notacemi nápadů, úvah a projektu. Podstatnou část z nich Duchamp publikoval. Už roku 1914 jich 16 ofotografoval a složil ve třech kopiích do krabic od fotografických desek (cituje se jako *Krabice z 1914*); dalších 93 vydal v pečlivých faksimilních roků 1934 (tzv. *Zelená krabice*) a jiné stejným způsobem roku 1967 (tzv. *Bílá krabice*). Konečně z jeho pozůstalosti je jich pod názvem *Poznámky reprodukováno* ještě více než sto (vedle množství dalších, netýkajících se *Velkého skla*). Bez těchto poznámek zůstávalo *Velké sklo* nepochopitelné. Teprve když vyšla *Zelená krabice*, mohl André Breton napsat první výklad díla, památný esej *Maják Nevěsty*. Nejrozsáhlejším zatím výkladem je knížka Jeana Suqueta *Zrcadlo Nevěsty* (1974). Suquet byl první, kdo se věnoval i části, kterou Duchamp sice ve svých po-

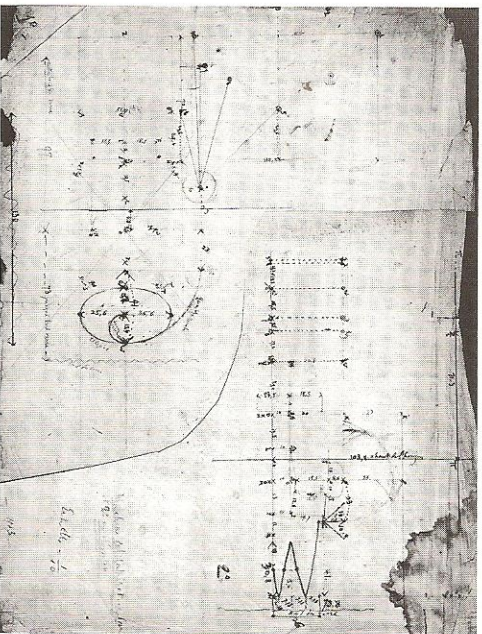


15. Aparát mládenců, půdorys a nárys, 1913

známkách projektoval, ale nerealizoval a bez níž, jak se ukazuje, nelze dílo pochopit. Duchamp, který pokládal ostatní rozborů za interpretace většinou jen subjektivní, Suquetův rozbor výslovně schválil. Po vydání zbývajících Duchampových poznámek roku 1980 je třeba nyní tento výklad doplnit a snad uzavřít. Nutno však těch poznámek používat opatrně. Nad intelektuální spekulací měla u Duchampa vždy po celé vznikání *Velkého skla* převahu myšlenka vytváření. Často proto právě ty momenty, o kterých nejvíc přemýšlel a nejvíce se o nich rozepisoval, se v díle nakonec ani neuplatnily, zatímco o částech svrchované důležitých nenalézáme v poznámkách zmínku. Svou logiku si nese obraz sám v sobě.

Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce, není malována, nýbrž konstruována. Nic tu není ponecháno improvizaci. Duchamp postupoval vsutku jako při nějakém inženýrském díle; bude také mluvit o „celibátnickém stroji“, nebo méně srozumitelným způsobem o „zemědělském stroji“ nebo „oráčském nástroji“ – snad narážkou na agrární mýty plodnosti. V jeho poznámkách jsou úryvkovitě zachyceny složité úvahy, které věnoval myšlenkové koncepci i způsobu provedení, zejména perspektivnímu a barevnému systému chystaného díla; prostudoval proto literaturu o geometrii a perspektivě a zkusil kalkulovat exaktně i barvy. Obraz má být na rubu skla, volně umístěného v prostoru; bude vysoký dva metry a dvě třetiny a široký metr a tři čtvrtě, přesně 266,5 cm x 170 cm. Duchamp promyšlí a načrtává celkový rozvrh s kótovými mírami i jednotlivé složky mechanismu; spodní část projektu je v přísné perspektivě a nakreslil proto

val. Je to přes tři sta listků s písemnými a někdy kreslenými notacemi nápadů, úvah a projektu. Podstatnou část z nich Duchamp publikoval. Už roku 1914 jich 16 ofotografoval a složil ve třech kopiích do krabic od fotografických desek (cituje se jako *Krabice z 1914*); dalších 93 vydal v pečlivých faksimilních roků 1934 (tzv. *Zelená krabice*) a jiné stejným způsobem roku 1967 (tzv. *Bílá krabice*). Konečně z jeho pozůstalosti je jich pod názvem *Poznámky reprodukováno* ještě více než sto (vedle množství dalších, netýkajících se *Velkého skla*). Bez těchto poznámek zůstávalo *Velké sklo* nepochopitelné. Teprve když vyšla *Zelená krabice*, mohl André Breton napsat první výklad díla, památný esej *Maják Nevěsty*. Nejrozsáhlejším zatím výkladem je knížka Jeana Suqueta *Zrcadlo Nevěsty* (1974). Suquet byl první, kdo se věnoval i části, kterou Duchamp sice ve svých po-



15. Aparát mládenců, půdorys a nárys, 1913

známkách projektoval, ale nerealizoval a bez níž, jak se ukazuje, nelze dílo pochopit. Duchamp, který pokládal ostatní rozborů za interpretace většinou jen subjektivní, Suquetův rozbor výslovně schválil. Po vydání zbývajících Duchampových poznámek roku 1980 je třeba nyní tento výklad doplnit a snad uzavřít. Nutno však těch poznámek používat opatrně. Nad intelektuální spekulací měla u Duchampa vždy po celé vznikání *Velkého skla* převahu myšlenka vytváření. Často proto právě ty momenty, o kterých nejvíc přemýšlel a nejvíce se o nich rozepisoval, se v díle nakonec ani neuplatnily, zatímco o částech svrchované důležitých nenalézáme v poznámkách zmínku. Svou logiku si nese obraz sám v sobě.

Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce, není malována, nýbrž konstruována. Nic tu není ponecháno improvizaci. Duchamp postupoval vsutku jako při nějakém inženýrském díle; bude také mluvit o „celibátnickém stroji“, nebo méně srozumitelným způsobem o „zemědělském stroji“ nebo „oráčském nástroji“ – snad narážkou na agrární mýty plodnosti. V jeho poznámkách jsou úryvkovitě zachyceny složité úvahy, které věnoval myšlenkové koncepci i způsobu provedení, zejména perspektivnímu a barevnému systému chystaného díla; prostudoval proto literaturu o geometrii a perspektivě a zkušel kalkuloval exaktně i barvy. Obraz má být na rubu skla, volně umístěného v prostoru; bude vysoký dva metry a dvě třetiny a široký metr a tři čtvrtě, přesně 266,5 cm x 170 cm. Duchamp promyšlí a načrtává celkový rozvrh s kótovanými mírami i jednotlivé složky mechanismu; spodní část projektu je v přísné perspektivě a nakreslil proto

pracným realizacím svých děl. Používali přitom metod tak nezvyklých, byl to důsledek toho, že tato díla se měla soustavně odvracet od pasivity „pathického“ k aktivnosti vnímání, ke „gnostickému“. Šlo mu o to, aby z toho, co je duchu nejvzdálenější, z nearticulované ještě prezentace člověka a světa, z onoho „čtvrťho rozměru“ prostorovosti lásky, ze slepoty a z nečleněnosti světa prvotního a téměř ještě předsmyslového vnímání a vědomí světa, vyšel do jasů a zřetelnosti zraku a mysli. Jeho umění je hermeneutikou temného a téměř nečitelného textu světa, jaký je ještě před vědomím. Ten svět sám v nás hovoří; nyní se tento hovor má zdvihnout z nevolnosti přírody do jasů a svobody ducha.

Estetika světa

První a hlavní podmínkou tohoto nového obrazu bylo samozřejmě vytvořit pro něj takovou prostorovost, která by nejzřetelněji mohla poukazovat z rozvinuté vizuální prostorovosti, do níž se umísťuje výtvarné dílo, k oné prvotní prostorovosti, která je vlastní tělové zkušenosti lásky. Právě proto se Duchamp rozhodl pro své první velké dílo, *Nevěstu svlékanou svými mládenci, dokonce*, použít skla. Ačkoli sklo často a dávno umělice lákalo, přece se nikdy neodvážil toho, čeho Duchamp. Nepočítal ani s rozzářením barev, jakého se jim dostává, když jimi prostupuje světlo jako ve vitráži, ani s oním jejich rozjasněním v odraženém světě, jsou-li na rubu skla. Tím, že se rozhodl umístit své sklo doprostřed prostoru, potlačil světelné efekty,

162

kteřé sklo může především poskytnout. Místo toho dílo vnáší do prostoru zmatek. Jeho imaginární prostor se prolíná s prostorem prostředí, kde je umístěno, a to způsobem, který se jinak výtvarné dílo snažilo obvykle potlačit: zároveň s tím, co na něm vidíme, nemůžeme nevidět, co je za tímto sklem ani co se v něm zrcadlí. Postrádá pozadí; jeho zarámování má jen technickou úlohu a dílo neuzavírá. Imaginární prostory díla se nedají uvést do žádného zřetelného vztahu k reálnému prostoru okolo něho a dílo je před divákem na místě kupodivu nejistém. Vměšování věcí a dění okolo stále ruší vnímání díla. Dnes je v klidu muzea, ale původně stálo v bytě Katheriney S. Dreierové s průhledem na její knihovnu a ostatní zařízení pracovny a v živé souvislosti se vším, co se tu právě dělo. Duchamp snad také spíše počítal s tím, že Velké sklo bude takto přítomno všednímu životu, než že se bude nabízet estetické kontemplaci v sterilním prostředí muzea. Ocitneme-li se před ním, do očí udeří něco, co nepopíše žádná studie a nezachytí žádná reprodukce. Ikonografický obsah, složitá legenda obrazu, spekulace, kterými se malíř zaměstnával, se stávají vedlejší. Nemusíme je znát a bude možná lépe, nevzpomene-li na ně. Hlavní je ona nová manipulace s prostorem a nový vztah výtvarného díla k okolní optické skutečnosti. Obraz vstupuje do ní jako nějaké zjevení.

Barevnost hraje ve *Velkém skle* jen malou úlohu. Přesto problém barvy Duchampa dráždil. Dokonce, jak řekl, prvním podnětem, aby vytvořil tento obraz na skle, bylo pozorování, jak živě působí barvy z druhé strany skleněné desky, již používal tehdy jako palety. Při provádění díla tento barevný efekt Duchamp ne-

163

pracným realizacím svých děl. Používali přitom metod tak nezvyklých, byl to důsledek toho, že tato díla se měla soustavně odvracet od pasivity „pathického“ k aktivnosti vnímání, ke „gnostickému“. Šlo mu o to, aby z toho, co je duchu nejvzdálenější, z neartikulované ještě prezentace člověka a světa, z onoho „čtvrťho rozměru“ prostorovosti lásky, ze slepoty a z nečlenění světa prvotního a téměř ještě předsmyslového vnímání a vědomí světa, vyšel do jasů a zřetelnosti zraku a mysli. Jeho umění je hermeneutikou temného a téměř nečitelného textu světa, jaký je ještě před vědomím. Ten svět sám v nás hovoří; nyní se tento hovor má zdvihnout z nevolnosti přírody do jasů a svobody ducha.

Estetika světa

První a hlavní podmínkou tohoto nového obrazu bylo samozřejmě vytvořit pro něj takovou prostorovost, která by nejzřetelněji mohla poukazovat z rozvinuté vizuální prostorovosti, do níž se umísťuje výtvarné dílo, k oné prvotní prostorovosti, která je vlastní tělové zkušenosti lásky. Právě proto se Duchamp rozhodl pro své první velké dílo, *Nevěstu svlékanou svými mládenčí, dokonce*, použít skla. Ačkoli sklo často a dávno uměnce lákalo, přece se nikdo neodvážil toho, čeho Duchamp. Nepočítal ani s rozzářením barev, jakéno se jim dostává, když jimi prostupuje světlo jako ve vitráži, ani s oním jejich rozjasněním v odraženém světě, jsou-li na rubu skla. Tím, že se rozhodl umístit své sklo doprostřed prostoru, potlačil světelné efekty,

162

které sklo může především poskytnout. Místo toho dílo vnáší do prostoru zmatek. Jeho imaginární prostor se prolíná s prostorem prostředí, kde je umístěno, a to způsobem, který se jinak výtvarné dílo snažilo obvykle potlačit: zároveň s tím, co na něm vidíme, nemůžeme nevidět, co je za tímto sklem ani co se v něm zrcadlí. Postrádá pozadí; jeho zarámování má jen technickou úlohu a dílo neuzavírá. Imaginární prostory díla se nedají uvést do žádného zřetelného vztahu k reálnému prostoru okolo něho a dílo je před divákem na místě kupodivu nejistém. Vměšování věcí a dění okolo stále ruší vnímání díla. Dnes je v klidu muzea, ale původně stálo v bytě Katheriney S. Dreierové s průhledem na její knihovnu a ostatní zařízení pracovny a v živé souvislosti se vším, co se tu právě dělo. Duchamp snad také spíše počítal s tím, že Velké sklo bude takto přítomno všednímu životu, než že se bude nabízet estetické kontemplaci v sterilním prostředí muzea. Ocitneme-li se před ním, do očí udeří něco, co nepopíše žádná studie a nezachytí žádná reprodukce. Ikonografický obsah, složitá legenda obrazu, spekulace, kterými se malíř zaměštrával, se stávají vedlejší. Nemusíme je znát a bude možná lépe, nevzpomene-li na ně. Hlavní je ona nová manipulace s prostorem a nový vztah výtvarného díla k okolní optické skutečnosti. Obraz vstupuje do ní jako nějaké zjevení.

Barevnost hraje ve *Velkém skle* jen malou úlohu. Přesto problém barvy Duchampa dráždil. Dokonce, jak řekl, prvním podnětem, aby vytvořil tento obraz na skle, bylo pozorování, jak živě působí barvy z druhé strany skleněné desky, již používal tehdy jako palety. Při provádění díla tento barevný efekt Duchamp ne-

163

naposled vedla k jeho odsouzení a smrti. Ted' Platon Aristofana karikuje. Aristofanes se ještě nevzpamatoval z kocoviny po večerejšku a ted' se zas tak přejedl, že jen škytá a stěží mluví. Jeho mýtus je burleska. Ten obojpoahavní pračlověk se prý podobal váci se čtyřmi rukami a čtyřmi nohami, který, chtě-li běžet, musel dělat přemety po všech těch čtyřech dolních okončtinách; jinak chodil jen pořad dokola. Stejně groteskní je Aristofanova představa operace, kterou měl být tento bisexuální živočich rozpolcen. Při souloži se lidé opět mění v to válcovité monstrum, a to je tedy pro Platonova Aristofana vrchol a také konec lidské lásky.

Co je vskutku láska, vykládá v *Symposiu* teprve Sokrates. Nemá toto vědomí ze sebe, poučila ho o tom žena. Nazývá ji Diotimou – jméno, které se stalo ne náhodou drahé romantikům. Matkou Erotovu je Penia, Bída, a otcem Poros. To jméno se těžko překládá: „poros“ je cesta, prostředek, důmysl, zde nejspíš někdo směřující, spějící, znalý cesty. Láska tedy je především z bídy, z nedostatku, z nevědodnosti, ale zároveň z touhy, která je svým způsobem jasnovidná: je to tento Eros, je to láska, co je „v smrtelném člověku nesmrtelné“, co vede člověka k božskému, jako je prostředkem, kterým se božské obrací k lidskému. Je na člověku, aby se dal vést láskou po jejích stupních: od lásky přírody, lásky zvířat a lidí, a od lásky k jedné bytosti k lásce k bytosti každé a až k nejvyšší lásce, která je filo-sofii, milováním moudrosti a krásy. Erotismus Duchampův není jiný. „Věřím mnoho v erotismus, protože to je vskutku něco dosti obecného, něco co lidi pochopí,“ řekl v rozhovorech s Cabannem. „Nedávám mu osobní význam, ale je to vskutku prostředek,

jak vyjevit věci, které nejsou nezbytně erotismem, ale které stále jsou skrývány – katolickým náboženstvím, sociálními pravidly. Smět si dovolit je vyjevit a dát je záměrně k dispozici komukoli, to pokládám za důležitě, poněvadž je to základ všeho a nikdy se o tom nemluví. Erotismus byl tématem, ba dokonce jismem, který je v základě všeho, co jsem dělal v době Velkého skla. To mne uchránilo, že jsem se nemusel vrátit k teoriím už existujícím, ať estetickým či jiným.“

Je dost nezvyklé vykládat Duchampa jako platonika. A přece je tu hluboká shoda. Ona Duchampova představa čtyřrozměrného světa, vrhajícího stín do světa tří rozměrů, jeho zasvěcení umělecké tvorbě, jeho odpor k „střnicovému“ umění a konečně jeho pojetí lásky jako iniciace pravého poznání – všechny tyto konstitutivní složky Duchampovy estetiky jsou konstitutivními složkami metafyziky Platonovy. Jako pro Platona, stejně pro Duchampa to poslední poznání je nedialektizovatelné, nevyslovné, nezpodobitelné; je dál než všechno lidské konání. „Nic nemůžete vyjádřit slovy... Láska se nevyjádří slovy. Je to prostě láska. Cit nemá ekvivalent v slovech,“ řekl Duchamp svým prostým způsobem Schwarzovi. Nemá ekvivalent ani v obrazech. Jako Platon, i on se musel vždy znova uchýlovat k básnickým mýtům. Také Velké sklo je mýtus. To nejdůležitější dá se jen naznačit, jen k tomu ukázat „narážkami“ – jako to činil Mallarmé. Duchamp se ostatně Platonem vskutku mnoho obíral. Nikdy nehromadil knihy; ale po jeho smrti našel Ulf Linde v jeho knihovně různá vydání Platonových děl.

naposled vedla k jeho odsouzení a smrti. Ted' Platon Aristofana karikuje. Aristofanes se ještě nevzpamatoval z kocoviny po večerejšku a ted' se zas tak přejedl, že jen škytá a stěží mluví. Jeho mýtus je burleska. Ten obojpoahavní pračlověk se prý podobal váci se čtyřmi rukami a čtyřmi nohami, který, chtěli běžet, musel dělat přemety po všech těch čtyřech dolních okončetinách; jinak chodil jen pořad dokola. Stejně groteskní je Aristofanova představa operace, kterou měl být tento bisexuální živočich rozpolcen. Při souloži se lidé opět mění v to válcovité monstrum, a to je tedy pro Platonova Aristofana vrchol a také konec lidské lásky.

Co je vskutku láska, vykládá v *Symposiu* teprve Sokrates. Nemá toto vědomí ze sebe, poučila ho o tom žena. Nazývá ji Diotimou – jméno, které se stalo ne náhodou drahé romantikům. Matkou Erotovu je Penia, Bída, a otcem Poros. To jméno se těžko překládá: „poros“ je cesta, prostředek, důmysl, zde nejspíš někdo směřující, spějící, znalý cesty. Láska tedy je především z bídy, z nedostatku, z nevědodnosti, ale zároveň z touhy, která je svým způsobem jasnovidná: je to tento Eros, je to láska, co je „v smrtelném člověku nesmrtelné“, co vede člověka k božskému, jako je prostředkem, kterým se božské obrací k lidskému. Je na člověku, aby se dal vést láskou po jejích stupních: od lásky přírody, lásky zvířat a lidí, a od lásky k jedné bytosti k lásce k bytosti každé a až k nejvyšší lásce, která je filo-sofii, milováním moudrosti a krásy. Erotismus Duchampův není jiný. „Věřím mnoho v erotismus, protože to je vskutku něco dosti obecného, něco co lidi pochopí,“ řekl v rozhovorech s Cabannem. „Nedávám mu osobní význam, ale je to vskutku prostředek,

jak vyjevit věci, které nejsou nezbytné erotismem, ale které stále jsou skrývány – katolickým náboženstvím, sociálními pravidly. Smět si dovolit je vyjevit a dát je záměrně k dispozici komukoli, to pokládám za důležitě, poněvadž je to základ všeho a nikdy se o tom nemluví. Erotismus byl tématem, ba dokonce jsmem, který je v základě všeho, co jsem dělal v době Velkého skla. To mne uchránilo, že jsem se nemusel vrátit k teoriím už existujícím, ať estetickým či jiným.“

Je dost nezvyklé vykládat Duchampa jako platonika. A přece je tu hluboká shoda. Ona Duchampova představa čtyřrozměrného světa, vrhajícího stín do světa tří rozměrů, jeho zasvěcení umělecké tvorbě, jeho odpor k „střnicovému“ umění a konečně jeho pojetí lásky jako iniciace pravého poznání – všechny tyto konstitutivní složky Duchampovy estetiky jsou konstitutivními složkami metafyziky Platonovy. Jako pro Platona, stejně pro Duchampa to poslední poznání je nedialektizovatelné, nevyslovné, nezpodobitelné; je dál než všechno lidské konání. „Nic nemůžete vyjádřit slovy... Láska se nevyjádří slovy. Je to prostě láska. Cit nemá ekvivalent v slovech,“ řekl Duchamp svým prostým způsobem Schwarzovi. Nemá ekvivalent ani v obrazech. Jako Platon, i on se musel vždy znova uchýlovat k básnickým mýtům. Také Velké sklo je mýtus. To nejdůležitější dá se jen naznačit, jen k tomu ukázat „narážkami“ – jako to činil Mallarmé. Duchamp se ostatně Platonem vskutku mnoho obíral. Nikdy nehromadil knihy; ale po jeho smrti našel Ulf Linde v jeho knihovně různá vydání Platonových děl.

umění a svůj život. *Velké sklo* je kultovním obrazem lásky, a ženy, s kterými se setkával, byly pro něho vtělenými Nevěsty jeho obrazu. Beatrice Woodová, newyorská herečka, milenka blízkého Duchampova přítele Rochého, která v letech první světové války patřila do jeho nejbližšího okruhu, říká o Duchampovi v Rochého vzpomínkové próze *Victor* – a nemluví jistě jen za sebe: „Otevírá království moudrosti. Nic jiného.“

Roché se pokusil načrtnout v témže textu, v čem spočívala Duchampova milostná moudrost:

„Žárlivost udušiš v srdci dočista.

Čestně nebudeš ani v duchu toužit, aby ses zmocnil.

Budeš vskutku a oddané štědrý.

Lži se vyvaruješ čistě jako moru.

Nebudeš šetřit upřímnou něžností.

Polovinu času uchováš jen pro svou fantazii.

Především jasně vysvětlíš svůj názor.

Zachováš si svobodu a stejně ji poskytneš.

Budeš vždy úplně otevřený; je to první povinnost

milenců.

Nebudeš mít děti, nebudeš v nich těžkopádně

hledat pokračování.

Zvolíš svou cestu napřed a budeš ji přísně sledovat.

Vyhneš se pannám, zasvěcovat je byla by špatnost.

Neosvojiš si zvyky, které bezpečně zabíjejí lásku.

Nebudeš slibovat věrnost a nebudeš ji vyžadovat.

Denně se věnuješ meditaci a samotě.

Budeš moudře chránit svůj i její čas.

Budeš se sám starat zpožně o svou práci.“

Duchampův erotismus je kázní a oddanost. Nemá co dělat ani s libertinstvím ani s puritánstvím. Lásky není mezi milenci, je nad nimi. Účastní se jí spolu, ale za předpokladu, že každý z nich bude sám poslušen onoho bezeslovného poselství, jež proudí z Pistů průvanu v Mléčné dráze *Velkého skla*: z nadsmyslového a nadsmyslného. Duchampovi nespívá láska s pohlavností: pohlavnost je světská, imanentní, láska je „transcendentální idea“, jak poznamenal Parinaudovi. Duchampův erotismus tedy nikterak není moderním pansexualismem. „Pohlaví není čtvrtý rozměr,“ zaznamenal jeho vysvětlení Arturo Schwarz.

„Jistě lze vyjádřit něco, co přesahuje pohlavnost, tím, že ji na čtvrtý rozměr přetvoří. Ale čtvrtý rozměr není pohlavnost jako taková. Pohlavnost není než přívlastek, může být do čtvrtého rozměru povznesena, ale čtvrtý rozměr neustavuje. Pohlaví je pohlaví.“ Čili pohlavnost je v imanenci, ale může sama sebe transcendovat – vystoupit z imanence, vyměřit se z ní, jak je tomu ve *Velkém skle* s jeho světelným předpodstatstvím Cákanců bláta a s jeho náhodovými Výstřely.

Jako už podobnostvím o jeskyni, pořád více se tu dostáváme do okruhu mýtů Platonových. Často se uvádí jako ilustrace Platonova pojetí lásky mýtus o androgynovi v *Symposiu*: člověk byl původně obojohlavní bytostí, kterou bohové rozpořtili v muže a ženu, a od té doby se obě tyto poloviny stále hledají, aby se zase spojily. Ale to není mýtus platonský, nýbrž vpravdě antiplatonský. Hlásá jej v *Symposiu* Aristofanes a Aristofana Platon nenáviděl. Obviňoval jej, že on právě svou karikaturou postavy Sokratovy v *Oblacích* dal první podnět k lidové nenávisti vůči Sokratovi, která

umění a svůj život. *Velké sklo* je kultovním obrazem lásky, a ženy, s kterými se setkával, byly pro něho vtělenými Nevěsty jeho obrazu. Beatrice Woodová, newyorská herečka, milenka blízkého Duchampova přítele Rochého, která v letech první světové války patřila do jeho nejbližšího okruhu, říká o Duchampovi v Rochého vzpomínkové próze *Victor* – a nemluví jistě jen za sebe: „Otevírá království moudrosti. Nic jiného.“

Roché se pokusil načrtnout v témže textu, v čem spočívala Duchampova milostná moudrost:

„Žárlivost udušiš v srdci dočista.

Čestně nebudeš ani v duchu toužit, aby ses zmocnil.

Budeš vskutku a oddané štědrý.

Lži se vyvaruješ čistě jako moru.

Nebudeš šetřit upřímnou něžností.

Polovinu času uchováš jen pro svou fantazii.

Především jasně vysvětlíš svůj názor.

Zachováš si svobodu a stejně ji poskytneš.

Budeš vždy úplně otevřený; je to první povinnost

milenců.

Nebudeš mít děti, nebudeš v nich těžkopádně

hledat pokračování.

Zvolíš svou cestu napřed a budeš ji přísně sledovat.

Vyhneš se pannám, zasvěcovat je byla by špatnost.

Neosvojiš si zvyky, které bezpečně zabíjejí lásku.

Nebudeš slibovat věrnost a nebudeš ji vyžadovat.

Denně se věnuješ meditaci a samotě.

Budeš moudře chránit svůj i její čas.

Budeš se sám starat zpožně o svou práci.“

Duchampův erotismus je kázní a oddaností. Nemá co dělat ani s libertinstvím ani s puritánstvím. Lásky není mezi milenci, je nad nimi. Účastní se jí spolu, ale za předpokladu, že každý z nich bude sám poslušen onoho bezeslovného poselství, jež proudí z Pistů průvanu v Mléčné dráze *Velkého skla*: z nadsmyslového a nadsmyslného. Duchampovi nespívá láska s pohlavností: pohlavnost je světská, imanentní, láska je „transcendentální idea“, jak poznamenal Parinaudovi. Duchampův erotismus tedy nikterak není moderním pansexualismem. „Pohlaví není čtvrtý rozměr,“ zaznamenal jeho vysvětlení Arturo Schwarz.

„Jistě lze vyjádřit něco, co přesahuje pohlavnost, tím, že ji na čtvrtý rozměr přetvoří. Ale čtvrtý rozměr není pohlavnost jako taková. Pohlavnost není než přívlastek, může být do čtvrtého rozměru povznesena, ale čtvrtý rozměr neustavuje. Pohlaví je pohlaví.“ Čili pohlavnost je v imanenci, ale může sama sebe transcendovat – vystoupit z imanence, vyměřit se z ní, jak je tomu ve *Velkém skle* s jeho světelným předpodstatstvím Cákanců bláta a s jeho náhodovými Výstřely.

Jako už podobnostvím o jeskyni, pořád více se tu dostáváme do okruhu mýtů Platonových. Často se uvádí jako ilustrace Platonova pojetí lásky mýtus o androgynovi v *Symposiu*: člověk byl původně obojohlavní bytostí, kterou bohové rozpořtili v muže a ženu, a od té doby se obě tyto poloviny stále hledají, aby se zase spojily. Ale to není mýtus platonský, nýbrž vpravdě antiplatonský. Hlásá jej v *Symposiu* Aristofanes a Aristofana Platon nenáviděl. Obviňoval jej, že on právě svou karikaturou postavy Sokratovy v *Oblacích* dal první podnět k lidové nenávisti vůči Sokratovi, která

připojen novinový obrázek onoho Pavilonu Grand Pier, ověšeného rozřatými žáboučkami. Tehdy to bylo zřejmě ještě něco nezvyklého. Duchamp hledal docela novou vizuální řeč, přímou a naléhavou, naléhavější a ryzejší než je řeč malířství a sochařství: řeč, jejíž látkou by bylo záření, jiskření, zrcadlení, oslňování. Už neprovedeny obraz *Slinice Jura-Paríž* měl „vzřaňovat slávu“. Velké sklo mělo být událostí světelnou.

K světelnému vyvrcholení mělo dojít tam, kde „oslňené“ kapky svítilynu stoupají, zbaveny tíže, k Mléčné dráze Nevěstine. Jenže tady právě narazil Duchamp na překážky, které zůstaly nezdolatelné. Postavu Žongléra, který měl zbavovat ztuhlý svítilyn tíže, se Duchamp ani nepokusil konkretizovat; stejně mu nevhovovala myšlenka Stroje na svlékání Nevěsty, který sice už nakreslil, ale na obraz nepřenesl. Nicméně Duchamp se dlouho nevzdával. Možná jedním z důvodů, ne-li hlavním důvodem jeho odchodu z New Yorku do Buenos Aires roku 1918 bylo, že se chtěl zbavit rozptylování oním živým prostředím newyorské umělecké společnosti; jako tomu bylo šest let předtím, když odjel náhle do Michova, zdá se, že zase hledal samotu, aby se soustředil, tentokrát k té rozhodující části *Velkého skla*. Dílo samo zanechal tehdy v New Yorku, ale v Buenos Aires se dal do nové a poslední studie na skle, kterou nazval *Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu*: vedle působení lineárních perspektivních konstrukcí, vznášejících se na průhledném a tedy jakoby neviditelném skle, zkouší tam hlavně efekt zvětšovacího skla a perspektivně vykloněného obrazce Okulistických svědků, vytvořeného ze stříbrných drátů. Tyto Okulistické

svědky pak po návratu do New Yorku pracně realizuje na *Velkém skle* ze zrcadliho amalgámu. Vyznačí ještě té místo, kde by měla být skleněná čočka, a to bude poslední, co na *Velkém skle* vznikne. Prostor mezi Okulistickými svědky vpravo v dolní polovině a Střelami vysoko nad nimi je prázdný.

Čtenář Platona

V díle Duchampově je skryto mnoho humoru. Je i ve *Velkém skle*: Mládenci zašňěrování do uniforem a livrejů, oprátka na Nevěstině hrdle, i sama ta Nevěsta sveččená z kůže, ta „kostra“, ten „oběšenec“. Bere-li člověk tento život – i své dílo vlastní – vážně a jen vážně, může v něm uvíznout. Mine se „výhledů“ z něho. Vážnost je něco velmi nebezpečného. Abychom se vyvarovali vážného, musíme nechat intervenovat humor,“ poznamenal Duchamp v jednom rozhovoru s Jouffroyem. Nicméně činí jednu výjimku. „Jediné,“ dodal, „co mohu pokládat za vážné, je erotismus... protože to, to je vážné... A pokoušel jsem se použít toho jako základny. Například pro *Nevěstu*.“ „Erotismus je mi velmi drahý námět,“ řekl stejně roku 1959 v rozhovoru s Georgem a Richardem Hamiltonovými v BBC. „Myslím, že jedinou omluvou pro jakoukoli činnost je, uvést do života erotismus. Erotismus je velmi blízký životu, bližší než filozofie nebo cokoli podobného.“

„Nikdy jsem nerozlišoval mezi svými gesty ve všední den a v neděli,“ řekl také v uvedeném rozhovoru s Jouffroyem. Byl příliš umělcem, aby mohl oddělit své

připojen novinový obrázek onoho Pavilonu Grand Pier, ověšeného rozřatými žáboučkami. Tehdy to bylo zřejmě ještě něco nezvyklého. Duchamp hledal docela novou vizuální řeč, přímou a naléhavou, naléhavější a ryzejší než je řeč malířství a sochařství: řeč, jejíž látkou by bylo záření, jiskření, zrcadlení, oslňování. Už neprovedený obraz *Slinice Jura-Paríž* měl „vzřaňovat slávu“. Velké sklo mělo být událostí světelnou.

K světelnému vyvrcholení mělo dojít tam, kde „oslňené“ kapky svítilynu stoupají, zbaveny tíže, k Mléčné dráze Nevěstine. Jenže tady právě narazil Duchamp na překážky, které zůstaly nezdolatelné. Postavu Žongléra, který měl zbavovat ztuhlý svítilyn tíže, se Duchamp ani nepokusil konkretizovat; stejně mu nevhovovala myšlenka Stroje na svlékání Nevěsty, který sice už nakreslil, ale na obraz nepřenesl. Nicméně Duchamp se dlouho nevzdával. Možná jedním z důvodů, ne-li hlavním důvodem jeho odchodu z New Yorku do Buenos Aires roku 1918 bylo, že se chtěl zbavit rozptylování oním živým prostředím newyorské umělecké společnosti; jako tomu bylo šest let předtím, když odjel náhle do Michova, zdá se, že zase hledal samotu, aby se soustředil, tentokrát k té rozhodující části *Velkého skla*. Dílo samo zanechal tehdy v New Yorku, ale v Buenos Aires se dal do nové a poslední studie na skle, kterou nazval *Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu*: vedle působení lineárních perspektivních konstrukcí, vznášejících se na průhledném a tedy jakoby neviditelném skle, zkouší tam hlavně efekt zvětšovacího skla a perspektivně vykloněného obrazce Okulistických svědků, vytvořeného ze stříbrných drátů. Tyto Okulistické

svědky pak po návratu do New Yorku pracně realizuje na *Velkém skle* ze zrcadliho amalgámu. Vyznačí ještě té místo, kde by měla být skleněná čočka, a to bude poslední, co na *Velkém skle* vznikne. Prostor mezi Okulistickými svědky vpravo v dolní polovině a Střelami vysoko nad nimi je prázdný.

Čtenář Platona

V díle Duchampově je skryto mnoho humoru. Je i ve *Velkém skle*: Mládenci zašitřerovaní do uniforem a livrejů, oprátka na Nevěstine hrdle, i sama ta Nevěsta sveččená z kůže, ta „kostra“, ten „oběšenec“. Bere-li člověk tento život – i své dílo vlastní – vážně a jen vážně, může v něm uvíznout. Mine se „výhledů“ z něho. Vážnost je něco velmi nebezpečného. Abychom se vyvarovali vážného, musíme nechat intervenovat humor,“ poznamenal Duchamp v jednom rozhovoru s Jouffroyem. Nicméně činí jednu výjimku. „Jediné,“ dodal, „co mohu pokládat za vážné, je erotismus... protože to, to je vážné... A pokoušel jsem se použít toho jako základny. Například pro *Nevěstu*.“ „Erotismus je mi velmi drahý námět,“ řekl stejně roku 1959 v rozhovoru s Georgem a Richardem Hamiltonovými v BBC. „Myslím, že jedinou omluvou pro jakoukoli činnost je, uvést do života erotismus. Erotismus je velmi blízký životu, bližší než filozofie nebo cokoli podobného.“

„Nikdy jsem nerozlišoval mezi svými gesty ve všední den a v neděli,“ řekl také v uvedeném rozhovoru s Jouffroyem. Byl příliš umělcem, aby mohl oddělit své

uplatnili. Nicméně mezi jeho poznámkami z té doby se jich plno týká barev. Některé se vztahují k obrazům, které maloval Duchamp těsně před vznikem *Velkého skla* v Mnichově: chtěl v nich barvy stanovit se stejnou intelektuální exaktností, jako stanovil prostorovou konstrukci a kresbu. Jiné jsou stěží srozumitelné, snad že patří úvahám o nerealizovaném obrazu *Silnice Jura-Paříž*. Nejpozoruhodnější je fragment o obraze, jehož barevnost by byla dána vnitřním vyzářováním hmot, jakými jsou světélkováním. Jako trojrozměrná prostorovost *Velkého skla* měla být promítnutím nějaké prostorovosti čtyřrozměrné, tak i hmotnost obrazu sama měla být reflexem vesmíru jinak uspořádaného: „...nárysem (v odlitku) skutečnosti, která by byla možná, kdybychom poněkud rozšířili fyzické a chemické zákony“.

Celé *Velké sklo* mělo tedy být naposled události jednoznačně vizuální. Duchamp upozorňoval, že se nemá chápat jako „anecdote“: „vyprávění“, „příběh“. Vzdal se i sepsání „katalogu“, který měl vysvětlovat jednotlivé části *Skla*. Dílo nemělo být pochopitelné teprve po analýze jeho částí, mělo působit bezprostředně, mělo být pro diváka *událostí*, dokonce událostí otřesnou. „Obraz, který nešokuje, nestojí za práci.“ řekl jednou. Neměl na mysli šokování nezvyklostí, novostí, nýbrž otřes, kterým působí velká umělecká díla. Citoval tehdy Picassovy *Avignonské slečny* a Seuratovu *La Grande Jatte*; takovým otřesným dílem mělo být i *Velké sklo*. Mámeli mu opravdu rozumět, musíme je, přes všechnu spekulativní aparát, který je obklopuje, chápat jako dílo výtvarné. „Obsah“ není v něm oddělen od „formy“, jeho utváření není překladem po-

jmové řeči do řeči výtvarné. Vzniklo z plastické imagínace a k ní se obrací.

*Mýtus Nevěsty svlékané symy mládenci, dokonce, se měl dovšit spojením Nevěsty a Mládenců. Sexuální motiv a erotický motiv celého obrazu musíme chápat jako symboly, a stejně tak je sexuální a erotická extáze Nevěsty konečně svečené i Mládenců konečně už vysvobozených z jejich mechanického světa symbolem extatického poznání vůbec. Poznámky v *Zelené krabici* mluví o proměně ztuhlého plynu ve světlo, o jeho „zrcadlení a oslnění“, o použití optické čočky; podle citované zmínky o barevném řešení by dílo mělo samo zářit zevnitř. Mě-li se Duchamp odvážit nějak tlumočit onu vrcholnou událost mýtu Nevěsty, hmotnost díla sama tu měla být přítomna už jen ve své podobě nejnehmotnější: v podobě světa. Samy Cákance bláta, kterými měla končit pozemská pouť lásky Mládenců ve *Velkém skle* a které měly mít skutku podobu beztvare louže, měly dojít zázračně proměny: jejich „vržené stíny“, vystupující k Nevěstině Mléčné dráze, měly se stát světelným mihotáním, jako je tomu někdy v zrcadlení vodotrysku. Neobyčejně zajímavá je poznámka, která vyšla až v posmrtném souboru a která je zřejmě ze samých počátků koncepce *Velkého skla*: „Jako pozadí, možná: elektrická slavnost připomínající světelné výzdoby Magic City nebo lunaparku nebo Pavillonu Pier či Herre Bay – girlandy světla na černém pozadí (nebo pozadí moře, pruské modře a koptu), obloukové lampy. – Znázornění ohňostroje. – V celku, féerické plátno pozadí (vzdálené), na kterém je znázorněn zemědělský nástroj.“ („Zemědělský nástroj“ znamená tady Nevěstu.) K tomu byl*

uplatnili. Nicméně mezi jeho poznámkami z té doby se jich plno týká barev. Některé se vztahují k obrazům, které maloval Duchamp těsně před vznikem *Velkého skla* v Mnichově: chtěl v nich barvy stanovit se stejnou intelektuální exaktností, jako stanovil prostorovou konstrukci a kresbu. Jiné jsou stěží srozumitelné, snad že patří úvahám o nerealizovaném obrazu *Silnice Jura-Paříž*. Nejpozoruhodnější je fragment o obraze, jehož barevnost by byla dána vnitřním vyzářováním hmot, jakýmisi jejich světélkováním. Jako trojrozměrná prostorovost *Velkého skla* měla být promítnutím nějaké prostorovosti čtyřrozměrné, tak i hmotnost obrazu sama měla být reflexem vesmíru jinak uspořádaného: „...nárysem (v odlitku) skutečnosti, která by byla možná, kdybychom poněkud rozšířili fyzické a chemické zákony“.

Celé *Velké sklo* mělo tedy být naposled události jednoznačně vizuální. Duchamp upozorňoval, že se nemá chápat jako „anecdote“: „vyprávění“, „příběh“. Vzdal se i sepsání „katalogu“, který měl vysvětlovat jednotlivé části *Skla*. Dílo nemělo být pochopitelné teprve po analýze jeho částí, mělo působit bezprostředně, mělo být pro diváka *událostí*, dokonce událostí otřesnou. „Obraz, který nešokuje, nestojí za práci.“ řekl jednou. Neměl na mysli šokování nezvyklostí, novostí, nýbrž otřes, kterým působí velká umělecká díla. Citoval tehdy Picassovy *Avignonské slečny* a Seuratovu *La Grande Jatte*; takovým otřesným dílem mělo být i *Velké sklo*. Mámeli mu opravdu rozumět, musíme je, přes všechnu spekulativní aparát, který je obklopuje, chápat jako dílo výtvarné. „Obsah“ není v něm oddělen od „formy“, jeho utváření není překladem po-

jmové řeči do řeči výtvarné. Vzniklo z plastické imagínace a k ní se obrací.

*Mýtus Nevěsty svlékané symy mládenci, dokonce, se měl dovšit spojením Nevěsty a Mládenců. Sexuální motiv a erotický motiv celého obrazu musíme chápat jako symboly, a stejně tak je sexuální a erotická extáze Nevěsty konečně svečené i Mládenců konečně už vysvobozených z jejich mechanického světla symbolem extatického poznání vůbec. Poznámky v *Zelené krabici* mluví o proměně ztuhlého plynu ve světlo, o jeho „zrcadlení a oslnění“, o použití optické čočky; podle citované zmínky o barevném řešení by dílo mělo samo zářit zevnitř. Mě-li se Duchamp odvážit nějak tlumočit onu vrcholnou událost mýtu Nevěsty, hmotnost díla sama tu měla být přítomna už jen ve své podobě nejnehmotnější: v podobě světla. Samy Cákance bláta, kterými měla končit pozemská pouť lásky Mládenců ve *Velkém skle* a které měly mít skutku podobu beztvare louže, měly dojít zázračně proměny: jejich „vržené stíny“, vystupující k Nevěstině Mléčné dráze, měly se stát světelným mihotáním, jako je tomu někdy v zrcadlení vodotrysku. Neobyčejně zajímavá je poznámka, která vyšla až v posmrtném souboru a která je zřejmě ze samých počátků koncepce *Velkého skla*: „Jako pozadí, možná: elektrická slavnost připomínající světelné výzdoby Magic City nebo lunaparku nebo Pavilonu Pier či Herre Bay – girlandy světla na černém pozadí (nebo pozadí moře, pruské modře a koptu), obloukové lampy. – Znázornění ohňostroje. – V celku, féerické plátno pozadí (vzdálené), na kterém je znázorněn zemědělský nástroj.“ („Zemědělský nástroj“ znamená tady Nevěstu.) K tomu byl*

V teorii „souvztažnosti“ romantikové nevědomky oživují jednu z ústředních myšlenek renesance a manýrismu o vesmírných „sympatiích“: pro tyto filozofy – od Marsigliia Ficina po Giordana Bruna – bylo vše živé, vše bylo oduševnělé, celý vesmír byl proniknut božskými silami, které sestupují z hvězd do pozemského světa, do kamenů a kovů, zvířat i rostlin, a vytvářejí tedy složitý systém vztahů kladných i záporných. Původ tohoto učení byl v gnostickém hermetismu druhého a třetího století po Kristu. Helénistický nebo manýristický mág, který zná tyto vztahy, může jich pak využívat. Nejblahodárnější vliv z planet má Slunce, vedle něho Jupiter, Merkur a Venuše, neblahý je Mars a Saturn – to byla hvězda melancholiku, filozofů a umělců, my bychom dnes řekli „prokletých básníků“. V praxi mohla být tato magie medicínskou teorií i pohanským náboženstvím. Kdo má získat vliv Slunce, má se podle Ficina slunečně oblékat, žít na slunečních místech, hledět na slunečné, poslouchat je, vonět k němu, představovat si je, pohybovat se mezi slunečnými lidmi a dotýkat se často vavřínu jako sluneční byliny povýře. Chce-li soustředit rozptýlené a unikající působení Slunce, má vykonat obřad, jak jej líčí manýristický mág Francesco da Diacetto: obleče se do pláště sluneční barvy, spaluje sluneční rostliny před oltářem s alegorickým obrazem Slunce, navoní se mastí ze slunečních látek a zpívá orfickou hymnu na Slunce.

To byla jedna z mnohých vazeb mezi romantismem a manýrismem. Z druhé strany vedla odtud cesta k té voniči, zvučící, zářící, proudící prostorovosti, jakou evokuje umění impresionistů, a dál ke „znění barev“ Kandinského, i k Duchampově obrazu *U příležitosti mla-*

dé sestry. Jestli se Duchamp v té chvíli rozhodl pro umění, které se mělo obracet od „sítinice“ k „šedé kůře“, učinil to proto, že ono „sítinicové“ umění nestáčilo na to, oč mu – zatím nejasně a jen v tušení – šlo. Co rozlišoval jako umění „sítinicové“ a umění „šedé hmoty“, dá se přesněji nazvat uměním smyslové přítomnosti, smyslového zpřítomnění světa, a uměním, ve kterém by se svět odhaloval ve své významovosti a tedy symbolické hodnotě. Tomu odpovídaly výtvarné prostředky. Potlačoval barevnost a vylučoval spon-tánnost malby; šel za inteligibilitností tvaru v prostoru a zkoušel nové, nemalířské výtvarné způsoby. Divák neměl být už uchvácen bezprostřední smyslovou přítomností díla. Toto dílo se mělo obracet na jeho vnímání tak, aby se utvářelo teprve v procesu tohoto vnímání, aby nebylo prostě dáno ve vnímání, ale uskutečňovalo se teprve ve vědomí samém.

Podle některých výkladů by se mohlo zdát, že celé umění Duchampovo spočívá vlastně v myšleném programu díla, a jeho realizace že tedy byla pro Duchampa už jen tím „amusement“, „distraction“, zábavou, rozptýlením, jak rád říkával. Ale zaznamenávali si v době příprav *Velkého skla* často programy chystané práce, nebylo to proto, aby se jimi spokojili a že by realizaci díla pokládal leda za technické provedení, či dokonce že by byl chtěl ponechat tuto realizaci už jen představivosti svého diváka či spíše čtenáře. To je zá-
měr dnešního konceptuálního umění, které se snaží ponechat dílo v čiré imaterialitě myšlenky. Duchamp právě naopak celý život hledal, vynalézal a zkoušel výtvarné prostředky úměrné jeho potřebám a zá-
měrům a věnoval obrovský kus svého života neobyčejně

V teorii „souvztažnosti“ romantikové nevědomky oživují jednu z ústředních myšlenek renesance a manýrismu o vesmírných „sympatiích“: pro tyto filozofy – od Marsigliia Ficina po Giordana Bruna – bylo vše živé, vše bylo oduševnělé, celý vesmír byl proniknut božskými silami, které sestupují z hvězd do pozemského světa, do kamenů a kovů, zvířat i rostlin, a vytvářejí tedy složitý systém vztahů kladných i záporných. Původ tohoto učení byl v gnostickém hermetismu druhého a třetího století po Kristu. Helénistický nebo manýristický mág, který zná tyto vztahy, může jich pak využívat. Nejblahodárnější vliv z planet má Slunce, vedle něho Jupiter, Merkur a Venuše, neblahý je Mars a Saturn – to byla hvězda melancholiku, filozofů a umělců, my bychom dnes řekli „prokletých básníků“. V praxi mohla být tato magie medicínskou teorií i pohanským náboženstvím. Kdo má získat vliv Slunce, má se podle Ficina slunečně oblékat, žít na slunečních místech, hledět na slunečné, poslouchat je, vonět k němu, představovat si je, pohybovat se mezi slunečnými lidmi a dotýkat se často vavřínu jako sluneční byliny povýře. Chce-li soustředit rozptýlené a unikající působení Slunce, má vykonat obřad, jak jej líčí manýristický mág Francesco da Diacetto: obleče se do pláště sluneční barvy, spaluje sluneční rostliny před oltářem s alegorickým obrazem Slunce, navoní se mastí ze slunečních látek a zpívá orfickou hymnu na Slunce.

To byla jedna z mnohých vazeb mezi romantismem a manýrismem. Z druhé strany vedla odtud cesta k té voniči, zvučici, zářící, proudící prostorovosti, jakou evokuje umění impresionistů, a dál ke „znění barev“ Kandinského, i k Duchampově obrazu *U příležitosti mla-*

dé sestry. Jestli se Duchamp v té chvíli rozhodl pro umění, které se mělo obracet od „sítinice“ k „šedé kůře“, učinil to proto, že ono „sítinicové“ umění nestáčilo na to, oč mu – zatím nejasně a jen v tušení – šlo. Co rozlišoval jako umění „sítinicové“ a umění „šedé hmoty“, dá se přesněji nazvat uměním smyslové přítomnosti, smyslového zpřítomnění světa, a uměním, ve kterém by se svět odhaloval ve své významovosti a tedy symbolické hodnotě. Tomu odpovídaly výtvarné prostředky. Potlačoval barevnost a vylučoval spon-tánnost malby; šel za inteligibilitností tvaru v prostoru a zkoušel nové, nemalířské výtvarné způsoby. Divák neměl být už uchvácen bezprostřední smyslovou přítomností díla. Toto dílo se mělo obracet na jeho vnímání tak, aby se utvářelo teprve v procesu tohoto vnímání, aby nebylo prostě dáno ve vnímání, ale uskutečňovalo se teprve ve vědomí samém.

Podle některých výkladů by se mohlo zdát, že celé umění Duchampovo spočívá vlastně v myšleném programu díla, a jeho realizace že tedy byla pro Duchampa už jen tím „amusement“, „distraction“, zábavou, rozptýlením, jak rád říkával. Ale zaznamenávali si v době příprav *Velkého skla* často programy chystané práce, nebylo to proto, aby se jimi spokojili a že by realizaci díla pokládal leda za technické provedení, či dokonce že by byl chtěl ponechat tuto realizaci už jen představivosti svého diváka či spíše čtenáře. To je zá-
měr dnešního konceptuálního umění, které se snaží ponechat dílo v čiré imaterialitě myšlenky. Duchamp právě naopak celý život hledal, vynalézal a zkoušel výtvarné prostředky úměrné jeho potřebám a zá-
měrům a věnoval obrovský kus svého života neobyčejně

novi. Je výrazně znát u Watteaua; souvisle vede malíře od Turnera a Delacroixe. Přestává záležet na tom, co obraz představuje: má být „melodický“, jak říkal Baudelaire; bezpředmětná moc hudby se stává ideálem malířství stejně jako ideálem poezie. Corot i Cézanne viděli barvy, ne linie. To je posléze malířská abstrakce dvacátého století: návrat z prostoru lidského světa do onoho prostoru původnějšího, který se vyvíjí z vlastní přítomnosti těla a který je spíše vědomím místa než prostoru, rozumíme-li místem prostorovost v jejím aktuálním aspektu a prostorem samotným prostorovost virtuální. Je to vědomí, nikoli uvědomování, nikoli zjišťování, ohledávání aktivními smysly, pátajícimi kolem dokola těla, které se už uzavírá vůči ostatnímu světu; je to temné, nediferencované a nereflexivní sebevědomí monády, která ještě neví o svém těle a nezačala si ani vytvářet rozlišující smyslový aparát. Tělesnost znamená prostorovou lokalizaci; ale jsme vsukutku lokalizováni od počátku? Jsme přesně někde? Nebo je i toto být někde, tedy prostor se svými rozměry, druhotné? Není před ním spíše bytí někdy, v nekonečném dění, nesmírném poli, z něhož se teprve vynořují místa jako první rudimenty prostorovosti?

Toto temné vědomí, vědomí ještě nelokalizované a ještě tedy jakoby rozptýlené, rozprostřené, rozepjaté po všem jsoucím, není vědomím ztraceným někde na samém počátku vývoje živé bytosti; je stále přítomno a musí být přítomno jako základ všeho smyslového vnímání a uvědomování. Romantičtí básníci se na ně upamatovávali. Často se cituje Baudelairova básně o „souvztažnostech“ („correspondances“): vůně,

barvy a zvuky „jak táhlé ozvěny z dálky splyývají v shluky / a zní jak jediný hluboký temný hlas“. Baudelaire se dovolává obdobné zkušenosti německého romantika E. T. A. Hoffmanna, který ve snu či při usnutí „nalézá vzájemnou shodu barev, tónů a vůní“, a Hoffmann má zase svého předchůdce v Ludwigu Tieckovi: „Barva zní, tvar zazvucí“, píše v jedné básni: „Co jinak boží ze závisť oddělili, bohyně Fantazie tady spojuje, takže barva, vůně, zpěv se nazvou sestrami.“ Ta genealogie se dá prodloužit až k Jeanu Paulovi, u něhož hrdina jeho *Hespera* (1794) vychází do hvězdné noci a tu se mu prolínají dojmy z hvězd, tónů, dechu květin, a dál až k Johannu Gottfriedu Herderovi. Ten psal už roku 1772 o „analogii smyslů“: pod nimi je „sensorium commune“, které „dává různým věcem (...), niternou, silnou, neýslovnou vazbu“; jednotlivé smysly nejsou než „pouhé druhy představitelství jediné pozitivní síly duše“. Zatímco racionalisté chtěli a dosud se chtějí domnívat, že naše poznání se konstruuje z jednotlivých dat různých smyslů, romantikové tuší, že smyslové poznání musí spočívat na prvotním vědomí přítomnosti světa. Živé tělo není ve světě teprve svými smysly; vytváří si je, aby se jimi k tomuto světu lépe vztahovalo, ohledávalo jeji, rozeznávalo v něm. Novalis: „Všechny smysly jsou nakonec jediným smyslem.“ Vědomí světa je východiskem, nikoli výsledkem smyslových dat. Je to „pathický“ zážitek, v kterém se za smyslovou rozrůzněností vynořuje ta skrytá jednota původnější, „temná a hluboká“. Jedna báseň Friedricha Schlegela začíná: „Co si přeji a po čem touží všechny smysly? Chtěly by se zas rozplynout ve všem.“

novi. Je výrazně znát u Watteaua; souvisle vede malíře od Turnera a Delacroixe. Přestává záležet na tom, co obraz představuje: má být „melodický“, jak říkal Baudelaire; bezpředmětná moc hudby se stává ideálem malířství stejně jako ideálem poezie. Corot i Cézanne viděli barvy, ne linie. To je posléze malířská abstrakce dvacátého století: návrat z prostoru lidského světa do onoho prostoru původnějšího, který se vyvíjí z vlastní přítomnosti těla a který je spíše vědomím místa než prostoru, rozumíme-li místem prostorovost v jejím aktuálním aspektu a prostorem samotným prostorovost virtuální. Je to vědomí, nikoli uvědomování, nikoli zjišťování, ohledávání aktivními smysly, pátajícimi kolem dokola těla, které se už uzavírá vůči ostatnímu světu; je to temné, nediferencované a nereflexivní sebevědomí monády, která ještě neví o svém těle a nezačala si ani vytvářet rozlišující smyslový aparát. Tělesnost znamená prostorovou lokalizaci; ale jsme vsukutku lokalizováni od počátku? Jsme přesně někde? Nebo je i toto být někde, tedy prostor se svými rozměry, druhotné? Není před ním spíše bytí někdy, v nekonečném dění, nesmírném poli, z něhož se teprve vynořují místa jako první rudimenty prostorovosti?

Toto temné vědomí, vědomí ještě nelokalizované a ještě tedy jakoby rozptýlené, rozprostřené, rozepjaté po všem jsoucím, není vědomím ztraceným někde na samém počátku vývoje živé bytosti; je stále přítomno a musí být přítomno jako základ všeho smyslového vnímání a uvědomování. Romantičtí básníci se na ně upamatovávali. Často se cituje Baudelairova básně o „souvztažnostech“ („correspondances“): vůně,

barvy a zvuky „jak táhlé ozvěny z dálky splyývají v shluky / a zní jak jediný hluboký temný hlas“. Baudelaire se dovolává obdobné zkušenosti německého romantika E. T. A. Hoffmanna, který ve snu či při usnutí „nalézá vzájemnou shodu barev, tónů a vůní“, a Hoffmann má zase svého předchůdce v Ludwigu Tieckovi: „Barva zní, tvar zazvucí“, píše v jedné básni: „Co jinak boží ze závisťi oddělili, bohyně Fantazie tady spojuje, takže barva, vůně, zpěv se nazvou sestrami.“ Ta genealogie se dá prodloužit až k Jeanu Paulovi, u něhož hrdina jeho *Hespera* (1794) vychází do hvězdné noci a tu se mu prolínají dojmy z hvězd, tónů, dechu květin, a dál až k Johannu Gottfriedu Herderovi. Ten psal už roku 1772 o „analogii smyslů“: pod nimi je „sensorium commune“, které „dává různým věcem (...), niternou, silnou, neýslovnou vazbu“; jednotlivé smysly nejsou než „pouhé druhy představitelství jediné pozitivní síly duše“. Zatímco racionalisté chtěli a dosud se chtějí domnívat, že naše poznání se konstruuje z jednotlivých dat různých smyslů, romantikové tuší, že smyslové poznání musí spočívat na prvotním vědomí přítomnosti světa. Živé tělo není ve světě teprve svými smysly; vytváří si je, aby se jimi k tomuto světu lépe vztahovalo, ohledávalo jeji, rozeznávalo v něm. Novalis: „Všechny smysly jsou nakonec jediným smyslem.“ Vědomí světa je východiskem, nikoli výsledkem smyslových dat. Je to „pathický“ zážitek, v kterém se za smyslovou rozrůzněností vynořuje ta skrytá jednota původnější, „temná a hluboká“. Jedna báseň Friedricha Schlegela začíná: „Co si přeji a po čem touží všechny smysly? Chtěly by se zas rozplynout ve všem.“

„distantní“, vnímané od vnímajícího oddaluje. Rozdíl této dvojí prostorovosti je zvlášť patrný, ukazuje Straus, na způsobu, jakým se chováme v prostoru při tanci. „Optický prostor je prostorem orientovaného a odměřovaného účelového pohybování, prostorem tance je prostor akustický“ – tedy nikoli „gnostický“, nýbrž „pathický“. Při tanci nejde o pohyb k cíli. Nepohybujeme se při něm skrze prostor, nýbrž uvnitř prostoru. Tělový prostor se tedy rozšiřuje v obklopující prostor („Um-raum“), zatímco při obvyklém pohybování v prostoru se ostře odlišuje směr vpřed a vzad a točeni se vylučuje vůbec, zde se teď pohybuje stejně volně ve všech směrech, dopředu, dozadu, na strany, dokola. Prostor je homogenizován; ztrácí na napětí mezi já a světem; člověk už není ve střehu před světem, oddává se mu.

Strausova „pathická“ prostorovost je „prostorovostí lásky“ Ludwiga Binswanger. Binswanger koriguje Heideggera, pokud pro Heideggera v jeho prvním údobí, kdy psal své *Bytí a čas*, byl člověk především „uvržen“ do světa tak, že svět byl pro něho něčím od základu cizím a nepřátelským, světem „obstarávání“ a „starosti“. „Oproti prostorovosti obstarávání, narážející všude na dno, omezené a tudíž ‚vyčerpateľné‘ a ‚konečné‘, stojí ‚bezdná‘, ‚bezhraničná, ‚nevyčerpateľná, ‚nekonečná prostorovost lásky.“ Svět lásky je původnější než svět účelového jednání. V lásce mizí já i ty ve prospěch my, stejně jako mizí protiklad lásky a světa. Svět účelového jednání – „gnostické“ prostorovosti – je prostorem ohroženosti. Svět lásky je prostorem důvěry: důvěry nejen dvou bytostí vůči sobě, ale především společně jejich důvěry vůči stvořené-

mu světu. I sama přehrada mezi životem a smrtí, která nám jindy vždy připadá tak osudná, se ztrácí. V „gnostickém“ prostoru vizuálním se svět objektivuje; v „pathickém“ se stýká v subjektivním a na subjektivním; proto je, ukazuje Straus, pro milující tak důležitý povýtce „pathický“ prostor hmatu. A to je ta prostorovost, kterou připomíná Duchamp. „Hmatový pocit“ milostného aktu má v sobě jakousi „čtyřrozměrnost“ – totiž nedá se nijak umístit do trojrozměrné prostorovosti euklidovské a umělec musí pro něj hledat nějakou prostorovost jinou.

Zde se opět ukazuje, jak důležité bylo Duchampovo rozhodnutí, nepokračovat na cestě, na kterou se dostával obrazem *U příležitosti mladé sestry*. „Pathický“ prostor, prostor původní sounáležitosti k přírodněmu, je prvotní zkušeností umělcovou, pobízející ho, aby mezi lidská díla s jejich účelovostí umístil své bezúčelné dílo jako připomínku tohoto prostoru prvotního. Vizualní prostor je převážně „gnostický“, ale nikoli vylučně; je svým způsobem ambivalentní, a je to barvnost, která je v něm složkou „pathickou“: oko vnímá odděleně tvary a barvy (týčkami sítnice tvary a čípky barvy) a barva nekoinciduje přesně s tvarem a objemem věcí a dokonce se může od nich odloučit, vznášet se a proudit prostorem jako nějaký hudební tón.

Svět před námi je uspořádán ve tvary a věci; ale malíř nyní usiluje o to, aby se tohoto uspořádání zbavil. Vstupuje do skutečnosti původnější; viděný svět se před ním mění v proudící barevnost a v ní se vše určité a konečné rozpívá. Nestojí už před světem; souzní s ním; hranice mezi subjektem a objektem začíná mizet. Tradice takového umění sahá ke Giorgio-

„distantní“, vnímané od vnímajícího oddaluje. Rozdíl této dvojí prostorovosti je zvlášť patrný, ukazuje Straus, na způsobu, jakým se chováme v prostoru při tanci. „Optický prostor je prostorem orientovaného a odměřovaného účelového pohybování, prostorem tance je prostor akustický“ – tedy nikoli „gnostický“, nýbrž „pathický“. Při tanci nejde o pohyb k cíli. Nepohybujeme se při něm skrze prostor, nýbrž uvnitř prostoru. Tělový prostor se tedy rozšiřuje v obklopující prostor („Um-raum“), zatímco při obvyklém pohybování v prostoru se ostře odlišuje směr vpřed a vzad a točeni se vylučuje vůbec, zde se teď pohybuje stejně volně ve všech směrech, dopředu, dozadu, na strany, dokola. Prostor je homogenizován; ztrácí na napětí mezi já a světem; člověk už není ve střehu před světem, oddává se mu.

Strausova „pathická“ prostorovost je „prostorovostí lásky“ Ludwiga Binswanger. Binswanger koriguje Heideggera, pokud pro Heideggera v jeho prvním údobí, kdy psal své *Bytí a čas*, byl člověk především „uvržen“ do světa tak, že svět byl pro něho něčím od základu cizím a nepřátelským, světem „obstarávání“ a „starosti“. „Oproti prostorovosti obstarávání, narážející všude na dno, omezené a tudíž ‚vyčerpateľné‘ a ‚konečné‘, stojí ‚bezdná‘, ‚bezhraničná, ‚nevyčerpateľná, nekonečná prostorovost lásky.“ Svět lásky je původnější než svět účelového jednání. V lásce mizí já i ty ve prospěch my, stejně jako mizí protiklad lásky a světa. Svět účelového jednání – „gnostické“ prostorovosti – je prostorem ohroženosti. Svět lásky je prostorem důvěry: důvěry nejen dvou bytostí vůči sobě, ale především společně jejich důvěry vůči stvořené-

mu světu. I sama přehrada mezi životem a smrtí, která nám jindy vždy připadá tak osudná, se ztrácí. V „gnostickém“ prostoru vizuálním se svět objektivuje; v „pathickém“ se stýká v subjektivním a na subjektivním; proto je, ukazuje Straus, pro milující tak důležitý povýšce „pathický“ prostor hmatu. A to je ta prostorovost, kterou připomíná Duchamp. „Hmatový pocit“ milostného aktu má v sobě jakousi „čtyřrozměrnost“ – totiž nedá se nijak umístit do trojrozměrné prostorovosti euklidovské a umělec musí pro něj hledat nějakou prostorovost jinou.

Zde se opět ukazuje, jak důležité bylo Duchampovo rozhodnutí, nepokračovat na cestě, na kterou se dostával obrazem *U příležitosti mladé sestry*. „Pathický“ prostor, prostor původní sounáležitosti k přírodnímu, je prvotní zkušeností umělcovou, pobízející ho, aby mezi lidská díla s jejich účelovostí umístil své bezúčelné dílo jako připomínku tohoto prostoru prvotního. Vizualní prostor je převážně „gnostický“, ale nikoli vylučně; je svým způsobem ambivalentní, a je to barvnost, která je v něm složkou „pathickou“: oko vnímá odděleně tvary a barvy (týčkami sítnice tvary a čípky barvy) a barva nekoinciduje přesně s tvarem a objemem věcí a dokonce se může od nich odloučit, vznášet se a proudit prostorem jako nějaký hudební tón.

Svět před námi je uspořádán ve tvary a věci; ale malíř nyní usiluje o to, aby se tohoto uspořádání zbavil. Vstupuje do skutečnosti původnější; viděný svět se před ním mění v proudící barevnost a v ní se vše určité a konečné rozpívá. Nestojí už před světem; souzní s ním; hranice mezi subjektem a objektem začíná mizet. Tradice takového umění sahá ke Giorgio-

ti těla s jeho vertikálním postavením, jeho jednosměrně orientovaným pohybem a jeho symetrií. Odtud ty tři osy. Tento geometrický prostor je dá budován na základě předpokladu, že prostor je homogenní a izomorfní, tedy všude a vždy stejný. Prostor tělové zkušenosti je však jiný. Je to na rozdíl od kvantitativního prostoru geometrie prostor kvalitativní. Jeho souřadnice se neprotínají v žádném přesně určitelném geometrickém bodu a charakter tohoto prostoru je v různých směrech různý: je jiný vpředu před námi a jiný za námi, jinou strukturu má blízko a jinou daleko, jinak v něm měří věci okolo nás a jinak nad námi (nápadný je klam o měnící se velikosti měsíce, jaký je nad obzorem a jaký vysoko na nebi), jiné jsou hodnoty po pravé a po levé straně.

Nepochopíme mnoho, budeme-li hledat člověka v přesném a jasném euklidovském prostoru geometrie, budeme-li jej pokládat za věc mezi věcmi, cizí a lhostejnou v cizotě a lhostejnosti svého okolí: za těleso bytí zvláštního druhu, složitý automat, vybavený receptory a nařizený, aby reagoval na podněty, které k němu přicházejí odkudsi zvnějšku. Tak to může připadat, pokud se díváme i sami na sebe zvnějška, jako na jeden z předmětů našeho okolí. Naše poznání vnitřní je docela jiné. Nejsme před světem, jsme ve světě. James J. Gibson razí termín „ekologické optiky“: nejsme v geometrickém prostoru a nepozorujeme geometrické plochy, jsme v životním prostředí („medium“) a na věcech vidíme jejich konkrétní hmotné povrchy. Ať jsme si jakkoli vědomi sami sebe a své ceny a hájíme tento svůj jediný život, patříme ke světu a do světa. Psycholog G. Johannes von Allessch to

154

řekl ve svém pojednání o vnímání prostoru pádnou větou: „Člověk se dá pochopit jenom jako vlna utváření v souvislosti světa.“ A. Michotte mluví o člověku jako o „kinestetické aměbě“: těle bez obrysů, nejasně splývajícím s okolním prostorem, řídkém a stále se proměňujícím. Etnolog Maurice Leenhardt cituje, co mu řekl jeden Melanésan: „Co jste nám přinesli, vy misionáři, to není duch, ale tělo“ – totiž poznání trojrozměrného těla, diferencovaného od světa a ostatních lidí, zatímco dříve byli bytostmi rozepjatými a rozptýlenými ve svém prostředí, v mytickém prostoru a mytickém společenství. Živá bytost není tělesem v prostoru, je spíše místem, kterým proudí síly vesmíru a které tyto síly samo soustřeďuje, ohraničuje, organizuje, aby z nich a jimi vytvářelo sebe jako monadickou existenci a jako individuální tělo. Musí být obojím; neohraničenou ohraničeností, vzdorující splývavosti.

● Pathický prostor

Jeden z nejpůvodnějších psychologů naší doby, Erwin Straus, rozlišoval prostorovost „pathickou“ a „gnostickou“. Prostorovost „pathickou“ připisoval především hmatání a slyšení, „gnostickou“ především vidění. Pro „pathické vnímání je prostor homogenní, všechny směry a místa mají v něm tedy stejnou hodnotu“, hudební znění „proniká a naplňuje prostor“, zatímco „gnostický“ prostor je členěný, viděné věci se v něm diferencují a ohraničují. Jinými slovy řečeno, „pathický“ prostor je „prezentní“, vnímané je v něm vnímajícím přitomno bezprostředně, „gnostický“ prostor je

155

ti těla s jeho vertikálním postavením, jeho jednosměrně orientovaným pohybem a jeho symetrií. Odtud ty tři osy. Tento geometrický prostor je dá budován na základě předpokladu, že prostor je homogenní a izomorfní, tedy všude a vždy stejný. Prostor tělové zkušenosti je však jiný. Je to na rozdíl od kvantitativního prostoru geometrie prostor kvalitativní. Jeho souřadnice se neprotínají v žádném přesně určitelném geometrickém bodu a charakter tohoto prostoru je v různých směrech různý: je jiný vpředu před námi a jiný za námi, jinou strukturu má blízko a jinou daleko, jinak v něm měří věci okolo nás a jinak nad námi (nápadný je klam o měnící se velikosti měsíce, jaký je nad obzorem a jaký vysoko na nebi), jiné jsou hodnoty po pravé a po levé straně.

Nepochopíme mnoho, budeme-li hledat člověka v přesném a jasném euklidovském prostoru geometrie, budeme-li jej pokládat za věc mezi věcmi, cizí a lhostejnou v cizotě a lhostejnosti svého okolí: za těleso bytí zvláštního druhu, složitý automat, vybavený receptory a nařizený, aby reagoval na podněty, které k němu přicházejí odkudsi zvnějšku. Tak to může připadat, pokud se díváme i sami na sebe zvnějška, jako na jeden z předmětů našeho okolí. Naše poznání vnitřní je docela jiné. Nejsme před světem, jsme ve světě. James J. Gibson razí termín „ekologické optiky“: nejsme v geometrickém prostoru a nepozorujeme geometrické plochy, jsme v životním prostředí („medium“) a na věcech vidíme jejich konkrétní hmotné povrchy. Ať jsme si jakkoli vědomi sami sebe a své ceny a hájíme tento svůj jediný život, patříme ke světu a do světa. Psycholog G. Johannes von Allessch to

154

řekl ve svém pojednání o vnímání prostoru pádnou větou: „Člověk se dá pochopit jenom jako vlna utváření v souvislosti světa.“ A. Michotte mluví o člověku jako o „kinestetické aměbě“: těle bez obrvů, nejasně splyvajícím s okolním prostorem, řídkém a stále se proměňujícím. Etnolog Maurice Leenhardt cituje, co mu řekl jeden Melanésan: „Co jste nám přinesli, vy misionáři, to není duch, ale tělo“ – totiž poznání trojrozměrného těla, diferencovaného od světa a ostatních lidí, zatímco dříve byli bytostmi rozepjatými a rozptýlenými ve svém prostředí, v mytickém prostoru a mytickém společenství. Živá bytost není tělesem v prostoru, je spíše místem, kterým proudí síly vesmíru a které tyto síly samo soustřeďuje, ohraničuje, organizuje, aby z nich a jimi vytvářelo sebe jako monadickou existenci a jako individuální tělo. Musí být obojím; neohraničenou ohraněností, vzdorující splyvavosti.

● Pathický prostor

Jeden z nejpůvodnějších psychologů naší doby, Erwin Straus, rozlišoval prostorovost „pathickou“ a „gnostickou“. Prostorovost „pathickou“ připisoval především hmatání a slyšení, „gnostickou“ především vidění. Pro „pathické vnímání je prostor homogenní, všechny směry a místa mají v něm tedy stejnou hodnotu“, hudební znění „proniká a naplňuje prostor“, zatímco „gnostický“ prostor je členěný, viděné věci se v něm diferencují a ohraničují. Jinými slovy řečeno, „pathický“ prostor je „prezentní“, vnímané je v něm vnímajícím přitomno bezprostředně, „gnostický“ prostor je

155

k tomuto výkladu svádí svým opakovaným rozlišováním umění, které působí jen na sítnici, a umění, které se obrací k šedé kůře mozkové. Hmotná, tělesná přítomnost výtvarného díla se pak zdá něčím, co pro pochopení Duchampova záměru je pomínutelné, ne-li dokonce na překážku: má nám jít, zdá se, o myšlenku, kterou dílo vnuká, a nikak o způsob, kterým ji vnuká. A přesto Duchampovo dílo se nedá popsat v termínech intelektuálního vývoje, nýbrž jen jako proměny výtvarných způsobů. Co mu tkvělo na mysli, zůstávalo přítom kupodivu neměnné – téma *Dulciney*, *Velkého skla* a dioramatu *Je-ji dáno...* je totožné. Obtíže, s kterými se přítom setkával, nedají se vyloužit ani tím, že by myšlenka, kterou chtěl sdělit, byla příliš složitá a nejasná na to, aby ji dokázal formulovat, ani tím, že by volil k jejímu sdělení nějaké prostředky nevhodné a nedostatečné. Kdyby vsutku šlo o myšlenku, obracející se jen k „šedé kůře mozkové“, bylo by nepochopitelné, proč by byl setrvával u prostředku pro ten úmysl tak neadekvátního, jakým je výtvarné dílo. Pokud používal také jiného, slovního vyjádření, byly to jen pomůcky, které měly sloužit koncepci tohoto výtvarného díla, snad i provázet je, ale Duchamp od nich nikterak neočekával, že by je mohly nahrazovat. Když vysvětloval roku 1954 Jouffroyovi, proč se mu stal tak blízký surrealismus, říkal, že to bylo proto, že nebyl „sítnicový“, že mu nestačila jen existence obrazu sama. Ale zároveň se distancoval od možného nerozumění: „Nechci tím říci, že by se měl do obrazu uvést příběh. Lidé jako Seurat či Mondrian nebyli sítnicoví, i když docela tak vypadali.“ Duchampovo dílo můžeme chápat jen jako dílo obračející se při-

152

mo k našemu vnímání ve vizuálním prostoru, jen jako dílo výtvarné.

Problém, na který Duchamp narážel, musel být ovšem zcela zvláštního druhu, když její odváděl tak daleko od současného umění, a mohlo se zdát, že snad od umění vůbec. Přesto to byl problém výtvarný – ne filozofický, ani náboženský, ani jaký jiný. Je pro Duchampa tak základní a tkví tak hluboko, že ho snadno mineme. I Duchamp sám její mohl jenom tušit. Na stopu může přivést nejspíše nenápadná zmínka v Lebelově monografii, podle které Duchamp pokládal „erotický akt za čtyřdimenzionální situaci povýtce“. Vděčíme Sergeovi Staufferovi, že se nad těmi pár slovy pozastavil a obrátil se k Duchampovi o vysvětlení. Ten mu v dopise, datovaném 28. května 1961, odpověděl: „Aniž jsem používal těchto slov, je to má stará myšlenka, vrtoch, který se vysvětluje tím, že hmatový pocit, který objímá všechny strany předmětu, se blíží hmatovému pocitu o čtyřech rozměrech. – Neboť samozřejmě žádný z našich smyslů se nedá aplikovat čtyřrozměrným způsobem leda s výjimkou hmatu, a tedy milostný akt jako hmatová sublimace by mohl dát zablédnout či spíše zahmátnout hmotnou interpretaci čtvrtého rozměru.“

Bylo to pro něho něco krajně konkrétního, dokonce konkrétnost sama. Geometrický prostor euklidovský – prostor organizovaný podle tří na sebe kolmých souřadnic – nám připadá samozřejmý; rozdíl mezi tímto prostorem a prostorem žitým si ani neuvědomujeme, a to tím méně, že geometrický prostor je odvozen abstrahováním a schematizováním z tohoto konkrétního prostoru naší tělesné zkušenosti; totiž zkušenos-

153

k tomuto výkladu svádí svým opakovaným rozlišováním umění, které působí jen na sítnici, a umění, které se obrací k šedé kůře mozkové. Hmotná, tělesná přítomnost výtvarného díla se pak zdá něčím, co pro pochopení Duchampova záměru je pomínutelné, ne-li dokonce na překážku: má nám jít, zdá se, o myšlenku, kterou dílo vnuká, a nijak o způsob, kterým ji vnuká. A přesto Duchampovo dílo se nedá popsat v termínech intelektuálního vývoje, nýbrž jen jako proměny výtvarných způsobů. Co mu tkvělo na mysli, zůstávalo přítom kupodivu neměnné – téma *Dulciney*, *Velkého skla* a dioramatu *Je-ji dáno...* je totožné. Obtíže, s kterými se přítom setkával, nedají se vyloužit ani tím, že by myšlenka, kterou chtěl sdělit, byla příliš složitá a nejasná na to, aby ji dokázal formulovat, ani tím, že by volil k jejímu sdělení nějaké prostředky nevhodné a nedostatečné. Kdyby vsutku šlo o myšlenku, obracející se jen k „šedé kůře mozkové“, bylo by nepochopitelné, proč by byl setrvával u prostředku pro ten úmysl tak neadekvátního, jakým je výtvarné dílo. Pokud používal také jiného, slovního vyjádření, byly to jen pomůcky, které měly sloužit koncepci tohoto výtvarného díla, snad i provázet je, ale Duchamp od nich nikterak neočekával, že by je mohly nahrazovat. Když vysvětloval roku 1954 Jouffroyovi, proč se mu stal tak blízký surrealismus, říkal, že to bylo proto, že nebyl „sítnicový“, že mu nestačila jen existence obrazu sama. Ale zároveň se distancoval od možného nerozumění: „Nechci tím říci, že by se měl do obrazu uvést příběh. Lidé jako Seurat či Mondrian nebyli sítnicoví, i když docela tak vypadali.“ Duchampovo dílo můžeme chápat jen jako dílo obracející se při-

mo k našemu vnímání ve vizuálním prostoru, jen jako dílo výtvarné.

Problém, na který Duchamp narážel, musel být ovšem zcela zvláštního druhu, když její odváděl tak daleko od současného umění, a mohlo se zdát, že snad od umění vůbec. Přesto to byl problém výtvarný – ne filozofický, ani náboženský, ani jaký jiný. Je pro Duchampa tak základní a tkví tak hluboko, že ho snadno mineme. I Duchamp sám její moh jenom tušit. Na stopu může přivést nejspíše nenápadná zmínka v Lebelově monografii, podle které Duchamp pokládal „erotický akt za čtyřdimenzionální situaci povýtce“. Vděčíme Sergeovi Staufferovi, že se nad těmi pár slovy pozastavil a obrátil se k Duchampovi o vysvětlení. Ten mu v dopise, datovaném 28. května 1961, odpověděl: „Aniž jsem používal těchto slov, je to má stará myšlenka, vrtoch, který se vysvětluje tím, že hmatový pocit, který objímá všechny strany předmětu, se blíží hmatovému pocitu o čtyřech rozměrech. – Neboť samozřejmě žádný z našich smyslů se nedá aplikovat čtyřrozměrným způsobem leda s výjimkou hmatu, a tedy mlíostný akt jako hmatová sublimace by mohl dát zablédnout či spíše zahmátnout hmotnou interpretaci čtvrtého rozměru.“

Bylo to pro něho něco krajně konkrétního, dokonce konkrétnost sama. Geometrický prostor euklidovský – prostor organizovaný podle tří na sebe kolmých souřadnic – nám připadá samozřejmý; rozdíl mezi tímto prostorem a prostorem žitým si ani neuvědomujeme, a to tím méně, že geometrický prostor je odvozen abstrahováním a schematizováním z tohoto konkrétního prostoru naší tělesné zkušenosti; totiž zkušenos-

hmotných temnot, aby z nich vyvázlo, použije Istiti: promění androgynní Archonty – tvůrce a vládcce pozemského světa – v „nejkrásnější panny“, mužští Archonty při pohledu na jejich nahotu ejakulují a s jejich semenem unikají jím i částečky světa. Semeno padá k zemi, odkud pak začíná dlouhá pouť světelných částeček zpátky k slunci. Symbolika platí vždy v obou směrech, a jako je tento obraz nespítnelné lásky symbolem incestu, stejně je tu incestní láska symbolem nespítnelnosti lidské touhy; a jako to mohla být zkušenost marného vzněcování „benzinem lásky“ dospívajících sester, stejně – a ještě více – bylo to vědomí nenaplnitelnosti lásky zde na této zemi, co nalezlo svou podobu v tomto obraze incestní touhy. Je to obraz provinilosti a nevinosti; obraz imanence příliš bezmocné, než aby dokázala vstoupit do transcendence, a obraz transcendence příliš bezmocné, než aby mohla pojmout do sebe imanenci.

Jako je tomu u všech symbolických systémů, pohybujeme se i tady stále uvnitř tohoto kódu a nemůžeme jej nahrazovat jiným. Pro jiný systém je nesrozumitelný. Friedrich Schlegel otiskl už roku 1800 esej na obranu nesrozumitelnosti. „To nejcennější, co člověk má, závisí posléze kdesi na jednom bodě, který musí zůstat v temnu, přitom však nese a drží celek, a tuto sílu by ztratili v téměř okamžiku, kdy bychom jej chtěli rozpustit v rozumu.“ Později se začalo mluvit o iracionalitě umění; vznikl z toho dojem, že umění je rozumu nepřátelské a že zvláště moderní umění je proto nebezpečné. Ale to, oč tady jde, je transcendentní, a transcendentní není iracionální, alespoň ne jak jsme si zvykli tomuto termínu rozumět. Iracionální

150

je stejně imanentní jako racionální; iracionální je ona část či aspekt imanentního, který obvykle nepostihujeme rozumem a nezvládneme vůlí. Nesrozumitelnost umění naproti tomu spočívá v jeho otevřenosti vůči transcendentnímu; je to podíl transcendentního, co je číní nesrozumitelným. Není iracionální, nýbrž transcendentní. Ta nesrozumitelnost není tedy z toho, že by bylo protichůdné vědeckému nazírání. Stejně zasrozumitelnost vědy je nesrozumitelná pro umělecké poznávání. Jsou prostě jiné.

Věda a umění jsou dva různé a ve své oblasti stejně platné systémy. Věda se vymyká umění a umění se vymyká vědě. „Věda o umění“ je kontradiktorní výraz. V naší racionální době je potřeba teorie, která by hájila a objasňovala existenci umění. Interpret uměleckého díla nemůže však více, než k uměleckému dílu uvést. Před ním už musí čtenáře opustit; nechat ho už dál s tím dílem samotného. Pravdu má Susan Sontagová ve své esejí *Proti interpretaci*, že dnešní interpretace uměleckých děl jsou namnoze „pomstou intelektu na umění“. Uzavírá prostě: „Místo vykládání potřebujeme umění milovat.“ V umění je zřejmé nějaké poznání, nějaká moudrost; a jestli filozofie je, jak čteme u Platona, milováním moudrosti, patří tedy přemýšlení o umění spíše filozofii než vědě.

● Tělová zkušenost

Symbolismus díla Duchampova se obvykle chápe starym způsobem: jako by to byly jakési zvláštní myšlenky zvláštním způsobem sdělované. Duchamp sám

151

hmotných temnot, aby z nich vyvázlo, použije Istiti: promění androgynní Archonty – tvůrce a vládcce pozemského světa – v „nejkrásnější panny“, mužští Archonti při pohledu na jejich nahotu ejakulují a s jejich semenem unikají jím i částečky světa. Semeno padá k zemi, odkud pak začíná dlouhá pouť světelných částeček zpátky k slunci. Symbolika platí vždy v obou směrech, a jako je tento obraz nespílitelné lásky symbolem incestu, stejně je tu incestní láska symbolem nespílitelnosti lidské touhy; a jako to mohla být zkušenost marného vzněcování „benzinem lásky“ dospívajících sester, stejně – a ještě více – bylo to vědomí nenaplnitelnosti lásky zde na této zemi, co nalezlo svou podobu v tomto obraze incestní touhy. Je to obraz provinilosti a nevinosti; obraz imanence příliš bezmocné, než aby dokázala vstoupit do transcendence, a obraz transcendence příliš bezmocné, než aby mohla pojmout do sebe imanenci.

Jako je tomu u všech symbolických systémů, pohybujeme se i tady stále uvnitř tohoto kódu a nemůžeme jej nahrazovat jiným. Pro jiný systém je nesrozumitelný. Friedrich Schlegel otiskl už roku 1800 esej na obranu nesrozumitelnosti. „To nejcennější, co člověk má, závisí posléze kdesi na jednom bodě, který musí zůstat v temnu, přitom však nese a drží celek, a tuto sílu by ztratili v téměř okamžiku, kdy bychom jej chtěli rozpustit v rozumu.“ Později se začalo mluvit o iracionalitě umění; vznikl z toho dojem, že umění je rozumu nepřátelské a že zvláště moderní umění je proto nebezpečné. Ale to, oč tady jde, je transcendentní, a transcendentní není iracionální, alespoň ne jak jsme si zvykli tomuto termínu rozumět. Iracionální

150

je stejně imanentní jako racionální; iracionální je ona část či aspekt imanentního, který obvykle nepostihujeme rozumem a nezvládneme vůlí. Nesrozumitelnost umění naproti tomu spočívá v jeho otevřenosti vůči transcendentnímu; je to podíl transcendentního, co je číní nesrozumitelným. Není iracionální, nýbrž transcendentní. Ta nesrozumitelnost není tedy z toho, že by bylo protichůdné vědeckému nazírání. Stejně zasrozumitelnost vědy je nesrozumitelná pro umělecké poznávání. Jsou prostě jiné.

Věda a umění jsou dva různé a ve své oblasti stejně platné systémy. Věda se vymyká umění a umění se vymyká vědě. „Věda o umění“ je kontradiktorní výraz. V naší racionální době je potřeba teorie, která by hájila a objasňovala existenci umění. Interpret uměleckého díla nemůže však více, než k uměleckému dílu uvést. Před ním už musí čtenáře opustit; nechat ho už dál s tím dílem samotného. Pravdu má Susan Sontagová ve své esejí *Proti interpretaci*, že dnešní interpretace uměleckých děl jsou namnoze „pomstou intelektu na umění“. Uzavírá prostě: „Místo vykládání potřebujeme umění milovat.“ V umění je zřejmé nějaké poznání, nějaká moudrost; a jestli filozofie je, jak čteme u Platona, milováním moudrosti, patří tedy přemýšlení o umění spíše filozofii než vědě.

● Tělová zkušenost

Symbolismus díla Duchampova se obvykle chápe starým způsobem: jako by to byly jakési zvláštní myšlenky zvláštním způsobem sdělované. Duchamp sám

151

Oba plány mají tedy zřejmě symbolický charakter. Přední plán je plánem fyzického světa, druhý plán je plánem přepodstatňování fyzického v metafyzické. Toto rozlišení je analogické do velké míry rozdělení obrazu na jeho horní a dolní část, přičemž dolní je oblastí Mládenců a sexuality, tedy převážně oblastí fyzického, horní oblastí Nevěsty a erotismu, tedy blízkou metafyzickému. Toto dvojí rozdělení obrazu na horní a dolní část a zároveň na zadní a přední plán musí vést ke konfliktu. Shodují-li se oba plány bez nesnáží s dolní polovinou obrazu a spojují-li se dokonce nahoře vlevo v postavě Nevěsty, není tomu tak už v pravé části nahoře. Žonglér ve své agresivitě by podle původního rozvrhu zasíral pouť téměř už nehmotného vzepětí energie Mládenců, a stavěje i se Strojkem svou hmotnost v cestu, hrozil by jí dokonce zhatit. Byl to naposled tento problém výtvarné konstrukce díla, co vneslo takový zmatek do jeho organizace, že jeho dokončení nebylo možné. Chybí Strojek, chybí Žonglér, ale není tu ani ono zrcadlení, ke kterému mělo docházet v druhém plánu na téměř místě.

Tvar a význam se v tomto díle do té míry pronikají a ztotožňují, že formální problém jeho organizace obřadí plně problém, obsažený v jeho symbolickém tématu. Spor a nerozlučnost fyzické existence a metafyzického poslání v podobě sporu a nerozlučnosti zkušenosti sexuality a zkušenosti erotismu, lásky pozemské a lásky nebeské, rozpolcují obraz a nedovolují mu dosáhnout uzavřeného tvaru stejně, jako zůstávají bolestnou zkušeností lidského života.

Mýtus Nevěsty

Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce, nevznikla z racionálních úvah. Je kondenzátem dlouhého a spontánně pokračujícího symbolického procesu, jehož počátky sahají alespoň deset let před koncepcí *Velkého skla*. Byl podněcován rozhodujícími zážitky umělcovými, „epifaniemi“, zjevováním významu smyslové přítomnosti. Vzniklo složitě dílo složitěho smyslu. Jako každý symbol je mnohovýznamný, tak i Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce. Podle Duchampa je „jakousi apoteózou panenskosti“, pro Harrietu a Sidneye Janisovy obrazem Nanebevzetí Panny Marie, pro Roberta Lebela mýtem neplodné lásky, pro Artura Schwarze dokumentem incestního pokušení a archetypálním tělem androgyna, pro Octavia Paze důvným mýtem Velké Bohyně, Panny, Matky a Ničitelky, pro Jeana Claira metafyzickou spekulací a epopejí zároveň erotickou i komickou, pro Michela Carrougese obrazem tragédie moderního světa. Nejspíše platí všechny ty výklady. Jak píše Duchamp v jedné ze svých poznámek, je to obraz „božství-Nevěsty a mládenec-kého-lidského“; je to obraz lásky pozemské a lásky nebeské a je to také obraz moderního světa, mechanizovaného, výkonného a marného, navždy odtrženého od světa přírody, růstu, rozkvětání a plazení. Je to obraz zoufalství, zavrženosti a samoty a je to obraz nekonečné a nevýslovné touhy. Nevěsta je Sofii, Moudrostí, Poznáním valentinské gróze: druhým jménem byla Prunikos, Nevěstka.

Nejbližší mýtu Duchampově je manichejský mýtus: Dobrý bůh, který chce pomoci světu, zajatému do

Oba plány mají tedy zřejmě symbolický charakter. Přední plán je plánem fyzického světa, druhý plán je plánem přepodstatňování fyzického v metafyzické. Toto rozlišení je analogické do velké míry rozdělení obrazu na jeho horní a dolní část, přičemž dolní je oblastí Mládenců a sexuality, tedy převážně oblastí fyzického, horní oblastí Nevěsty a erotismu, tedy blízkou metafyzickému. Toto dvojí rozdělení obrazu na horní a dolní část a zároveň na zadní a přední plán musí vést ke konfliktu. Shodují-li se oba plány bez nesnázi s dolní polovinou obrazu a spojují-li se dokonce nahoře vlevo v postavě Nevěsty, není tomu tak už v pravé části nahoře. Žonglér ve své agresivitě by podle původního rozvrhu zasíral pouť téměř už nehmotného vzepětí energie Mládenců, a stavěje i se Strojkem svou hmotnost v cestu, hrozil by jí dokonce zhatit. Byl to naposled tento problém výtvarné konstrukce díla, co vneslo takový zmatek do jeho organizace, že jeho dokončení nebylo možné. Chybí Strojek, chybí Žonglér, ale není tu ani ono zrcadlení, ke kterému mělo docházet v druhém plánu na téměř místě.

Tvar a význam se v tomto díle do té míry pronikají a ztotožňují, že formální problém jeho organizace obřáží plně problém, obsažený v jeho symbolickém tématu. Spor a nerozlučnost fyzické existence a metafyzického poslání v podobě sporu a nerozlučnosti zkušenosti sexuality a zkušenosti erotismu, lásky pozemské a lásky nebeské, rozpolcují obraz a nedovolují mu dosáhnout uzavřeného tvaru stejně, jako zůstávají bolestnou zkušeností lidského života.

Mýtus Nevěsty

Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce, nevznikla z racionálních úvah. Je kondenzátem dlouhého a spontánně pokračujícího symbolického procesu, jehož počátky sahají alespoň deset let před koncepcí *Velkého skla*. Byl podněcován rozhodujícími zážitky umělcovými, „epifaniemi“, zjevováním významu smyslové přítomnosti. Vzniklo složitě dílo složitěho smyslu. Jako každý symbol je mnohovýznamný, tak i *Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce*. Podle Duchampa je „jakousi apoteózou panenskosti“, pro Harrietu a Sidneye Janisovy obrazem *Nanebevzetí Panny Marie*, pro Roberta Lebela mýtem neplodné lásky, pro Artura Schwarze dokumentem incestního pokušení a archetypálním tělem androgyna, pro Octavia Paze důvným mýtem *Velké Bohyně*, Panny, Matky a Ničitelky, pro Jeana Claira metafyzickou spekulací a epopejí zároveň erotickou i komickou, pro Michela Carrougese obrazem tragédie moderního světa. Nejspíše platí všechny ty výklady. Jak píše Duchamp v jedné ze svých poznámek, je to obraz „božství-Nevěsty a mládenec-kého-lidského“; je to obraz lásky pozemské a lásky nebeské a je to také obraz moderního světa, mechanizovaného, výkonného a marného, navždy odtrženého od světa přírody, růstu, rozkvětání a plazení. Je to obraz zoufalství, zavrženosti a samoty a je to obraz nekonečné a nevýslovné touhy. Nevěsta je Sofii, Moudrostí, Poznáním valentinské gróze: druhým jménem byla Prunikos, Nevěstka.

Nejbližší mýtu Duchampově je manichejský mýtus: Dobrý bůh, který chce pomoci světu, zajatému do

Žonglér nikdy nesměl k Nevěště vstoupit. Duchamp jej nemohl realizovat.

● Žonglér

Je to historie vsutku podivná. Třeba měl být od počátku integrální součástí *Velkého skla*, Duchamp Žongléra nejen nenarýsoval ani do svých kresebných rozvrhů ani pak nenamaloval, ale potlačoval dokonce, zdá se, i zmínky o něm. V *Zelené krabici* 1934 je jen jediná a docela krátká poznámka o Žongléru a matoucí kresbička (spirála, která na ní obtáčí podpěru desky-tácu, není asi součástí postavy Žonglérovy, nýbrž jen připomenutím jeho tančení), nic o Žonglérovi není v *Bílé krabici* 1967; a zatím ve svých poznámkách měl Duchamp dost materiálů, které by byly mohly objasnit, oč tu šlo. Vyšly teprve z pozůstatosti v *Poznámkách* 1980. Přitom mu Žonglér nescházel z myslí. Když se v Paříži roku 1937 chystala surrealistická výstava a v ní také sál na téma zvěrokruhu, Duchamp se pro znamení Vah přihlásil svým exponátem *Pečovatele o těžšíště*, tedy Žongléra. Navrhl její jako nákloněný „guéridon“, tedy ten stolek na jedné noze, s koulí, hrozcí spadnout, ale zase její nerealizoval, požádal o to malíře Mattu.

Je to pořád tak, jako by byl Duchamp chtěl a nechtěl, potřeboval a nemohl Žongléra do díla uvést. Stejně i Hodinový strojek; o tom měl docela jasnou představu, a přece ho nenamaloval. Zamyslíme-li se nad celou *Nevěstou svlékanou svými mláďenci*, do konce, začneme si snad uvědomovat, proč tomu tak

Je. Příčina je v existenci dvou plánů díla. Dole jsou plány zřejmé. Vlastní děj přeměny svítíplny se odehrává v aparatuře umístěné do druhého plánu, zatímco první plán zaujímá soustrojí, charakterizující fyzický svět s jeho koloběhem a podané ve zdůrazněné trojrozměrné perspektivě. Toto rozdělení pokračuje v horní části. Transubstanciací svítíplny se svým dovršením ve Výstřelech může pokračovat jen v druhém plánu. V prvním plánu měl být před toto nehmotné už téměř dění postaven Žonglér. Pod nohama měl mít Hodinový strojek, ten tedy opět patřil – ve shodě s ostatními stroji – do plánu prvního. Žonglér i Strojek charakterizuje, opět jako je tomu v prvním plánu dolní části, kruhově se navracující pohyb; Žonglér tančící na místě a Strojek jako sestava ozubených koleček. Také spojení Žongléra s Nevěstou je jiné než spojení, o které usiluje mládenecký svítípln ve své „pneumatickosti“. Ten se Nevěšty dotkne teprve v její nehmotné Mléčné dráze, ale Žonglér hledá spojení s ní v nehmotnějším jejím ústrojí. Všele-pohlaví. Jenom Žonglér také potřebuje fungování Strojku. Svítípln Mláďenců dospívá k Nevěště vzdušným zrcadlením, lomením paprsků a svobodným letem Výstřelů. Otvory zanechané Výstřely můžeme mít, řečeno slovníkem Duchampovým, za otvory z trojrozměrného světa do čtyřrozměrného, jako je tomu v textu *Silnice Jura-Paríž*, kde „ideální přímka“, ztrácejíc svou fyzickou skutečnost, posléze má proniknout do nekonečna. Nevěsta jediná zasahuje do plánů obou. Svým tělem je v plánu prvním a dosažitelná tedy pro Žongléra. Svou Mléčnou drahou je v druhém plánu, odkud udílí své „rozkazy“ svítíplny a kde je jeho cíl.

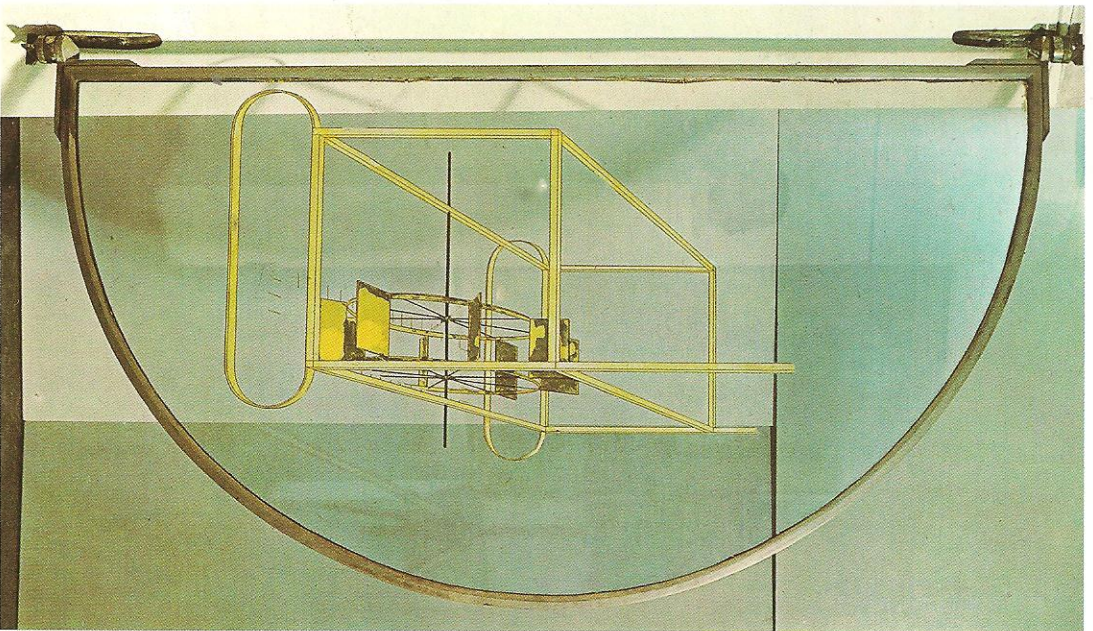
Žonglér nikdy nesměl k Nevěště vstoupit. Duchamp jej nemohl realizovat.

● Žonglér

Je to historie vsutku podivná. Třeba měl být od počátku integrální součástí *Velkého skla*, Duchamp Žongléra nejen nenarýsoval ani do svých kresebných rozvrhů ani pak nenamaloval, ale potlačoval dokonce, zdá se, i zmínky o něm. V *Zelené krabici* 1934 je jen jediná a docela krátká poznámka o Žongléru a matoucí kresbička (spirála, která na ní obtáčí podpěru desky-tácu, není asi součástí postavy Žonglérovy, nýbrž jen připomenutím jeho tančení), nic o Žonglérovi není v *Bílé krabici* 1967; a zatím ve svých poznámkách měl Duchamp dost materiálů, které by byly mohly objasnit, oč tu šlo. Vyšly teprve z pozůstatosti v *Poznámkách* 1980. Přitom mu Žonglér nescházel z myslí. Když se v Paříži roku 1937 chystala surrealistická výstava a v ní také sál na téma zvěrokruhu, Duchamp se pro znamení Vah přihlásil svým exponátem *Pečovatele o těžšíště*, tedy Žongléra. Navrhl její jako nákloněný „guéridon“, tedy ten stolek na jedné noze, s koulí, hrozcí spadnout, ale zase její nerealizoval, požádal o to malíře Mattu.

Je to pořád tak, jako by byl Duchamp chtěl a nechtěl, potřeboval a nemohl Žongléra do díla uvést. Stejně i Hodinový strojek; o tom měl docela jasnou představu, a přece ho nenamaloval. Zamyslíme-li se nad celou *Nevěstou svlékanou svými mláďenci*, do konce, začneme si snad uvědomovat, proč tomu tak

Je. Příčina je v existenci dvou plánů díla. Dole jsou plány zřejmé. Vlastní děj přeměny svítíplny se odehrává v aparatuře umístěné do druhého plánu, zatímco první plán zaujímá soustrojí, charakterizující fyzický svět s jeho koloběhem a podané ve zdůrazněné trojrozměrné perspektivě. Toto rozdělení pokračuje v horní části. Transubstanciací svítíplny se svým dovršením ve Výstřelech může pokračovat jen v druhém plánu. V prvním plánu měl být před toto nehmotné už téměř dění postaven Žonglér. Pod nohama měl mít Hodinový strojek, ten tedy opět patřil – ve shodě s ostatními stroji – do plánu prvního. Žonglér i Strojek charakterizuje, opět jako je tomu v prvním plánu dolní části, kruhově se navracující pohyb; Žonglér tančící na místě a Strojek jako sestava ozubených koleček. Také spojení Žongléra s Nevěstou je jiné než spojení, o které usiluje mládenecký svítípln ve své „pneumatickosti“. Ten se Nevěšty dotkne teprve v její nehmotné Mléčné dráze, ale Žonglér hledá spojení s ní v nehmotnějším jejím ústrojí. Všele-pohlaví. Jenom Žonglér také potřebuje fungování Strojku. Svítípln Mláďenců dospívá k Nevěště vzdušným zrcadlením, lomením paprsků a svobodným letem Výstřelů. Otvory zanechané Výstřely můžeme mít, řečeno slovníkem Duchampovým, za otvory z trojrozměrného světa do čtyřrozměrného, jako je tomu v textu *Silnice Jura-Paríž*, kde „ideální přímka“, ztrácejíc svou fyzickou skutečnost, posléze má proniknout do nekonečna. Nevěsta jediná zasahuje do plánů obou. Svým tělem je v plánu prvním a dosažitelná tedy pro Žongléra. Svou Mléčnou drahou je v druhém plánu, odkud udílí své „rozkazy“ svítíplny a kde je jeho cíl.



XXXII. Kluzák obsahující vodní mlyn v příbuzných kovech, 1913-15

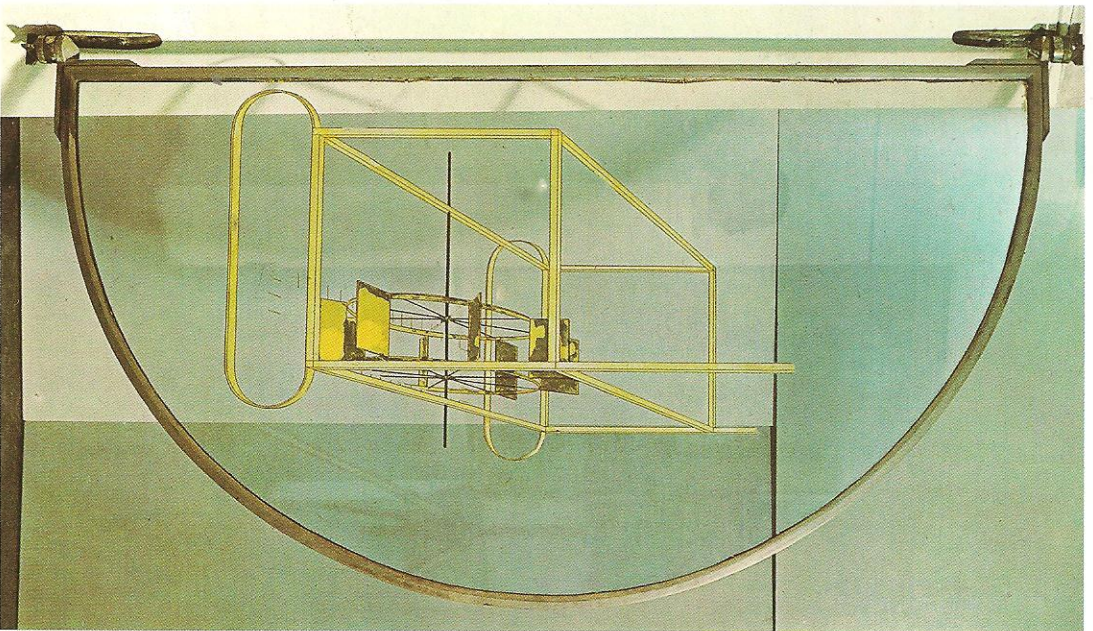
144

po infarktu, měl v bezvědomí vidění a později mu řekla ošetřovatelka: „Byl jste jako obklopen září.“ Svatozáře na náboženských obrazech nejsou vymyšleny.

Protějšíkem mýtu Nevěsty je mýtus Mládenců. Má velmi blízko k představám pozdní filozofie helenistické. Láska Mládenců je na počátku symbolizována svítíplynem, jehož jsou sami „odlitky“; ten svítíplyn je tedy utváří. Řečí oné filozofie bychom je nazvali bytostmi „pneumatickými“ a překládali bychom to slovo jako „duchovní“. V další své pouti skrze přístrojovou soupravu Skla měl tento svítíplyn mrznout a tuhnout, čili degradovat z „pneumatického“ stavu do pouhé hmotnosti, z utvářeného a lehkého klesat do tíže a beztvárnosti Cákanců bláta. Pak mělo dojít k vykoupení bezmocné touhy Mládenců, k obratu, „epistroté“ termínem novoplatoniků a gnostického filozofa Valentina. Svou lásku měli opět zbavit pozemské tíže, téměř znehmotnit a předpodstatnit, proměnit v nejsubtilnější podobu hmotnosti, ve světelnost, a tak vystoupit až k Nevěstě. Kdybychom zůstali při této interpretaci, Nevěsta by byla personifikací řecko-gnostické Sofie.

Můžeme se hrozit, co by se s Mládenci – i s Nevěstou – stalo, kdyby se dotkli přímo jejího svlečeného (i z kůže svlečeného) těla. Bylo by to znesvěcení se všemi důsledky. Toho se už málem mohl dopustit Žonglér, když vstoupil až nahoru nad její šat. Zatímco touha Mládenců po onom dlouhém proměňování se povznáší k Nevěstině poselství – k Mléčné dráze, v níž se proměnila její hlava –, ona vlákna vzájemného lákání a svádění mezi Nevěstou a Žonglérem vycházejí jen z jejího klína a k němu se vrací. Proto asi ten

145



XXXII. Kluzák obsahující vodní mlyn v příbuzných kovech, 1913-15

144

po infarktu, měl v bezvědomí vidění a později mu řekla ošetřovatelka: „Byl jste jako obklopen září.“ Svatozáře na náboženských obrazech nejsou vymyšleny.

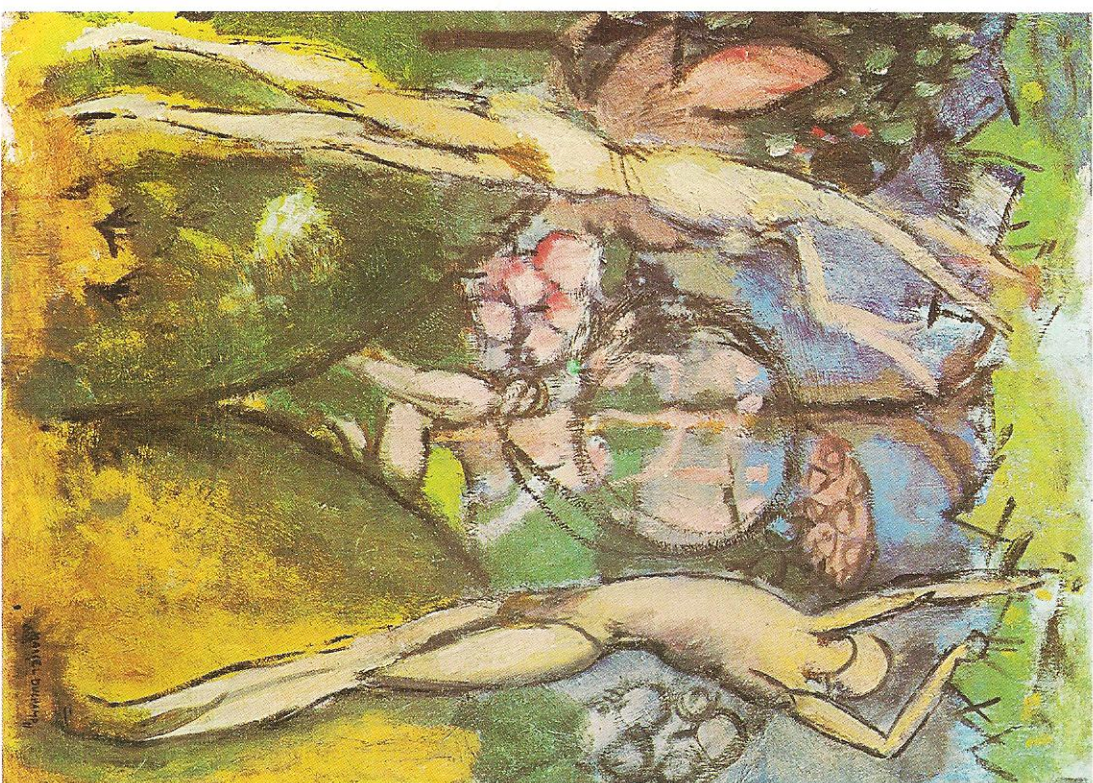
Protějšíkem mýtu Nevěsty je mýtus Mládenců. Má velmi blízko k představám pozdní filozofie helenistické. Láska Mládenců je na počátku symbolizována svítíplynem, jehož jsou sami „odlitky“; ten svítíplyn je tedy utváří. Řečí oné filozofie bychom je nazvali bytostmi „pneumatickými“ a překládali bychom to slovo jako „duchovní“. V další své pouti skrze přístrojovou soupravu Skla měl tento svítíplyn mrznout a tuhnout, čili degradovat z „pneumatického“ stavu do pouhé hmotnosti, z utvářeného a lehkého klesat do tíže a beztvárnosti Cákanců bláta. Pak mělo dojít k vykoupení bezmocné touhy Mládenců, k obratu, „epistroté“ termínem novoplatoniků a gnostického filozofa Valentina. Svou lásku měli opět zbavit pozemské tíže, téměř znehmotnit a předpodstatnit, proměnit v nejsubtilnější podobu hmotnosti, ve světelnost, a tak vystoupit až k Nevěstě. Kdybychom zůstali při této interpretaci, Nevěsta by byla personifikací řecko-gnostické Sofie.

Můžeme se hrozit, co by se s Mládenci – i s Nevěstou – stalo, kdyby se dotkli přímo jejího svlečeného (i z kůže svlečeného) těla. Bylo by to znesvěcení se všemi důsledky. Toho se už málem mohl dopustit Žonglér, když vstoupil až nahoru nad její šat. Zatímco touha Mládenců po onom dlouhém proměňování se povznáší k Nevěstině poselství – k Mléčné dráze, v níž se proměnila její hlava –, ona vlákna vzájemného lákání a svádění mezi Nevěstou a Žonglérem vycházejí jen z jejího klína a k němu se vrací. Proto asi ten

145

snad mohlo pomoci k vysvětlení, proč ve svých poznámkách nazývá Duchamp své Velké sklo také „machine agricole“, „zemědělský stroj“.) Milostná Nevěsta je zároveň děsivým nebezpečím; jako každý styk s mocemi přírody a vesmíru, tak také – a zvláště – láska může být pro člověka stejně vykoupením jako záhubou. Nevěstina hlava se ve Velkém skle musí proměnit v nehmotný oblak, aby mohla sdělit své poselství Mládencům, a tito Mládenci se neodvážají přistoupit než na nejzazší okraj její Mléčné dráhy a opět teprve svou láskou už odhmotnělou.

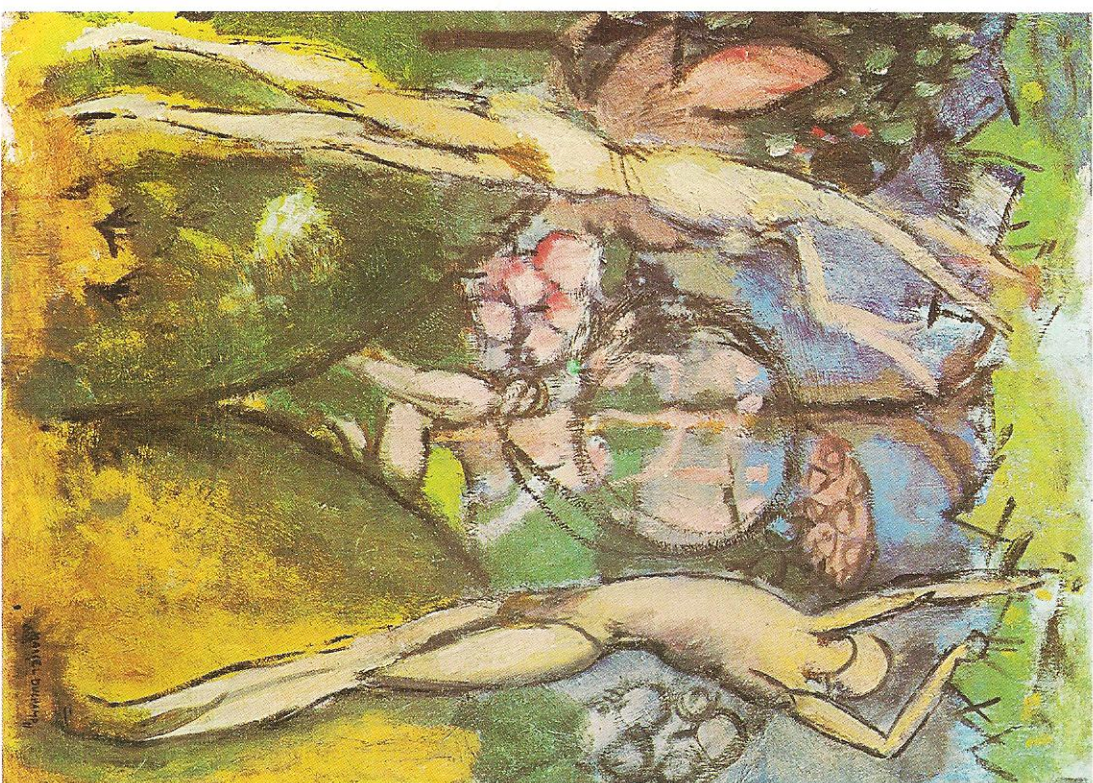
Nevěsta vznikla ze stejných popudů a stejnou cestou, jakou jindy vznikaly modly. Její Mléčná dráha je její svatozář. Ta svatozář je také znakem „epifanie“. Rýsovala se už v předějších pracích Duchampových a Duchamp sám si ji nedovedl vyložit. „Aura („halo“) okolo ruky nebyla výslovně motivována Dumouchelovou rukou,“ odpovídal v dopise roku 1951 Arensbergovi, který se ho ptal na vysvětlení tohoto motivu na *Podobizně dr. R. Dumouchela* z roku 1910. „Je znamením mých podvědomých zájmů o materialismus. – Nemá žádný zřetelný význam či výklad, ledaže uspokojovala mou potřebu ‚záračného‘, která předcházela mému kubistickému údobí.“ Jean Clair ve svých komentářích upozornil, že takové „svatozáře“ vsutku existují a dají se dokonce za zvláštních podmínek zachytit fotograficky; mluví se o „bioluminismu“, barevném světle, které obklopuje všechny živé bytosti. Snad se někdy stupňuje a pak se stává viditelné i normálnímu zraku. Mnohdy je ostatně cítíme, i když je nevidíme: mluvíme běžně o tom, že někdo září štěstím či láskou. Když C. G. Jung ležel roku 1944



XVII. Mladik a dívka na jaře, 1911

snad mohlo pomoci k vysvětlení, proč ve svých poznámkách nazývá Duchamp své Velké sklo také „machine agricole“, „zemědělský stroj“.) Milostná Nevěsta je zároveň děsivým nebezpečím; jako každý styk s mocemi přírody a vesmíru, tak také – a zvláště – láska může být pro člověka stejně vykoupením jako záhubou. Nevěstina hlava se ve Velkém skle musí proměnit v nehmotný oblak, aby mohla sdělit své poselství Mládencům, a tito Mládenci se neodvážají přistoupit než na nejzazší okraj její Mléčné dráhy a opět teprve svou láskou už odhmotnělou.

Nevěsta vznikla ze stejných popudů a stejnou cestou, jakou jindy vznikaly modly. Její Mléčná dráha je její svatozář. Ta svatozář je také znakem „epifanie“. Rýsovala se už v předějších pracích Duchampových a Duchamp sám si ji nedovedl vyložit. „Aura („halo“) okolo ruky nebyla výslovně motivována Dumouchelovou rukou,“ odpovídal v dopise roku 1951 Arensbergovi, který se ho ptal na vysvětlení tohoto motivu na *Podobizně dr. R. Dumouchela* z roku 1910. „Je znamením mých podvědomých zájmů o materialismus. – Nemá žádný zřetelný význam či výklad, ledaže uspokojovala mou potřebu ‚záračného‘, která předcházela mému kubistickému údobí.“ Jean Clair ve svých komentářích upozornil, že takové „svatozáře“ vskutku existují a dají se dokonce za zvláštních podmínek zachytit fotograficky; mluví se o „bioluminismu“, barevném světle, které obklopuje všechny živé bytosti. Snad se někdy stupňuje a pak se stává viditelné i normálnímu zraku. Mnohdy je ostatně cítíme, i když je nevidíme: mluvíme běžně o tom, že někdo září štěstím či láskou. Když C. G. Jung ležel roku 1944



XVII. Mladík a dívka na jaře, 1911

byť nemohou) své čtyřrozměrnosti. Jejich „odlitky ne-
pochybně patří do trojrozměrného světa, ale jsou to
přávě jen odlitky:“ podle Duchampových spekulací
„odlitek je negativním promítnutím čtyřrozměrného
předmětu stejně, jako je třeba perspektivně zobraz-
ný útvar promítnutím předmětu třírozměrného“. I sku-
tečná podoba Mládenců zůstává neviditelná. Duchamp
se tedy nevědomky dotkl problematiky topologie (a
když s ním o ní později mluvil matematik Le Lionnais,
vsuktku ho velmi zaujala). Podoby Mládenců jsou v na-
šem světě, abychom tak řekli, viditelné jen z rubu.

• Nedostupné

Původní název *La Mariée mise à nu par ses célibataires*
res doplnil Duchamp teprve dodatečně slůvkem *mé-*
me a oddělil její částkou. Toto anakolutické *méme* ne-
dává žádný smysl a Duchamp sám jen říkal, že je to
pouhé adverbiium, použité z „poetických důvodů“. Du-
champ si liboval – jako Roussel – v slovních hříčkách
a je docela pravděpodobné, jak na to upozornil Nico-
las Calas, že za tímto „*méme*“ se skrývá „*m'aime*“.
Nevěsta svlékána svými mládenci mne miluje: dílo by
pak bylo imaginárním obrazem incestní lásky. Lásky
marné: ona část, kde měla láska Mládenců vystoupit
k Nevěště, je z valné části prázdná. Duchamp to vy-
světlil únavou z dlouhé práce, kterou *Velkému sklu*
věnoval. Ale důvod je asi jiný.

Příběh *Velkého skla* je symbolem rozvedeným do
mytického děje. Vyvrcholením je epítanie Panny-Ne-
věsty. Je to sestra; je nedostupná. Je tu mravní kód se

zákazem incestu – to je ta jiskřivá šibenice s opřát-
kou okolo hrdla Nevěsty. Tato nedostupnost Nevěsty
je však symbolem nedostupnosti větší: je nedostup-
ností jejího tajemství. Každý umělecký symbol se ve
své hloubi ukazuje ambivalentní. Nevěsta je zároveň
toužená i děsivá, krásná i ohyzdná. Během vznikání
tohoto symbolu na sérii kreseb Panny a Nevěsty je
jakoby svlékána z kůže, zůstávají z ní jen vnitřní orgá-
ny. V obraze *Přechod Panny* v Nevěstu má utátu i hla-
vu. V této podobě přejde do *Velkého skla*. Zbývá z ní
jen tělo se svým fyzickým fungováním. V akefalicke
Nevěště bylo pro Duchampa něco lidského a oblud-
ného, jako jsou lidská a obludná zpodobení mno-
hých božstev v řadě náboženství. Je zde však také –
a zvláště – mýtus moderní. Mario Praz mu věnoval
známou knihu, *Láska, smrt a děbel*, a datuje vznik
tohoto mýtu k literárním a výtvarným manýristům An-
glie šestnáctého století. Pro Baudelaira pak byla jeho
milienka „slepým a hluchým strojem, plodným krutos-
tí“; „v aktu lásky je velká podobnost s mučením nebo
s chirurgickou operací“, píše ve svém deníku. Swin-
burne má báseň o „Faustině“, je to „stroj lásky s ho-
dinovým strojem z poddajného zлата“, a jeho Dolores
je „dcerou Smrti a Priapa“.

Nevěsta byla pro Duchampa podobnou mytickou
postavou. Ještě po mnoha mnoha letech si vzpomí-
nal na sen, který měl v době, kdy mu její postava
vznikala na prvních obrazech. Zjevila se mu tehdy
v Mnichově roku 1912, jak světil Lebelovi, v podobě
„obrovského hmyzu druhu skarabea a krutě její drá-
sala svými krovkami“. (V originále „*labourait*“; „*labou-*
rer“ znamená v původnějším významu „*orat*“, což by

byť nemohou) své čtyřrozměrnosti. Jejich „odlitky ne-
pochybně patří do trojrozměrného světa, ale jsou to
přávě jen odlitky;“ podle Duchampových spekulací
„odlitek je negativním promítnutím čtyřrozměrného
předmětu stejně, jako je třeba perspektivně zobraz-
ný útvar promítnutím předmětu třírozměrného“. I sku-
tečná podoba Mládenců zůstává neviditelná. Duchamp
se tedy nevědomky dotkl problematiky topologie (a
když s ním o ní později mluvil matematik Le Lionnais,
vsuktku ho velmi zaujala). Podoby Mládenců jsou v na-
šem světě, abychom tak řekli, viditelné jen z rubu.

• Nedostupné

Původní název *La Mariée mise à nu par ses célibataires*
res doplnil Duchamp teprve dodatečně slůvkem *mé-*
me a oddělil její částkou. Toto anakolutické *méme* ne-
dává žádný smysl a Duchamp sám jen říkal, že je to
pouhé adverbium, použité z „poetických důvodů“. Du-
champ si liboval – jako Roussel – v slovních hříčkách
a je docela pravděpodobné, jak na to upozornil Nico-
las Calas, že za tímto „*méme*“ se skrývá „*m'aime*“.
Nevěsta svlékána svými mládenci mne miluje: dílo by
pak bylo imaginárním obrazem incestní lásky. Lásky
marné: ona část, kde měla láska Mládenců vystoupit
k Nevěště, je z valné části prázdná. Duchamp to vy-
světlil únavou z dlouhé práce, kterou *Velkému sklu*
věnoval. Ale důvod je asi jiný.

Příběh *Velkého skla* je symbolem rozvedeným do
mytického děje. Vyvrcholením je epifanie Panny-Ne-
věsty. Je to sestra; je nedostupná. Je tu mravní kód se

zákazem incestu – to je ta jiskřivá šibenice s opřát-
kou okolo hrdla Nevěsty. Tato nedostupnost Nevěsty
je však symbolem nedostupnosti větší: je nedostup-
ností jejího tajemství. Každý umělecký symbol se ve
své hloubi ukazuje ambivalentní. Nevěsta je zároveň
toužená i děsivá, krásná i ohyzdná. Během vznikání
tohoto symbolu na sérii kreseb Panny a Nevěsty je
jakoby svlékána z kůže, zůstávají z ní jen vnitřní orgá-
ny. V obraze *Přechod Panny* v Nevěstu má utátu i hla-
vu. V této podobě přejde do *Velkého skla*. Zbývá z ní
jen tělo se svým fyzickým fungováním. V akefalicke
Nevěště bylo pro Duchampa něco lidského a oblud-
ného, jako jsou lidská a obludná zpodobení mno-
hých božstev v řadě náboženství. Je zde však také –
a zvláště – mýtus moderní. Mario Praz mu věnoval
známou knihu, *Láska, smrt a děbel*, a datuje vznik
tohoto mýtu k literárním a výtvarným manýristům An-
glie šestnáctého století. Pro Baudelaira pak byla jeho
milienka „slepým a hluchým strojem, plodným krutos-
tí“; „v aktu lásky je velká podobnost s mučením nebo
s chirurgickou operací“, píše ve svém deníku. Swin-
burne má báseň o „Faustině“, je to „stroj lásky s ho-
dinovým strojem z poddajného zлата“, a jeho Dolores
je „dcerou Smrti a Priapa“.

Nevěsta byla pro Duchampa podobnou mytickou
postavou. Ještě po mnoha mnoha letech si vzpomí-
nal na sen, který měl v době, kdy mu její postava
vznikala na prvních obrazech. Zjevila se mu tehdy
v Mnichově roku 1912, jak světil Lebelovi, v podobě
„obrovského hmyzu druhu skarabea a krutě její drá-
sala svými krovkami“. (V originále „*labourait*“; „*labou-*
rer“ znamená v původnějším významu „*orat*“, což by

který proudí Písty průvanu. Je to tyž vítr, který ohýbal už větve stromu v obraze *Průvan v japonské jabloni* z roku 1911. Ten obraz je vůbec svým způsobem předobrazem *Nevěsty svlékané svými mláďenci, dokonce*.

● Mláďenci

Oblast Mláďenců je narysována v přísném perspektivním systému, s úběžným bodem ve středu Nevěsti na šatu, půlícího napříč obraz, to znamená zároveň ve středu celého skla a přibližně v rovině divákovy oka. Je to intelektuální perspektiva, perspektiva měření a počítání, nikoli perspektiva iluzionismu – úběžník je příliš blízko a perspektiva příliš strmá, než aby nebyla zřejmá její umělost. Je tu symbolem hmotného světa, jeho měřitelnosti a jeho gravitační vazby. Horní část je modelována bez vyznačení prostorového systému; místo vypočítávání nastupuje tu organické souvisení, místo gravitace vznášení, poletování a plynutí, místo deterninovaného řádu svobodná náhoda.

Velké sklo konfrontuje tedy dvojí představu prostoru. Mláďenci jsou zajati v trojrozměrném prostoru hmoty a smyslu, bez výhledu do čtvrtého rozměru. Naproti tomu Nevěsta přichází z tohoto čtvrtého rozměru. Jako se vřazeným stínem trojrozměrné věci promítají na dvojrozměrnou plochu, stejně se čtyřrozměrná Nevěsta v Duchampově představě promítá do trojrozměrného prostoru; co máme před sebou, je pouhý její stín. Je to stejná myšlenka jako Platonovo podoběnství o jeskyni, která nás vězní a dovoluje vidět jen stíny pravé skutečnosti.

Duchamp říkal, že k nápadu namalovat Nevěstu na sklo ho přivedla skleněná tabulka, které používal jako palety: zaujalo ho, jak jsou barvy na druhé straně skla živé. Možná ho na to upozornily lidové bavorské obrázky na skle; němečtí expresionisté je reprodukovali ve svém sborníku *Modrý jezdec*, který vydali právě před Duchampovým příjezdem do Mnichova. Ale sám Duchampův výklad se asi záměrně, jak to u Duchampa bývá, míjí hlavní věci. Barva má totiž na tomto obraze podřadnou funkci, a jestli si Duchamp tím, že použil skla, tak znesnadnil práci, muselo to mít ještě jiné důvody. Relevantnější je jeho výrok, že to není „malba na skle“, nýbrž „retard en verre“, „skleněné zadržení“. Jako plocha zrcadla „zadržuje nekohečno ve třech rozměrech“, tak je v tomto obraze čtyřrozměrný obraz Nevěsty zastaven, zadržen při svém průchodu sklem. Nemá to už být, není to už zobrazení jevu smyslového světa. „Jev“, definuje si Duchamp, je „soubor obvyklých smyslových daností, umožňující vnímání předmětu“. Takový je svět Mláďenců. Ale Nevěsta je „zjevení“: „obraz o n minus 1 rozměrech podstatných bodů tohoto předmětu o n rozměrech“. Zpodobení má o jeden rozměr méně než zpodobování, ale zachycuje ze čtvrtého rozměru jeho „podstatné body“.

V dolní části obrazu jsou tvary předmětů uchovány v trojrozměrném perspektivním zobrazení, ale nevtvářejí žádnou perspektivní iluzi: je to perspektiva jen myšlená. Skutečnost není ve třech rozměrech. Jsou to pouhé neúplné „jevy“. Nevstupující ze čtvrtého rozměru, nemají hodnotu „zjevení“, jak to Duchamp rozlišuje. Ale dokonce ani Mláďenci nejsou zbavení (ani

který proudí Písty průvanu. Je to tyž vítr, který ohýbal už větve stromu v obraze *Průvan v japonské jabloni* z roku 1911. Ten obraz je vůbec svým způsobem předobrazem *Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce*.

● Mládenci

Oblast Mládenců je narysována v přísném perspektivním systému, s úběžným bodem ve středu Nevěsti na šatu, půlícího napříč obraz, to znamená zároveň ve středu celého skla a přibližně v rovině divákovy oka. Je to intelektuální perspektiva, perspektiva měření a počítání, nikoli perspektiva iluzionismu – úběžník je příliš blízko a perspektiva příliš strmá, než aby nebyla zřejmá její umělost. Je tu symbolem hmotného světa, jeho měřitelnosti a jeho gravitační vazby. Horní část je modelována bez vyznačení prostorového systému; místo vypočítávání nastupuje tu organické souvisení, místo gravitace vznášení, poletování a plynutí, místo determinovaného řádu svobodná náhoda.

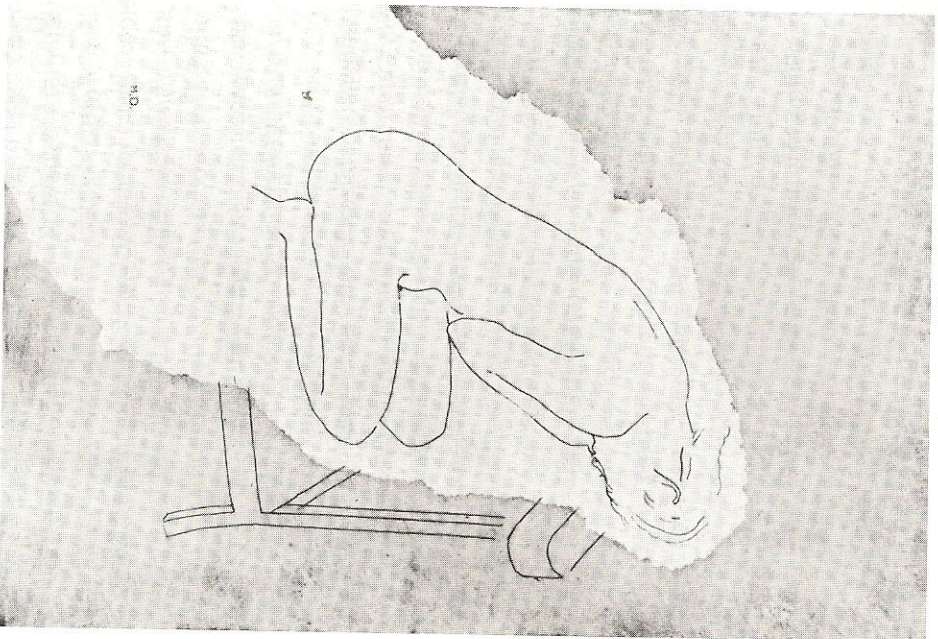
Velké sklo konfrontuje tedy dvojí představu prostoru. Mládenci jsou zajati v trojrozměrném prostoru hmoty a smyslu, bez výhledu do čtvrtého rozměru. Naproti tomu Nevěsta přichází z tohoto čtvrtého rozměru. Jako se vřazeným stínem trojrozměrné věci promítají na dvojrozměrnou plochu, stejně se čtyřrozměrná Nevěsta v Duchampově představě promítá do trojrozměrného prostoru; co máme před sebou, je pouhý její stín. Je to stejná myšlenka jako Platonovo podobobství o jeskyni, která nás vězní a dovoluje vidět jen stíny pravé skutečnosti.

Duchamp říkal, že k nápadu namalovat Nevěstu na sklo ho přivedla skleněná tabulka, které používal jako palety: zaujalo ho, jak jsou barvy na druhé straně skla živé. Možná ho na to upozornily lidové bavorské obrázky na skle; němečtí expresionisté je reprodukovali ve svém sborníku *Modrý jezdec*, který vydali právě před Duchampovým příjezdem do Mnichova. Ale sám Duchampův výklad se asi záměrně, jak to u Duchampa bývá, míjí hlavní věci. Barva má totiž na tomto obraze podřadnou funkci, a jestli si Duchamp tím, že použil skla, tak znesnadnil práci, muselo to mít ještě jiné důvody. Relevantnější je jeho výrok, že to není „malba na skle“, nýbrž „retard en verre“, „skleněné zadržení“. Jako plocha zrcadla „zadržuje nekořečně ve třech rozměrech“, tak je v tomto obraze čtyřrozměrný obraz Nevěsty zastaven, zadržení při svém průchodu sklem. Nemá to už být, není to už zobrazení jevu smyslového světa. „Jev“, definuje si Duchamp, je „soubor obvyklých smyslových daností, umožňující vnímání předmětu“. Takový je svět Mládenců. Ale Nevěsta je „zjevení“: „obraz o n minus 1 rozměrech podstatných bodů tohoto předmětu o n rozměrech“. Zpodobení má o jeden rozměr méně než zpodobování, ale zachycuje ze čtvrtého rozměru jeho „podstatné body“.

V dolní části obrazu jsou tvary předmětů uchovány v trojrozměrném perspektivním zobrazení, ale nevtvářejí žádnou perspektivní iluzi: je to perspektiva jen myšlená. Skutečnost není ve třech rozměrech. Jsou to pouhé neúplné „jevy“. Nevstupující ze čtvrtého rozměru, nemají hodnotu „zjevení“, jak to Duchamp rozlišuje. Ale dokonce ani Mládenci nejsou zbavení (ani

povu Nevěstu: na leptu *Svlékaná nevěsta* ze souboru *Milenců* z let 1967 až 1968 klečí, nahá, podobně jako levá postava v *Keři*, jenže tentokrát na klekátku jako při svatebním obřadu.

23. *Svlékaná nevěsta*, 1968



122

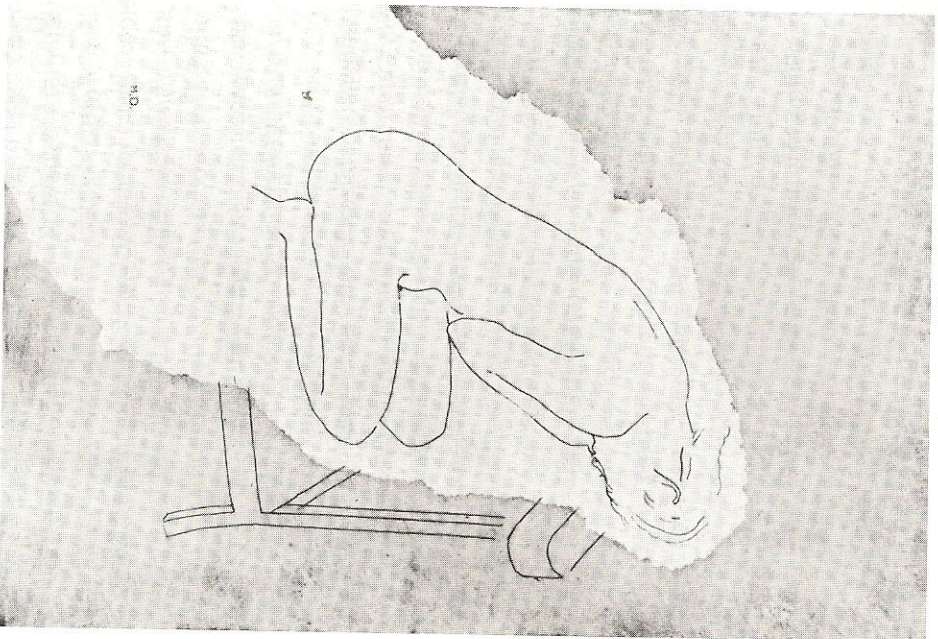
Připadá to jako sen, jehož smysl se sničímu jen znenáhlu odhaluje a který se mu nikdy neodhalí úplně. Postavy vystupují v přestrojení a scéna se mění; pořád je to však prostředí Marcelovy rodiny z let jeho dospívání a pořád se tu vrací připomínka jeho sestry: jsou to ony, které se zjeví na *Velkém sklu* v podobě Nevěsty. Arturo Schwarz první upozornil na souvislost Nevěsty se Suzanne, nejbližší Marcelovi z jeho sestry; spolu s ní, třeba dodat, vystupují zde i obě sestry mladší. To už tedy není imaginativní konstrukce, tkvící sama v sobě, jako je tomu u Roussela, který původně Duchampa inspiroval, a není to ani stroj. Jako stroj je vymyšlena jenom oblast Mládenců *Velkého skla*. Nevěsta vznikla přetvářením a přepodstatňováním vizuální skutečnosti, až nabyla povahy zjevení.

Láska Mládenců vede do Cákanců bláta, láska Nevěsty ústí do oblaku Mléčné dráhy. Mládenci nejsou sami schopni života, svou energii mohou čerpat jen odněkud mimo sebe, „z uhlí nebo jiné suroviny“. Nevěsta má svůj vlastní zdroj života sama v sobě. Utrpení Mládenců je v jejich oddělenosti od pravého života. Nemají ani sílu Nevěstu svléknout. Svlékne se sama z „pronikavé touhy po rozkoši“. Svlečení Nevěsty není znásilnění. Je to Vysvobození, Milost, Vykoupení. Ona jediná je zdrojem „benzinu lásky“ i jiskření „magneto-touhy“, které ovládají „hodinový přístroj“. Ona také měla udržovat žongléra, aby ve svém tanci neupadl. Mládenci, aby se mohli zúčastnit Nevěstina svlečení, musí s její pomocí dokázat v tanci vybalancovat svou pozemskou tíhu, vynést svou lásku až k Mléčné dráze lásky Nevěsty, pochopit Nápis, kterým k nim ze svého obláčného tvaru promlouvá, a nadechnout se vzduchu,

123

povu Nevěstu: na leptu *Svlékaná nevěsta* ze souboru *Milenců* z let 1967 až 1968 klečí, nahá, podobně jako levá postava v *Keři*, jenže tentokrát na klekátku jako při svatebním obřadu.

23. *Svlékaná nevěsta*, 1968



Připadá to jako sen, jehož smysl se sničím jen znenáhlu odhaluje a který se mu nikdy neodhalí úplně. Postavy vystupují v přestrojení a scéna se mění; pořád je to však prostředí Marcelovy rodiny z let jeho dospívání a pořád se tu vrací připomínka jeho sestry: jsou to ony, které se zjeví na *Velkém sklu* v podobě Nevěsty. Arturo Schwarz první upozornil na souvislost Nevěsty se Suzanne, nejbližší Marcelovi z jeho sestry; spolu s ní, třeba dodat, vystupují zde i obě sestry mladší. To už tedy není imaginativní konstrukce, tkvící sama v sobě, jako je tomu u Roussela, který původně Duchampa inspiroval, a není to ani stroj. Jako stroj je vymyšlena jenom oblast Mládenců *Velkého skla*. Nevěsta vznikla přetvářením a přepodstatňováním vizuální skutečnosti, až nabyla povahy zjevení.

Láska Mládenců vede do Cákanců bláta, láska Nevěsty ústí do oblaku Mléčné dráhy. Mládenci nejsou sami schopni života, svou energii mohou čerpat jen odněkud mimo sebe, „z uhlí nebo jiné suroviny“. Nevěsta má svůj vlastní zdroj života sama v sobě. Utrpení Mládenců je v jejich oddělenosti od pravého života. Nemají ani sílu Nevěstu svléknout. Svlékne se sama z „pronikavé touhy po rozkoši“. Svlečení Nevěsty není znásilnění. Je to Vysvobození, Milost, Vykoupení. Ona jediná je zdrojem „benzinu lásky“ i jiskření „magneto-touhy“, které ovládají „hodinový přístroj“. Ona také měla udržovat žongléra, aby ve svém tanci neupadl. Mládenci, aby se mohli zúčastnit Nevěstina svlečení, musí s její pomocí dokázat v tanci vybalancovat svou pozemskou tíhu, vynést svou lásku až k Mléčné dráze lásky Nevěsty, pochopit Nápis, kterým k nim ze svého obláčného tvaru promlouvá, a nadechnout se vzduchu,

Ta „žena“, „u příležitosti“ níž obraz vznikl, byla dívka tehdy třináctiletá, nejmladší sestra Marcelova, Magdeleine. Obraz je třetí z Duchampových portrétů jeho sester. První vznikl už roku 1903: kresba barevnými tužkami *Suzanne Duchampová sedící*. Tehdy bylo Suzanne třináct a Marcel ji zachycuje s výrazem už docela nedětským. Roku 1909 je další sestra, Yvonne, čtrnáct, a Marcel jí zase věnuje portrét, tentokrát už malovaný olejem. Zase ji zpodobuje, jako kdysi Suzanne, sedící v křesle a z pravého boku, jenže navíc jí dráždivě odhaluje na zkrížených nohou sukni. Roku 1911 dochází na třináctiletou teď Magdeleine. Obrazové schéma zůstává stejné – sedící postava viděná zprava – a zase je zvláštní důraz položen na zkrížené nohy. K tomu přistupuje ještě mužský motiv lampy, tentokrát stojící vedle ní. Po mnoha desetiletích bude ležící nahá žena v Duchampově dioramatu *Je-ji dáno...* takovou lampu zdvihát v ruce.

Právě toto poslední vtělení mladistvé sestry, dítěte-ženy v obraze *U příležitosti mladé sestry* vstupuje do podoby Královny v řadě obrazů Krále a Královny s akty a v návazné řadě obrazů Panny a Nevěsty. Poda-oba je nejprve nezřetelná: v předposledním z nich, *Přechodu Panny v Nevěstu*, a odtud pak v poslední Nevěstě, už docela jasná. Nevěsta zůstává ve stejné pozici jako Magdeleine (a jako v předešlých podobiznách i její sestry); můžeme tu ještě rozeznat její trup, spodní část těla, předloktí, kus pravé nohy a obrys levé; jako na obraze *U příležitosti...* a předtím na podobizně Yvonne byl na této levé noze soustředěn erotický akcent, tak i tady, změněna do podoby štihlého rovného tvaru, míří vyzývavě k dolní oblasti Mlāden-

ců. Nevěsta zároveň ztrácí hlavu a rovněž na *Velkém skle* už zůstává akefálická. Duchamp vzpomíná v rozhovoru se Schusterem (1957), že ho asi inspirovaly „ty boudy na pouť, jakých bylo tehdy plno, kde figurinám, představujícím často svatebčány, mohli obratní vrháči kouli srazit hlavu“. Prostrředí pouťi tehdy vůbec Duchampa přitahovalo. Ona vlákna, která se měla vznášet mezi Nevěstou a Žonglérem, měla být „jako určitá hvízdání na pouťi v Neuilly“. I postava Žongléra je nejspíše odtud, i motiv *Toboganu*.

Součástí Nevěsty se ve *Velkém skle* stane ještě Mléčná dráha. Kde měly portréty Magdeleine a Yvonne schýlený krk, je nyní smýčka „oběšence“ a místo hlavy má postava oblačnou „svatozář“ Mléčné dráhy. Je to pro Duchampa významný symbol. Jeho proměnlivý vývoj začíná nenápadně, ve vykrytí kontury studijního aktu 1910. Není to tedy jen technický prostředek, opakuje se na dvou verzích. Obdobná aura je i na oleji *Akt na aktu* (obrazu stojícího ženského aktu, přemalovaného napříč na starší malbě s dolní částí jiného aktu), o něco pozdějším; podobně překvapivě jako je tomu u zmíněné už nelogické modelace stojící postavy *Keře* ze symbolistického Duchampova období, objeví se jakási zář v téže době na *Podobizně dr. R. Dumouchela* okolo jeho rukou. Tvar Mléčné dráhy můžeme uhadnout i v tvaru záhadného keře ve stejnojmenném obraze, kde obklopuje obě postavy. Osmostatnil se na *Velkém skle* a vrátí se po mnoha desetiletích, roku 1945, v podobě připomínající onen keř, na reliéfním malém obraze, který je prvním dokumentem vznikající nové kompozice *Je-ji dáno...* Nakonec obklopí jako nějaký svatební závoj poslední Ducham-

Ta „žena“, „u příležitosti“ níž obraz vznikl, byla dívka tenhdy třináctiletá, nejmladší sestra Marcelova, Magdeleine. Obraz je třetí z Duchampových portrétů jeho sester. První vznikl už roku 1903: kresba barevnými tužkami *Suzanne Duchampová sedící*. Tehdy bylo Suzanne třináct a Marcel ji zachycuje s výrazem už docela nedětským. Roku 1909 je další sestra, Yvonne, čtrnáct, a Marcel jí zase věnuje portrét, tentokrát už malovaný olejem. Zase ji zpodobuje, jako kdysi Suzanne, sedící v křesle a z pravého boku, jenže navíc jí dráždivě odhaluje na zkrížených nohou sukni. Roku 1911 dochází na třináctiletou teď Magdeleine. Obrazové schéma zůstává stejné – sedící postava viděná zprava – a zase je zvláštní důraz položen na zkrížené nohy. K tomu přistupuje ještě mužský motiv lampy, tentokrát stojící vedle ní. Po mnoha desetiletích bude ležící nahá žena v Duchampově dioramatu *Je-ji dáno...* takovou lampu zdvíhat v ruce.

Právě toto poslední vtělení mladistvé sestry, dítěte-ženy v obraze *U příležitosti mladé sestry* vstupuje do podoby Královny v řadě obrazů Krále a Královny s akty a v návazné řadě obrazů Panny a Nevěsty. Poda-oba je nejprve nezřetelná: v předposledním z nich, *Přechodu Panny v Nevěstu*, a odtud pak v poslední Nevěstě, už docela jasná. Nevěsta zůstává ve stejné pozici jako Magdeleine (a jako v předešlých podobiznách i její sestry); můžeme tu ještě rozeznat její trup, spodní část těla, předloktí, kus pravé nohy a obrys levé; jako na obraze *U příležitosti...* a předtím na podobizně Yvonne byl na této levé noze soustředěn erotický akcent, tak i tady; změněna do podoby štíhlého rovného tvaru, míří vyzývavě k dolní oblasti Mlāden-

ců. Nevěsta zároveň ztrácí hlavu a rovněž na *Velkém skle* už zůstává akefálická. Duchamp vzpomíná v rozhovoru se Schusterem (1957), že ho asi inspirovaly „ty boudy na pouťi, jakých bylo tehdy plno, kde figurinám, představujícím často svatebčány, mohli obratní vrháči kouli srazit hlavu“. Prostrředí pouťi tehdy vůbec Duchampa přitahovalo. Ona vlákna, která se měla vznášet mezi Nevěstou a Žonglérem, měla být „jako určitá hvízdání na pouťi v Neuilly“. I postava Žongléra je nejspíše odtud, i motiv *Toboganu*.

Součástí Nevěsty se ve *Velkém skle* stane ještě Mléčná dráha. Kde měly portréty Magdeleine a Yvonne schýlený krk, je nyní smýčka „oběšence“ a místo hlavy má postava oblačnou „svatozář“ Mléčné dráhy. Je to pro Duchampa významný symbol. Jeho proměnlivý vývoj začíná nenápadně, ve vykrytí kontury studijního aktu 1910. Není to tedy jen technický prostředek, opakuje se na dvou verzích. Obdobná aura je i na oleji *Akt na aktu* (obrazu stojícího ženského aktu, přemalovaného napříč na starší malbě s dolní částí jiného aktu), o něco pozdějším; podobně překvapivě jako je tomu u zmíněné už nelogické modelace stojící postavy *Keře* ze symbolistického Duchampova období, objeví se jakási zář v téže době na *Podobizně dr. R. Dumouchela* okolo jeho rukou. Tvar Mléčné dráhy můžeme uhadnout i v tvaru záhadného keře ve stejnojmenném obraze, kde obklopuje obě postavy. Osmostatnil se na *Velkém skle* a vrátí se po mnoha desetiletích, roku 1945, v podobě připomínající onen keř, na reliéfním malém obraze, který je prvním dokumentem vznikající nové kompozice *Je-ji dáno...* Nakonec obklopí jako nějaký svatební závoj poslední Ducham-

Nevěsta

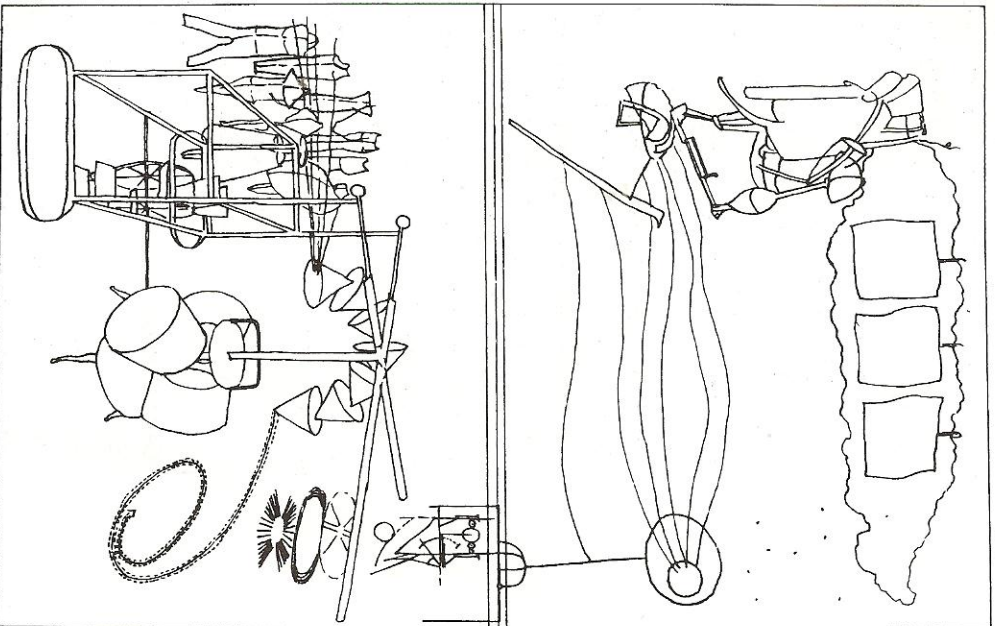
Legenda *Velkého skla* se rozvíjela teprve v průběhu vznikání tohoto díla. Původ díla je však jinde a dílo není ilustrací této legendy. Duchamp sám varoval, aby se *Velké sklo* nečetlo jako obrazové vyličení příběhu. Stejně ona slovesná část neměla být pouhým průvodcem. Byla by se měla stát naposled útvarem stejně formálně samostatným jako je *Sklo samo*; tvořila by s ním jakýsi pomyslný dipých.

Historie vzniku symbolu *Nevěsty* začíná dlouho před koncepcí *Velkého skla*. Utváření její postavy můžeme zřetelně sledovat nazpět k obrazu *U příležitosti mladé sestry*, který vznikl roku 1911. Je jedním z prvních Duchampových obrazů, v nichž se vyrovnával s kubismem. Obraz zvláštní: nahozený, nehotový, nedopověděný, a zvláště zneklidňující. Znekojoval i Duchampa samotného. „Kouzelný, velice krásný, ale nikoli v mém směru,“ komentoval jej Arturo Schwarzovi, jako by její chtěl zároveň vyzdvihnout a zároveň se k němu nechťel znát. A ještě podivnější je, co napsal na rub této malby přece tak něžně: „Une étude de femme – merde.“ „Studie ženy – nasrat.“

Je to obraz pro celou Duchampovu příští dráhu nesmírně důležitý. Duchamp tehdy stannul na rozcestí. Téma se začalo rozpívat v čisté barevnosti: ještě krok a Duchamp byl by stannul mezi iniciátory malířské abstrakce. V tu chvíli se však od ní odvrátil. Téma se ukázalo pro něj důležitější než obraz. Od tohoto rozhodnutí začne pro něho dílo, které bude v rozporu s tehdejším směřováním umění. Povede jinam.

119

Jindřich Chaloupecký: Rekonstrukce původního plánu *Velkého skla*



118

Nevěsta

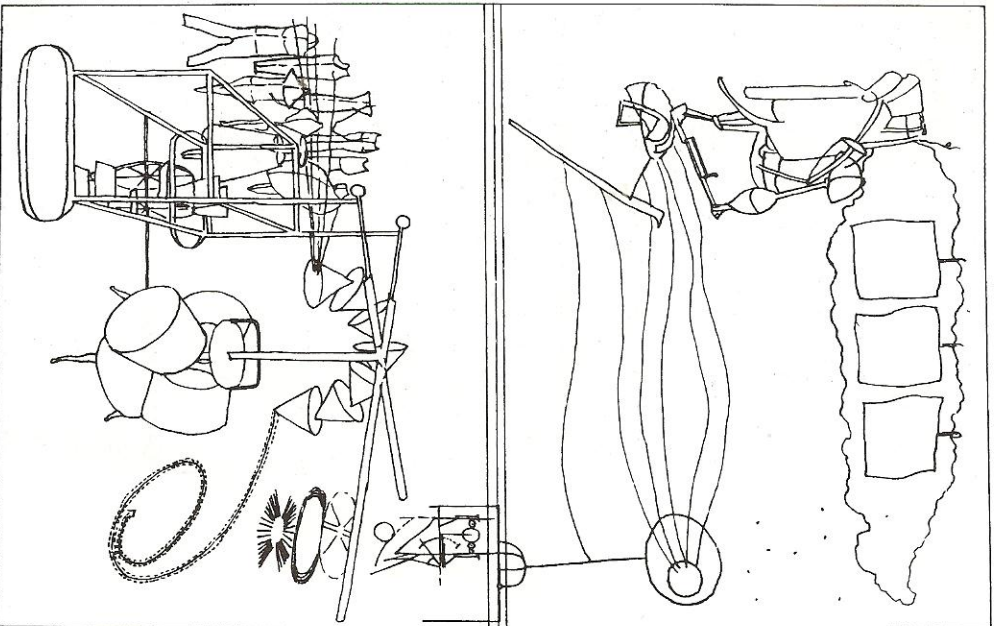
Legenda *Velkého skla* se rozvíjela teprve v průběhu vznikání tohoto díla. Původ díla je však jinde a dílo není ilustrací této legendy. Duchamp sám varoval, aby se *Velké sklo* nečetlo jako obrazové vyličení příběhu. Stejně ona slovesná část neměla být pouhým průvodcem. Byla by se měla stát naposled útvarem stejně formálně samostatným jako je *Sklo samo*; tvořila by s ním jakýsi pomyslný dipých.

Historie vzniku symbolu *Nevěsty* začíná dlouho před koncepcí *Velkého skla*. Utváření její postavy můžeme zřetelně sledovat nazpět k obrazu *U příležitosti mladé sestry*, který vznikl roku 1911. Je jedním z prvních Duchampových obrazů, v nichž se vyrovnával s kubismem. Obraz zvláštní: nahozený, nehotový, nedopověděný, a zvláště zneklidňující. Znekojoval i Duchampa samotného. „Kouzelný, velice krásný, ale nikoli v mém směru,“ komentoval jej Arturo Schwarzovi, jako by její chtěl zároveň vyzdvihnout a zároveň se k němu nechťel znát. A ještě podivnější je, co napsal na rub této malby přece tak něžně: „Une étude de femme – merde.“ „Studie ženy – nasrat.“

Je to obraz pro celou Duchampovu příští dráhu nesmírně důležitý. Duchamp tehdy stannul na rozcestí. Téma se začalo rozplyvat v čisté barevnosti: ještě krok a Duchamp byl by stannul mezi iniciátory malířské abstrakce. V tu chvíli se však od ní odvrátil. Téma se ukázalo pro něj důležitější než obraz. Od tohoto rozhodnutí začne pro něho dílo, které bude v rozporu s tehdejším směřováním umění. Povede jinam.

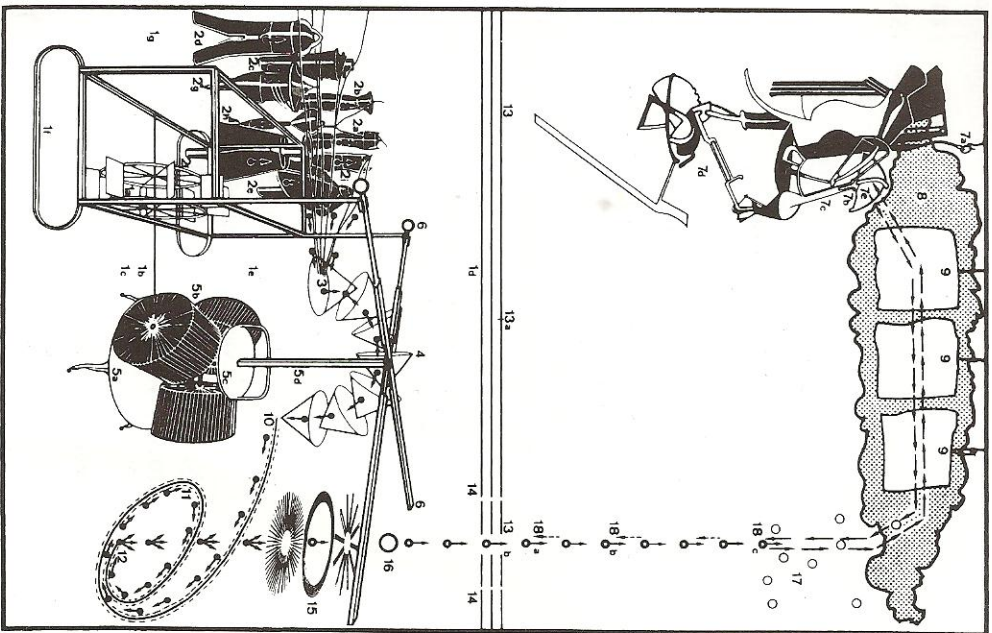
119

Jindřich Chaloupecký: Rekonstrukce původního plánu *Velkého skla*



118

Jean Siquet: Schéma Velkého skia



116

1 Kluzák

1a Vodní mlýn

1b převod

1c podzemní pať

1d kladka

1e obratí lahve Benediktýnky

1f sanice

1g Sandow

2 Hrbítoz uniforem a lívcejí

2a prelát

2b doručovatel obchodního domu

2c četník

2d kynysník

2e strážník

2f funebrák

2g poslucha

2h kavárenský poslíček

2i přednost nádraží

3 Kapilární trubice

4 Síta

5 Roztráec čokolády

5a poniklovaná trojnožka ve stylu Ludvíka XV.

5b kola

5c kravata

5d bajonet

6 Nůžky

7 Nevěsta

7a kroužek k zavěšení ženského oběsence

7b kulový čep

7c žerd' nesoucí vlákna

7d voska

8 Mléčná dráha

9 Písty průvanu

10 Tobogan

11 Průtokové plochy

12 Čákanec bíláta

13 Horizont - šaty nevěsty

13a ubězník mládenecké perspektivy

13b hranol s Wilson-Lincolnovým efektem a 9 otvorů

14 Beranidla

15 Okulističtí svědci

16 Lupa - čočka Kodaku

17 Devět výstřelů

18 Žonglér (pečovatel o těžstě)

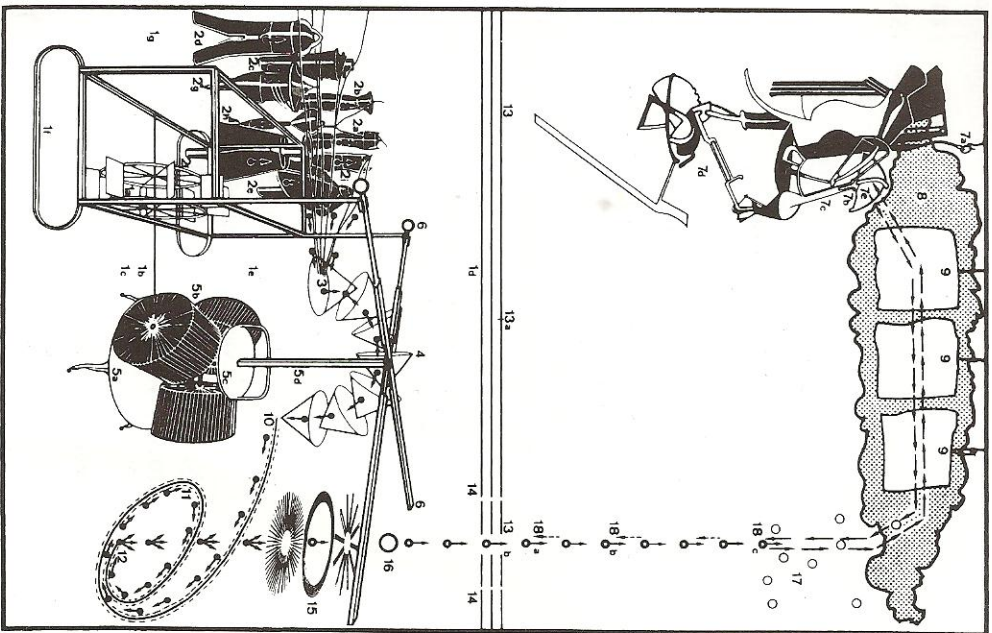
18a trojnožka

18b kmen

18c koule neboli stabilizátor

117

Jean Siquet: Schéma Velkého skia



116

1 Kluzák

1a Vodní mlýn

1b převod

1c podzemní pařt

1d kladka

1e obratí lahve Benediktýnky

1f sanice

1g Sandow

2 Hrbtiov uniforem a lívcejí

2a prelát

2b doručovatel obchodního domu

2c četník

2d krysník

2e strážník

2f funebrák

2g poslucha

2h kavárenský poslíček

2i přednost nádraží

3 Kapilární trubice

4 Síť

5 Rozřítac čokolády

5a poniklovaná trojnožka ve stylu Ludvíka XV.

5b kola

5c kravata

5d bajonet

6 Nůžky

7 Nevěsta

7a kroužek k zavěšení ženského oběsence

7b kulový čep

7c žerd' nesoucí vlákna

7d voska

8 Mléčná dráha

9 Písty průvanu

10 Tobogan

11 Průtokové plochy

12 Čákanec bláta

13 Horizont - šaty nevěsty

13a ubězník mládenecké perspektivy

13b hranol s Wilson-Lincolnovým efektem a 9 otvorů

14 Beranidla

15 Okulističtí svědci

16 Lupa - čočka Kodaku

17 Devět výstřelů

18 Žonglér (pečovatel o těžstě)

18a trojnožka

18b kmen

18c koule neboli stabilizátor

117

(obrazu). Tento meziřádkový překlad, protože nebude už sloužit jako hieroglyf (hieroglyfickou daností svlékané Nevěsty je obraz sám), nebude tedy spočívat na základě slov a písmen, nebo alespoň použítá abeceda bude docela nová, tj. bez jakéhokoli vztahu k latinským – řeckým – německým písmenům – nebude už fonetická, ale jenom vizuální – bude možno jí rozumět zrakem, ale nikoli očima nebo nahlas číst. – Takto pochopený princip abecedy bude *ideálním tésnopisem*. – Znaky co možná početné budou (jako v každé abecedě) prvky seskupení (analogických slovům), určených k překládání postupně *deformace* konvenčního hieroglyfismu (Roztírač čokolády atd.) ve svém pojmenování, nevyjadřujícím už než (mrtvou) myšlenku. “ K tomu chtějí Duchamp vytvořit i zvláštní slovník „jazyka, jehož každé slovo by se do francouzštiny (nebo jiné řeči) muselo překládat několika slovy, popřípadě celou větou. “ Stejně i gramatika by byla nová.

Duchamp se tím chtěl vypořádat s problémem, na který narazil už ve svém textu *Slinice Jura-Paríž*. I myšlenka *Nevěsty svlékané svými mláďenci, dokonce*, přesahovala hranice výtvarného díla: dílo tedy mělo být umístěno v ideálním úběžníku hmotného vytváření a nehmotného přemýšlení. Ale jako se Duchampovi nepodařilo obraz dokončit, nepodařilo se mu ani zkomponovat tento text. Zůstaly z něho jen ony rozptýlené poznámky. Dovolují nám však ujasnit si, jak mělo hotové dílo vypadat, a dokonce možná i to, proč se nedalo uskutečnit.

Osnovou díla měl být dvojitý děj: jeden počínající Nevěstou, druhý Mláďenci, a spojením obou dějů mělo dílo vyvrcholit: Nevěsta konečně svléčená měla se

112

spojit se svými Mláďenci. Středem děje zůstává Nevěsta. Mláďenci nemají v sobě dost síly, aby k Nevěstě dospěli. Svítíplyn, který jim dává tvar, chce svou lehkostí směřovat vzhůru a vzplanout, ale v krajinné marnosti, která je symbolizována Kluzákem, Mlýnským kolem, Roztíračem čokolády a Nůžkami a která je domovem Mláďenců, plyn ztuhne a změní se v bláto. Potom však dojde k obratu. Je to „oslňení cákanců“: kapky samčího bláta se změní tak, aby se „zrcadlově vracely v horní části skla a potkaly s devíti Výstřely“, které vypálili Mláďenci a kterými překonali už zemskou tíhu. Proměnu naznačují zrcadloví Okulis-tičtí svědci a optická Čočka. Mláďenci vděčí za tuto proměnu a vysvobození Nevěstě. „Bláto i Výstřely přijímají rozkazy Ženského oběsence.“ Celý děj se přitom daří jen díky náhodě – náhodnými útvary Pístitů průvanu přícházejí rozkazy Nevěstě.

Dlouho po tom, co Velké sklo opustil, roku 1965, vytvořil Duchamp lept, na který je obkreslil a kde doplnil v druhé barvě i kresbu neprovedených částí, Toboganu a Hodinového strojek. Hodinový strojek měl být umístěn v místě, kde mají stoupat „oslňené“ kapky odhmotnělého plynu k Nevěstě. Mléčné dráze; úkolem Strojku je, aby rozrušoval tu přehradu Chladiče, tedy aby Nevěstu svlékal. Ale i na tomto leptu chybí Žonglér (nazývaný také Manipulátor tíže) a jeho spojení s Nevěstou. Dovidáme se o něm z Duchampových poznámek. Inspirací k tomuto motivu lze snadno uhadnout: představení pouťového umělce, balancujícího nad hlavou táč s koulí; pro Duchampa dostával podobu lehkého stolku se střední podpěrou, jakému Francouzi říkají „guéridon“. Stolek-žonglér měl stát na

113

(obrazu). Tento meziřádkový překlad, protože nebude už sloužit jako hieroglyf (hieroglyfickou daností svlékané Nevěsty je obraz sám), nebude tedy spočívat na základě slov a písmen, nebo alespoň použítá abeceda bude docela nová, tj. bez jakéhokoli vztahu k latinským – řeckým – německým písmenům – nebude už fonetická, ale jenom vizuální – bude možno jí rozumět zrakem, ale nikoli očima nebo nahlas číst. – Takto pochopený princip abecedy bude *ideálním tésnopisem*. – Znaky co možná početné budou (jako v každé abecedě) prvky seskupení (analogických slovům), určených k překládání postupně *deformace* konvenčního hieroglyfismu (Roztírač čokolády atd.) ve svém pojmenování, nevyjadřujícím už než (mrtvou) myšlenku. “ K tomu chtějí Duchamp vytvořit i zvláštní slovník „jazyka, jehož každé slovo by se do francouzštiny (nebo jiné řeči) muselo překládat několika slovy, popřípadě celou větou. “ Stejně i gramatika by byla nová.

Duchamp se tím chtěl vypořádat s problémem, na který narazil už ve svém textu *Slinice Jura-Paríž*. I myšlenka *Nevěsty svlékané svými mláďenci, dokonce*, přesahovala hranice výtvarného díla: dílo tedy mělo být umístěno v ideálním úběžníku hmotného vytváření a nehmotného přemýšlení. Ale jako se Duchampovi nepodařilo obraz dokončit, nepodařilo se mu ani zkomponovat tento text. Zůstaly z něho jen ony rozptýlené poznámky. Dovolují nám však ujasnit si, jak mělo hotové dílo vypadat, a dokonce možná i to, proč se nedalo uskutečnit.

Osnovou díla měl být dvojitý děj: jeden počínající Nevěstou, druhý Mláďenci, a spojením obou dějů mělo dílo vyvrcholit: Nevěsta konečně svléčená měla se

112

spojit se svými Mláďenci. Středem děje zůstává Nevěsta. Mláďenci nemají v sobě dost síly, aby k Nevěstě dospěli. Svtíplyn, který jim dává tvar, chce svou lehkostí směřovat vzhůru a vzplanout, ale v krajinné marnosti, která je symbolizována Kluzákem, Mlýnským kolem, Roztíračem čokolády a Nůžkami a která je domovem Mláďenců, plyn ztuhne a změní se v bláto. Potom však dojde k obratu. Je to „oslnění cákanců“: kapky samčího bláta se změní tak, aby se „zrcadlově vracely v horní části skla a potkaly s devíti Výstřely“, které vypálili Mláďenci a kterými překonali už zemskou tíhu. Proměnu naznačují zrcadloví Okulističtí svědci a optická Čočka. Mláďenci vděčí za tuto proměnu a vysvobození Nevěstě. „Bláto i Výstřely přijímají rozkazy Ženského oběsence.“ Celý děj se přitom daří jen díky náhodě – náhodnými útvary Pístitů průvanu přícházejí rozkazy Nevěstě.

Dlouho po tom, co Velké sklo opustil, roku 1965, vytvořil Duchamp lept, na který je obkreslil a kde doplnil v druhé barvě i kresbu neprovedených částí, Toboganu a Hodinového strojků. Hodinový strojek měl být umístěn v místě, kde mají stoupat „oslňené“ kapky odhmotnělého plynu k Nevěstě Miléčné dráze; úkolem Strojku je, aby rozrušoval tu přehradu Chladiče, tedy aby Nevěstu svlékal. Ale i na tomto leptu chybí Žonglér (nazývaný také Manipulátor tíže) a jeho spojení s Nevěstou. Dovidáme se o něm z Duchampových poznámek. Inspirací k tomuto motivu lze snadno uhadnout: představení pouťového umělce, balancujícího nad hlavou táč s koulí; pro Duchampa dostával podobu lehkého stolku se střední podpěrou, jakému Francouzi říkají „guéridon“. Stolek-žonglér měl stát na

113

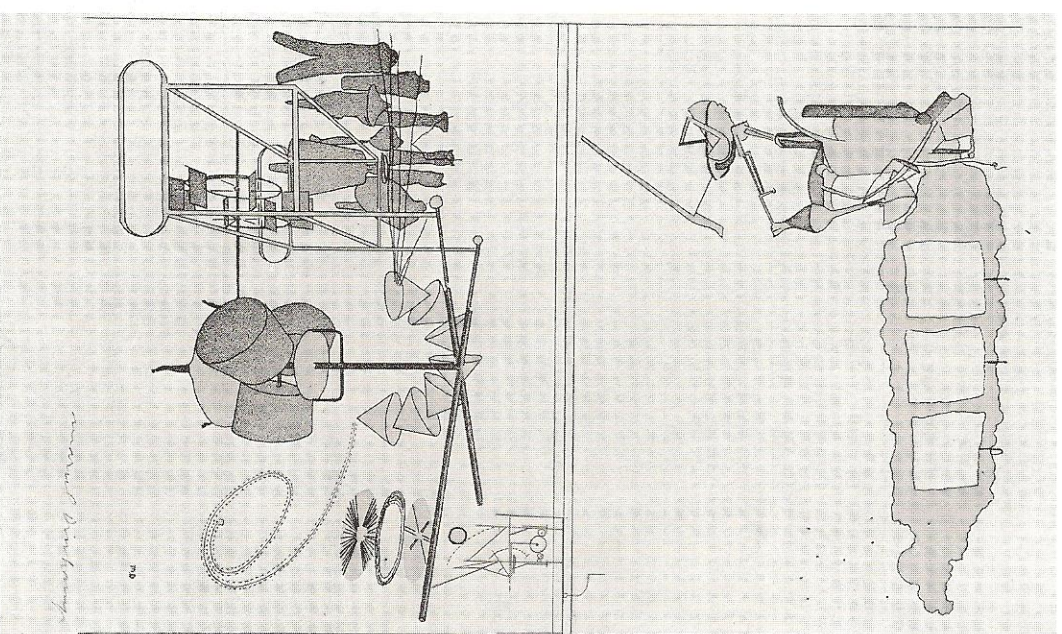
znázorňovat vázanost Panny na její přátele a rodiče".
V definitivní realizaci se sama tato šibenice neobjevila.

Ve svých poznámkách vypracoval Duchamp návrhy na důležité orgány Nevěsty, hlavně na Včelu, která je Pohlavím-válcem, a Magneto-touhu. Tělo Nevěsty přechází v oblačný tvar, umístěný napříč celého obrazu. Duchamp jej popisuje jako „jakousi mléčnou dráhu tělové barvy“; je „rozvinutím“ a „rozkvetením“ Nevěsty („épanouissement“), její „svatozář“ „souhrnem jejich skvělých vibrací“. Oblak měl původně nést (nečitelný) nápis, jakési poselství Nevěsty. Jsou v něm prořiznuty tři čtvercové Píсты průvanu. Jejich tvar je určen náhodou: Duchamp dal vyfotografovat třikrát čtverec záclonoviny, vzdouvající se v průvanu, a vzniklé tvary přenesl na obraz.

Příběh Nevěsty

Duchamp chtěl sestavit jakéhosi průvodce *Velkým sklem*. „Zamýšlel jsem sebrat do jakéhosi alba, jako jsou katalogy zaslátelských obchodů, výpočty, úvahy bez vzájemného vztahu,“ řekl o tom Cabannovi. „Přál jsem si, aby toto album doprovázelo *Sklo* a aby pomohlo při jeho prohlížení, protože *Sklo* by se nemělo prohlížet z estetického hlediska. Divák by měl znát tu knižku a vidět oboje najednou. Spojení obojího by odstranilo tu sítnicovitost, kterou nemám rád.“ V Duchampových poznámkách se setkáváme i s úvahami o stylizické a grafické úpravě. Jeho záměry šly dáleko. „Účelem tohoto textu je vysvětlit (a nikoli vyjádřit jako nějaká báseň), tj. je to paralelní překlad figury

110



21. Dokončené Velké sklo, 1965-66

111

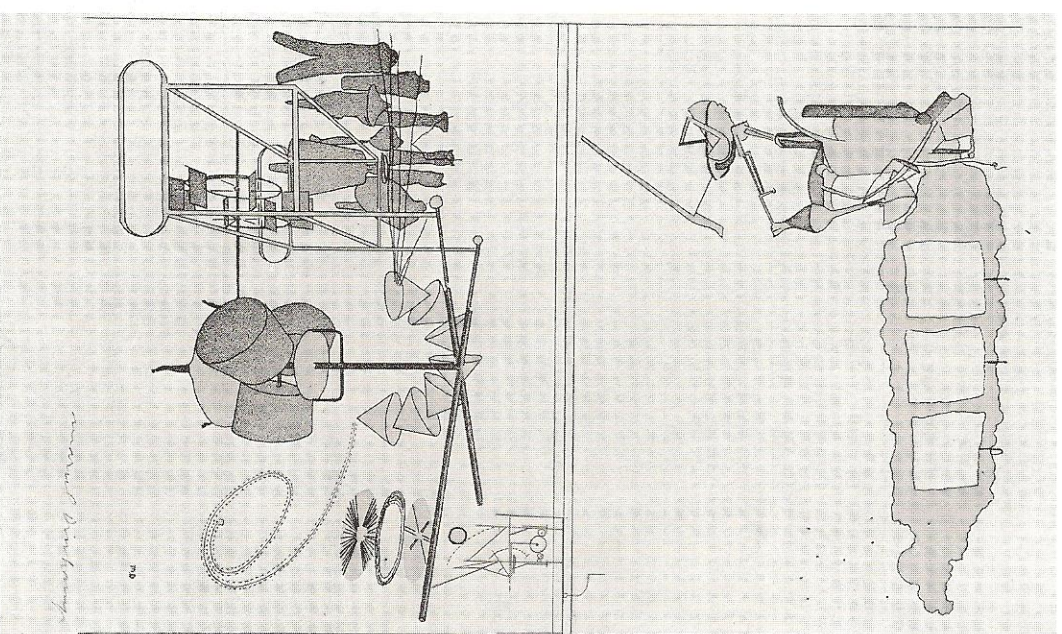
znázorňovat vázanost Panny na její přátele a rodiče".
V definitivní realizaci se sama tato šibenice neobjevila.

Ve svých poznámkách vypracoval Duchamp návrhy na důležité orgány Nevěsty, hlavně na Včelu, která je Pohlavím-válcem, a Magneto-touhu. Tělo Nevěsty přechází v oblačný tvar, umístěný napříč celého obrazu. Duchamp jej popisuje jako „jakousi mléčnou dráhu tělové barvy“; je „rozvinnutím“ a „rozkvetením“ Nevěsty („épanouissement“), její „svatozář“ „souhrnem jejich skvělých vibrací“. Oblak měl původně nést (nečitelný) nápis, jakési poselství Nevěsty. Jsou v něm prořiznuty tři čtvercové Píсты průvanu. Jejich tvar je určen náhodou: Duchamp dal vyfotografovat třikrát čtverec záclonoviny, vzdouvající se v průvanu, a vzniklé tvary přenesl na obraz.

Příběh Nevěsty

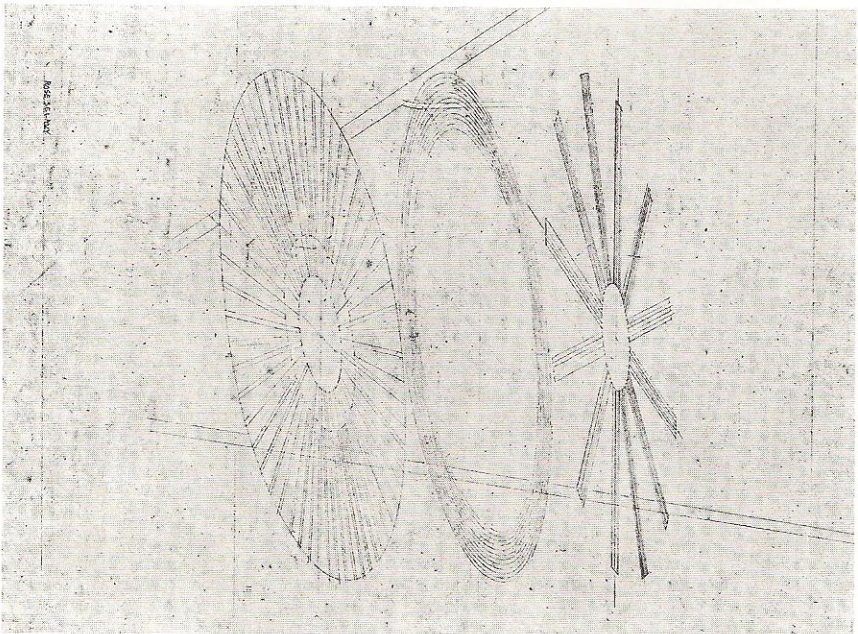
Duchamp chtěl sestavit jakéhosi průvodce *Velkým sklem*. „Zamýšlel jsem sebrat do jakéhosi alba, jako jsou katalogy zaslátelských obchodů, výpočty, úvahy bez vzájemného vztahu,“ řekl o tom Cabannovi. „Přál jsem si, aby toto album doprovázelo *Sklo* a aby pomohlo při jeho prohlížení, protože *Sklo* by se nemělo prohlížet z estetického hlediska. Divák by měl znát tu knižku a vidět oboje najednou. Spojení obojího by odstranilo tu sítnicovitost, kterou nemám rád.“ V Duchampových poznámkách se setkáváme i s úvahami o stylizické a grafické úpravě. Jeho záměry šly dáleko. „Účelem tohoto textu je vysvětlit (a nikoli vyjádřit jako nějaká báseň), tj. je to paralelní překlad figury

110



21. Dokončené Velké sklo, 1965-66

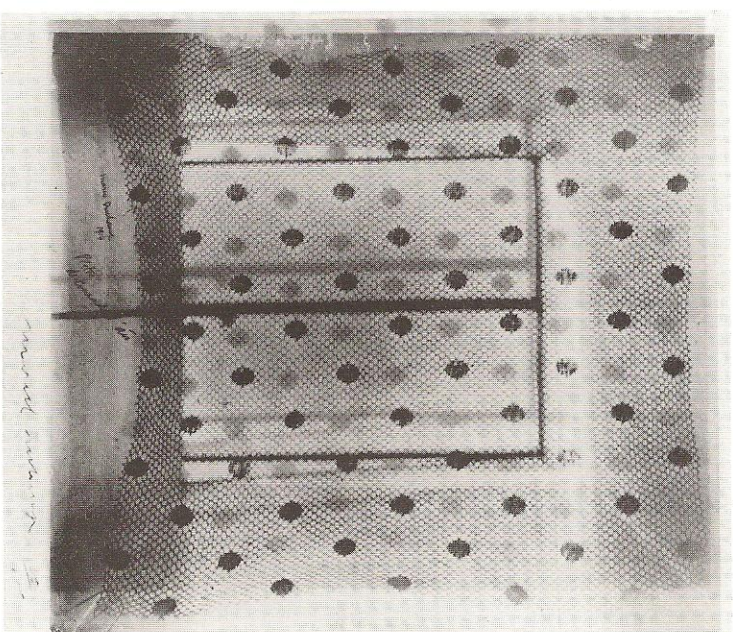
111



19. Okulističtí svědci, 1920

Nad místem, kde měl končit Tobogán, jsou Okulističtí svědci, jemná kresba, provedená v amalgámu, a výše kroužek vyznačuje místo, kam byla původně projektována čočka Kodaku. Nad ní konečně, tentokrát už v horní polovině Velkého skla, jsou otvory devíti Výstřelů.

108

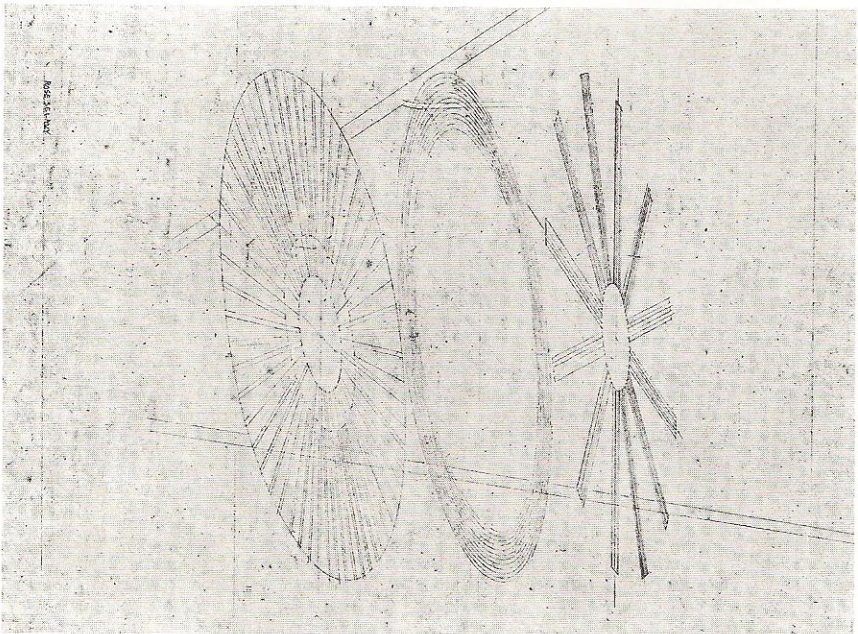


20. Písy průvanu, 1914

Tři přičně položené pruhy skla, nahrazené nyní vztužným rámem, jsou Šatem Nevěsty či jinak Chladičem.

Konstrukce Nevěsty se dá daleko hůře vykládat. Duchamp ji často nazývá Kostrou a Obšescem: to vedlo k problematickým výkladům. Nevěsta je Kostrou proto, že obraz obnažuje její anatomii; a je Obšescem a její krk vskutku obepíná smyčka oprátky – sarkastický protest proti moralismu Nevěsty: oprátka měla být zavěšena na „Šibenici ze zářično kovu“, která „bude

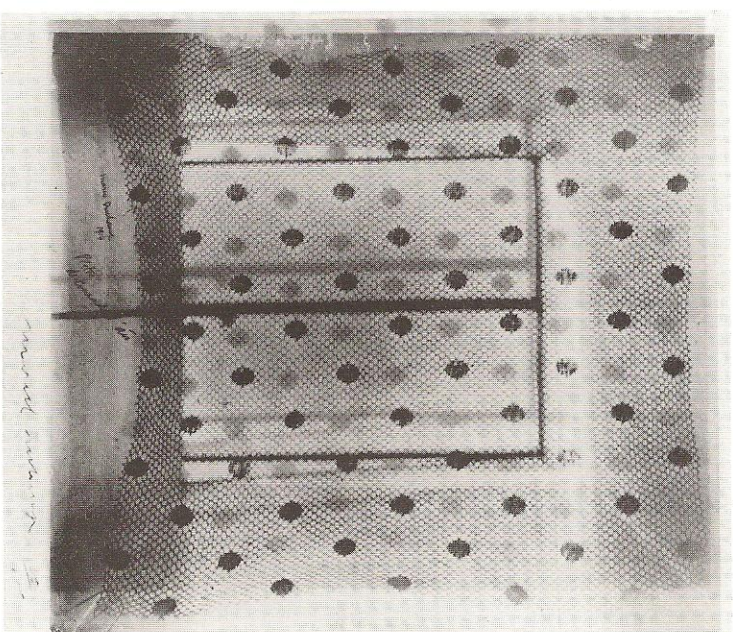
109



19. Okulističtí svědci, 1920

Nad místem, kde měl končit Tobogán, jsou Okulističtí svědci, jemná kresba, provedená v amalgámu, a výše kroužek vyznačuje místo, kam byla původně projektována čočka Kodaku. Nad ní konečně, tentokrát už v horní polovině Velkého skla, jsou otvory devíti Výstřelů.

108



20. Písy průvanu, 1914

Tři přičně položené pruhy skla, nahrazené nyní vztužným rámem, jsou Šatem Nevěsty či jinak Chladičem.

Konstrukce Nevěsty se dá daleko hůře vykládat. Duchamp ji často nazývá Kostrou a Obšěncem: to vedlo k problematickým výkladům. Nevěsta je Kostrou proto, že obraz obnažuje její anatomii; a je Obšěncem a její krk vskutku obepíná smyčka oprátky – sarkastický protest proti moralismu Nevěsty: oprátka měla být zavěšena na „Šibenici ze zářično kovu“, která „bude

109

Po Rousselově smrti vyšla jeho knížka *Jak jsem psal některé ze svých knih*. Roussel v ní vysvětlil, že východiskem jeho tvorby byly „slovní hříčky“. I sám napsal je „slovní hříčkou“: „impressions d'Afrique“ mohou být „africké dojmy“ nebo také „tisky za prachy (à fric)“ čili na vlastní náklad. Pro zápletku knihy byla východiskem věta „Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard“, tedy „Písmena bílou křídou na okraji starého kulečnicku“, a taž věta s obměnou posledního slova na „pillard“, což posunulo význam ostatních slov a celé věty: „Dopisy bělocha o tlupách starého lupiče“. Úkolem bylo pak vytvořit text, který by spojil obě ty věty. A takovým způsobem z dalších „slovních hříček“ vznikalo dílo celé, zejména ony fantastické scény. Mohlo by se to pokládat za podivínství, ale výsledek je velmi cenný. Roussel tím získal něco, co by se mohlo nazvat ryším slovesným prostředem. Text vzniká z textu samého, vytváří se sám ze sebe a pro sebe, z integrální slovní imaginace. Je uzavřeným světem; nic z ostatního života autorova do něho nemůže vniknout. Roussel si toho byl dobře vědom. Velmi mnoho cestoval po celém světě, ale píše, „ze všech svých cest jsem nikdy nic nečerpal pro své knihy. (**) U mně je vším imaginace.“

V čem vlastně měl Roussel pro Duchampa takový význam, Duchamp neřekl. Upoutalo ho samozřejmě Rousselovo „šílenství obrazivosti“, jak jednou poznamenal. Je vskutku bez hranic a bez obdoby. Ale z té si Duchamp nemohl mnoho vzít. V Duchampově díle je pramálo fantastiky; je tematicky chudé, téměř monotematické. Duchamp mohl stěží vytušit vznik Rousselových knih ze slovních hříček. Slovní hříčky sice na-

byly důležitého místa také v díle Duchampově, jenže až později. Nadtoto slovní hříčky, z nichž Roussel vycházel, jsou během jeho další práce na textu tak zašifrovány, že ani Roussel sám je mnohdy nedovedl rozluštit. Dokonce pak to nebylo možné v její podobě díla. A hlavně – konstrukce *Nevěsty neyýchází z žánrů* her se slovy a významy. V čem tedy spočívá souvislost mezi Roussellem a Duchampem, musíme soudit z proměny, kterou Duchampovo dílo v té době prošlo.

První, kdo tuto souvislost přesně uhodl, byl Michel Leiris, když charakterizoval v krátkém článku 1935 Duchampa právě srovnáním s Roussellem: byl jako on „výjimečným inženýrem“. Duchamp vždy toužil po tom, aby jeho dílo bylo uděláno co možná neosobně. Jeho ideálem se stalo, opakoval, „malířství preciznosti a krásy indifference“. To právě našel v *Impressions d'Afrique*, Roussel mu byl korektivem jeho zaujetí zcela osobním Laforguem. Slova-významy tady sehrávají samy svou hru, v níž vytvářejí významy nové. Duchamp se pokusí o něco podobného. Jeho prvky budou tentokrát tvar-významy a dílo bude ve svém uspořádání, podobně jako je tomu u Roussela, co možná podobno přesnému stroji, který funguje jako perpetuum mobile.

● **Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce**

Integrovaní součástí díla měl být text, jehož náčrtky vznikaly během přípravy obrazu. Zůstalo při těchto zlomkovitých poznámkách. Duchamp je pečlivě uschová-

Po Rousselově smrti vyšla jeho knížka *Jak jsem psal některé ze svých knih*. Roussel v ní vysvětlil, že východiskem jeho tvorby byly „slovní hříčky“. I sám napsal je „slovní hříčkou“: „impressions d'Afrique“ mohou být „africké dojmy“ nebo také „tisky za prachy (à fric)“ čili na vlastní náklad. Pro zápletku knihy byla východiskem věta „Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard“, tedy „Písmena bílou křídou na okraji starého kulečnicku“, a taž věta s obměnou posledního slova na „pillard“, což posunulo význam ostatních slov a celé věty: „Dopisy bělocha o tlupách starého lupiče“. Úkolem bylo pak vytvořit text, který by spojil obě ty věty. A takovým způsobem z dalších „slovních hříček“ vznikalo dílo celé, zejména ony fantastické scény. Mohlo by se to pokládat za podivínství, ale výsledek je velmi cenný. Roussel tím získal něco, co by se mohlo nazvat ryším slovesným prostředem. Text vzniká z textu samého, vytváří se sám ze sebe a pro sebe, z integrální slovní imaginace. Je uzavřeným světem; nic z ostatního života autorova do něho nemůže vniknout. Roussel si toho byl dobře vědom. Velmi mnoho cestoval po celém světě, ale píše, „ze všech svých cest jsem nikdy nic nečerpal pro své knihy. (*,*) U mně je vším imaginace.“

V čem vlastně měl Roussel pro Duchampa takový význam, Duchamp neřekl. Upoutalo ho samozřejmě Rousselovo „šílenství obrazivosti“, jak jednou poznamenal. Je vskutku bez hranic a bez obdoby. Ale z té si Duchamp nemohl mnoho vzít. V Duchampově díle je pramálo fantastiky; je tematicky chudé, téměř monotematické. Duchamp mohl stěží vytušit vznik Rousselových knih ze slovních hříček. Slovní hříčky sice na-

byly důležitého místa také v díle Duchampově, jenže až později. Nadtoto slovní hříčky, z nichž Roussel vycházel, jsou během jeho další práce na textu tak zašifrovány, že ani Roussel sám je mnohdy nedovedl rozluštit. Dokonce pak to nebylo možné v její podobě díla. A hlavně – konstrukce *Nevěsty neyýchází z žánrů* her se slovy a významy. V čem tedy spočívá souvislost mezi Roussellem a Duchampem, musíme soudit z proměny, kterou Duchampovo dílo v té době prošlo.

První, kdo tuto souvislost přesně uhodl, byl Michel Leiris, když charakterizoval v krátkém článku 1935 Duchampa právě srovnáním s Roussellem: byl jako on „výjimečným inženýrem“. Duchamp vždy toužil po tom, aby jeho dílo bylo uděláno co možná neosobně. Jeho ideálem se stalo, opakoval, „malířství preciznosti a krásy indiference“. To právě našel v *Impressions d'Afrique*, Roussel mu byl korektivem jeho zaujetí zcela osobním Laforguem. Slova-významy tady sehrávají samy svou hru, v níž vytvářejí významy nové. Duchamp se pokusí o něco podobného. Jeho prvky budou tentokrát tvar-významy a dílo bude ve svém uspořádání, podobně jako je tomu u Roussela, co možná podobno přesnému stroji, který funguje jako perpetuum mobile.

● **Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce**

Integrální součástí díla měl být text, jehož náčrtky vznikaly během přípravy obrazu. Zůstalo při těchto zlomkovitých poznámkách. Duchamp je pečlivě uschová-

o hudební kompozici, příštího roku vytváří *Tři ustálené prototypy měř*. Stejně nezařaditelné jsou ony předměty, které vytrhává z obvyčejného světa a s nepatrným jen zásahem uvádí do světa umění: nazve je později „readymades“. První je zase z roku 1913, *Kolo bicyklu*. Odpoutává se tím ode všech zvyklostí umění, a zdá se, že od umění vůbec. Stěží komu se s tím tehdy věří.

Raymond Roussel

Prvním podnětem k novému Duchampovu vývoji byla na jaře 1912 návštěva představení *Impressions d'Afrique* Raymonda Roussela. To bylo tedy ještě před po- bytem v Mnichově a vznikem *Paran a Nevěsty*. „Je to Roussel, kdo je v základě odpovědný za vznik mé *Nevěsty svlékané svými mláďenci, dokonce*“, řekl Duchamp Sweeneyovi po druhé světové válce. „Jeho *Impressions d'Afrique* mi v hlavních rysech naznačily, jak dál. Tento kus, který jsem viděl v Apollinairově spo- lečnosti, mi nesmírně pomohl v jednom aspektu mé- ho vyjadřování. Viděl jsem hned, že mohu přijmout Rousselův vliv.“ A v jednom pozdějším dopise: „Rous- sel mne roku 1912 zbavil celé mé „hmotně-vytvárné“ minulosti, již jsem se už pokoušel zbavit.“

Raymond Roussel byl prazvláštní postavou. Byl o deset let starší než Duchamp. Během svého života napsal osm knih a některé z nich zdramatizoval nebo dal zdramatizovat – vždy docela bez úspěchu. Stál mimo literární souvislosti své doby. Seznam jeho lite- rárních lásek je podivný: Verne, Loti, Rostand, Flam-

marion, Coppée... Miloval operety a divadla pro děti. Umělecké avantgardy své doby si nevšímal. Když se s ním po první světové válce seznámili mladí surrea- listi, a obdivující jej, poslali mu své knihy, Rousselovi zůstaly nesrozumitelné. S Duchampem se nesešel, i když by je bylo mohlo sblížit, že oba byli vášniví šachis- ti. Jeho život byl stejně nezvyklý jako jeho literatura. Měl pohádkové jmění a žil v nesmírném a nesmyslném přepychu. Ke sklonku života se soustavně oamamoval barbituráty a jimi také se v létě roku 1933 v hotelu v Palermu uspal, nejspíše záměrně, k smrti.

Impressions d'Afrique napsal původně jako knihu prózy, potom si ji zdramatizoval. Rámcem je příběh o ztroskotané plachetnici v tropické Africe; zachránění pasažérů jsou zajati černošským monarchou a nyní čer- kají, až dojde pro ně výkupné; zatím založí „Klub Nepe- rovnatelných“ a uspořádají slavnost, kde předvedou své podivuhodné vynálezy. Roussel dal pořídit pro před- stavení, které si sám financoval, plakát, kde ty vynále- zy vypočítává: „Žížala jako hráč na citeru. Třpaslík Phi- lipps, jehož hlava, normálně vyvinutá, se výškou rovná ostatku jeho těla. Jednorozec Leïgulus hrající flétnu na svou vlastní holenní kost. Džimé dobrovolně poprave- ná bleskem. Socha z kostic šněrovačky, jedoucí na kolejích z měkkých klobouků z teletiny. Termodyna- mický orchestr na bexium. Větrné hodiny Šarafaře. Koč- ky, které si hrají na bradlech. Zed' z domín, připomí- nající kněze. Chatrný kaučuk, na němž ploše spočívá mrtvola černošského krále Jáúra IX., klasický kostý- movaného jako Faustova Markéta. Ozvučné hruďníky bratrů Alcottů. Mučení jehlami.“ Představení nepochop- itelně hry samozřejmě vyvolávalo divoké skandály.

o hudební kompozici, příštího roku vytváří *Tři ustálené prototypy měř*. Stejně nezařaditelné jsou ony předměty, které vytrhává z obvyčejného světa a s nepatrným jen zásahem uvádí do světa umění: nazve je později „readymades“. První je zase z roku 1913, *Kolo bicyklu*. Odpoutává se tím ode všech zvyklostí umění, a zdá se, že od umění vůbec. Stěží komu se s tím tehdy věří.

Raymond Roussel

Prvním podnětem k novému Duchampovu vývoji byla na jaře 1912 návštěva představení *Impressions d'Afrique* Raymonda Roussela. To bylo tedy ještě před počtem v Mnichově a vznikem *Paran a Nevěsty*. „Je to Roussel, kdo je v základě odpovědný za vznik mé *Nevěsty svlékané svými mláďenci, dokonce*“, řekl Duchamp Sweeneyovi po druhé světové válce. „Jeho *Impressions d'Afrique* mi v hlavních rysech naznačily, jak dál. Tento kus, který jsem viděl v Apollinairově společnosti, mi nesmírně pomohl v jednom aspektu mého vyjadřování. Viděl jsem hned, že mohu přijmout Rousselův vliv.“ A v jednom pozdějším dopise: „Roussel mne roku 1912 zbavil celé mé „hmotně-vytvárné“ minulosti, již jsem se už pokoušel zbavit.“

Raymond Roussel byl prazvláštní postavou. Byl o deset let starší než Duchamp. Během svého života napsal osm knih a některé z nich zdramatizoval nebo dal zdramatizovat – vždy docela bez úspěchu. Stál mimo literární souvislosti své doby. Seznam jeho literárních lásek je podivný: Verne, Loti, Rostand, Flam-

marion, Coppée... Miloval operety a divadla pro děti. Umělecké avantgardy své doby si nevšímal. Když se s ním po první světové válce seznámili mladí surrealisti, a obdivující jej, poslali mu své knihy, Rousselovi zůstaly nesrozumitelné. S Duchampem se neseťkal, i když by je bylo mohlo sblížit, že oba byli vášniví šachisté. Jeho život byl stejně nezvyklý jako jeho literatura. Měl pohádkové jmění a žil v nesmírném a nesmyslném přepychu. Ke sklonku života se soustavně oamamoval barbituráty a jimi také se v létě roku 1933 v hotelu v Palermu uspal, nejspíše záměrně, k smrti.

Impressions d'Afrique napsal původně jako knihu prózy, potom si ji zdramatizoval. Rámcem je příběh o ztroskotané plachetnici v tropické Africe; zachránění pasažérů jsou zajati černošským monarchou a nyní čekají, až dojde pro ně výkupné; zatím založí „Klub Nepravděpodobných“ a uspořádají slavnost, kde předvedou své podivuhodné vynálezy. Roussel dal pořídit pro představení, které si sám financoval, plakát, kde ty vynálezy vypočítává: „Žížala jako hráč na citeru. Třpaslík Philipps, jehož hlava, normálně vyvinutá, se výškou rovná ostatku jeho těla. Jednorozec Legulus hrající flétnu na svou vlastní holenní kost. Džimé dobrovolně popravená bleskem. Socha z kostic šněrovačky, jedoucí na kolejích z měkkých klobouků z teletiny. Termodynamický orchestr na bexium. Větrné hodiny Šarafaře. Kočky, které si hrají na bradlech. Zed' z domín, připomínající kněze. Chatrný kaučuk, na němž ploše spočívá mrtvola černošského krále Jáúra IX., klasický kostýmovaného jako Faustova Markéta. Ozvučné hruďníky bratří Alcottů. Mučení jehlami.“ Představení nepochopitelně hry samozřejmě vyvolávalo divoké skandály.