

MARIO DE MICHELI
UMĚLECKÉ
AVANTGARDY
DVACÁTÉHO
STOLETÍ

STÁTNÍ NAKLADATELSTVÍ
KRÁSNÉ LITERATURY
A UMĚNÍ
PRAHA
1964

ČÁST PRVNÍ

ESSAY

Kritický text tohoto svazku není uspořádán podle přísně chronologického pořadí uměleckých činů, spíše podle rytmu myšlenek a problémů současného umění. Essay především rozlišuje dva stěžejní proudy moderního umění – jeden, který vychází z expresionismu, a druhý, který jde z kubismu – a sleduje je odděleně, přihlížeje nicméně k jejich vzájemnému prolínání nebo jejich styčným bodům. Látka této knihy sahá v hrubých rysech až přibližně k roku 1930, jenom u Picassa bylo přihlédnuto k jednomu dílu z roku 1937, ke Guernice, která je téměř sumou a závěrem předchozích dějin avantgardy.

JEDNOTA DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ

Umění a skutečnost

Moderní umění nevzešlo výjimečně z umění devatenáctého století; naopak zrodilo se z roztržky s hodnotami devatenáctého věku. Nešlo však o pouhou roztržku estetickou. Hledat vysvětlení pro evropské umělecké avantgardy a přitom zkoumat jenom proměny vkusu je snaha, která nemůže mít úspěch: takovému zkoumání by vskutku nutně unikly příčiny, které stály u zrodu moderního umění.

Co tedy vyvolalo onu roztržku? Hledat odpověď na tuto otázku lze jenom v řadě příčin historických a ideologických. Ale sama otázka vyzdvihuje ještě jiný problém: problém duchovní a kulturní jednoty devatenáctého století. Právě tato jednota vzala za své a nové umění vzešlo z polemiky, z protestu, z revolty, jež vybuchly uvnitř této jednoty. Evropské devatenácté století poznalo hlubokou revoluční náklonnost, kolem níž krystalisovalo myšlení filosofické, politické i literární, umělecká tvorba i činnost intelektuálů. To se událo především v třicetiletí, které předcházelo rok revolucí, rok 1848. Namier správně vysvětluje tento sjednocující „moment“ devatenáctého století: „Evropská pevnina,“ píše, „reagovala na podněty a vnitřní dynamismus revoluce v podivuhodné shodě přes různost jazyků a ras i přes odlišnost politické, sociální a hospodářské úrovně zúčastněných zemí: v té době však společný jmenovatel byl ideologický, dokonce literární, a v intelektuálním světě evropské pevniny byla hluboká jednota a soudržnost, která obvykle vznikala ve vrcholných obdobích jejího duchovního vývoje. Rok 1848 nepřišel z čista jasna jako zpětný náraz války a porážky jako tolik revolucí příštího století, ale byl výsledkem třiatřiceti let evropského míru, míru bedlivě udržovaného na vědomě protirevolučním základě. Revoluce vytryskla téměř stejnou měrou z naděje jako z nespokojenosti. Odilon Barrot, jeden z hlavních činitelů dynastické opozice za červencové monarchie, napsal: „Nikdy

*Je-li
vlastní
Karlův
význam
Jméno
druhý
Karlův*

neotřásly občanským světem vznešenější vášně, nikdy nezachvělo Evropou od jednoho konce k druhému mohutnější vzepětí duší a srdcí...“¹

V třiceti letech předcházejících rok 1848 dozrály ideje a názory, kterým se dostalo vítězného potvrzení ve Francouzské revoluci. V tomto údobí se upevnilo moderní pojetí národa a pojmy svobody a pokroku nabyly na síle a konkrétnosti. Osvobozenká aktivita je jedním ze stěžejních bodů revolučního pojetí v devatenáctém století. Liberální, anarchistické a sociální ideje pobízely intelektuály k tomu, aby bojovali nejen svými díly, ale i se zbraní v ruce. Philippe de Chennevières líčí pařížské únorové dny takto: „O několik hodin později jsem se dověděl, že můj přítel Baudelaire byl spatřen, jak chodí mezi povstalci s puškou na rameni. Nikdy se tolik básníků a literátů nepřidalo tak horlivě k revoluci...“² Sám Baudelaire založil v těchto dnech revoluční deník *Le Salut Public* (Veřejné blaho) a ještě roku 1852 napsal předmluvu ke sbírce básní Pierra Duponta, nazvané *Chant des ouvriers* (Zpěv dělníků), v níž mimo jiné definoval jako „dětinskou“ teorii umění pro umění. Stránky této předmluvy jsou dosti významným dokumentem jeho postoje v roce osmačtyřicátém. Mluvě o Dupontových verších, náhle zvolá: „Zmizte už konečně, vy klamné stíny Reného, Obermanna a Werthera; prchněte do mlhy nicoty, vy obludné výtvoření lenosti a samoty; jako vepří do jezera *Genezaret* ponořte se znovu do očarováných lesů, kam vás zanesly nepřátelské víly, vy ovce zachvácené romantickou závratí. Genius činnosti vám neponechává místa mezi námi... Bude věčnou ctí Pierra Duponta, že první otevřel dveře dokořán. Sekerou přetl řetězy padacího mostu pevnosti; nyní může lidová poesie projít... Nuže zpívej a kráčeť k budoucnosti, blahodárny básníku, tvé písně jsou zářivým odleskem lidových nadějí a přesvědčení.“³

Za buržoasního revolučního hnutí intelektuálové tedy rozpoznali v tlaku lidových sil, jenž v tomto období byl stále energičtější, rozhodující prvek moderní historie. Proto i umění a literatura jsou chápány jako zrcadlo této skutečnosti, jako aktivní vyjádření lidu. Jules Michelet v přednáškách, čtených v Collège de France právě v předvečer revoluce roku 1848, naléhavě zdůrazňoval, že je nezbytně třeba, aby se na kultuře podílel lid. „Minulá generace byla

¹ Lewis B. Namier, *La rivoluzione degli intellettuali*, Einaudi, Turin 1957, str. 18.

² Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Baux-Arts; „Le Musée du Louvre en 1848“*, Paříž 1886. Viz *Europe*, Paříž, leden-březen 1948, str. 221.

³ Ch. Baudelaire, *Riflessioni sui miei contemporanei*, L'Esame, Milán 1945, péčí A. Donaudyho, str. 92-97.

generací řečníků, nynější generace nechť je pokolením skutečných tvůrců, mužů, činnosti, sociální práce. A to činnosti v nejrůznějším smyslu slova. Literatura, která vyšla ze stínů fantazie, vtělí se ve skutečnost, stane se formou činnosti; nebude již zábavou nějakého jedince nebo povalečů, ale hlasem národa k národu.“

Tyto názory Michelet rovněž zdůrazní v proslulé přednášce o Géricaultovi, kterou však neprosloví, protože jeho čtení jsou zastavena přímým zásahem vlády. V této přednášce Michelet vybízeli umělce, aby „prozkoumali nezměrný počet sociálních hloubek, místo aby se drželi na povrchu a chápali se příležitosti, která by je vynesla“. Z tohoto hlediska byl pro Micheleta nejvýznamnějším umělcem Daumier, poněvadž jeho umění se jevílo právě jako jedna z oněch forem činnosti, kterou Michelet hlásal. Přesvědčen o tom, Michelet mu napsal: „S radostí shledávám, že se blíží den, kdy lid, který se dostane k moci a stane se proto vychovatelem, se jistě bude dovolávat Vašeho genia. Mnozí mají půvab, ale jen ve vás je síla. To Vaším prostřednictvím bude lid s to mluvit k lidu.“⁴

Jasnost, zřejmost a zanícení jsou základními rysy, jimiž se má umění – ve své obecné snaze – inspirovat. Což koncem svého života, to jest kolem roku 1830 nezdůrazňoval tento problém i Hegel ve svých přednáškách o estetice? Umělec patří své době, žije jejími mravy a náklonnostmi, podílí se na jejích idejích a představách... Ostatně je třeba říci, že básník tvoří pro obecnost, na prvním místě pro svůj národ a svou epochu, a ty mají právo žádat, aby umělecké dílo bylo pochopitelné a blízké lidu. Na rozdíl od kantovského estetického formalismu objektivní idealismus Hegelův do estetické činnosti znovu zahrnuje specifický historický obsah. Ne nadarmo Engels ještě roku 1891 doporučoval Conradu Schmidtovi četbu Hegelových statí.

Je ostatně přirozené, že v takovémto období revolučního kvasu se realita stala také v estetické tvorbě, od poesie až k výtvarným uměním, ústředním problémem. Právě proto dosáhne nyní veliké období realismu svého největšího lesku. Všude, kam se podíváme, naléhavě se hlásí, vtrhuje a má rozhodné slovo realita. Požadavky svobody jsou požadavky reálné, konkrétní, určité: sociální, politické, kulturní. A takové požadavky jsou na sobě navzájem závislé, nemyslitelné odděleně. V Bělinském tento objev reality vyvolával téměř

⁴ Viz A. Alexandre, H. Daumier; Micheletovy dopisy Daumierovi, Laurens, Paříž 1888.

pocit opojení: „V kovárně mého ducha se zformoval neobyčejný význam velikého slova realita: hledím na realitu, kterou jsem zprvu tolik pohrdal, a chvěji se ... Realita – říkám si vstává lehce, ve dne v noci – a realita mě obklopuje, vnímám ji všude a v každé věci, dokonce i v té nové přeměně, která je den ze dne ve mně stále zjevnější.“⁵ Ale tato realita, která ještě v 30. letech byla pro Bělinského něčím, co je nutno bezpodmínečně přijímat i v jeho nevyhnutelně záporných aspektech, po roce 1840 se stává surovinou, kterou má člověk přetvořit. Básník musí žít v „rozvoji ducha času“, psal Bělinskij. A tento duch byl právě duchem roku 1848. „Básník,“ pokračoval Bělinskij, „nemůže dál žít ve světě snů, básník je již občanem království současné reality; všechna minulost musí žít v něm. Společnost chce v něm vidět ne již utěšitele, ale vykladače vlastního duchovního, ideologického života; věstce, který odpovídá na nejpálčivější otázky ...“⁶

Obsah a forma

Odmítání romantismu je nyní rozhodné, neústupné. Již Goethe ve svých *Rozhovorech s Eckermannem* vynesl nad ním drtivý soud: „Všechny úpadkové a rozkladné epochy jsou s u b j e k t i v n í, zatímco všechny pokrokové epochy směřují k o b j e k t i v i t ě.“ Nyní, v letech, která nás zajímají, se vskutku tato o b j e k t i v i t a dostává k slovu v nejvýznamnějších dílech. A to z toho hlubokého důvodu, že v realitě, v střetnutí jejích vlastních protikladů, se o b j e k t i v n ě jeví záměrně revoluční hnutí měšťansko-lidových sil. Dokonce i spisovatel jako Balzac, který výslovně prohlašoval, že píše „ve světle dvou nejvyšších principů: Boha a Monarchie“, odkrýval potom na stránkách svých románů pravdu historického dění, až se stal oblíbeným spisovatelem Marxovým. Hledě vskutku na realitu bez zkreslující čočky mezi okem umělce a fakty v jejích vývoji, Balzac byl proti své vůli nucen odporovat vlastním politickým zásadám.

Historická skutečnost stává se tak o b s a h e m díla prostřednictvím tvořivé síly umělce, který spíše vyjádří její hodnoty, než by se dopouštěl zrady na jejích rysech. Jinými slovy: realita-obsah, působící svým mohutným podnětem

⁵ Viz K. Löwitz, *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Turin 1949, str. 231.

⁶ Viz Z. V. Smirnova, *Arte e letteratura nell' U.R.S.S.; „Il problema del realismo nell' estetica di Belinskij“*, Sociali, Milano 1950, str. 21. Viz také V. Belinskij, *Textes philosophiques choisis*, „L'idée de l'art“, vydání v cizích jazycích, Moskva 1948.

v umělci, určuje také tvářnost díla, jeho formu. To je další pevný bod v estetice uzrálé právě v těchto letech 19. století. Citujme ještě Hegela: „Rozhodující je obsah, a to jak v umění, tak v každém lidském díle.“

Ale jestliže u Hegela historický a sociální obsah umění je nakonec vždycky „Ideou“, která se uskutečňuje ve vnímatelné podobě „Krásy“, není tomu tak u De Sanctise, který podrobuje hegelovskou estetiku důkladné kritice a ukazuje, jak jednota obsahu a formy je v ní kompromitována právě preexistencí „Ideje“. Hegelovský kritik, říká De Sanctis, „v theorii ti hovoří o organické jednotě, ale v praxi cítí neodbytné pokušení oddělovat od formy obsah a od obsahu ideu. Pro něho je problémem nalézt především ideu a potom ji srovnávat s formou: je tu nějaké předtím a nějaké potom ...“. Pro De Sanctise však „forma není ideou, ale věcí; a proto básník má především věci, a ne ideje“.⁷

Tyto De Sanctisovy myšlenky jsou z roku 1858, ale jeho přesvědčení již dávno vycházelo z takových předpokladů, alespoň od té doby, kdy začal učit v neapolské škole, to jest krátce předtím, než vyšel se všemi svými mladými žáky na barikády roku 1848 a byl uvězněn. Z jeho *Mládí*, knihy pamětí, je to zřejmé: „Říkal jsem: Styl je věc – a věci jsem rozuměl to, co později bylo nazváno n á m ě t e m nebo o b s a h e m. Jestliže styl je výraz, potom výraz přejímá svou podstatu a povahu od věci, kterou chceme vyjádřit: v tom je oprávnění jeho existence ... Ale věc nesmí být zkoumána o s a m o c e n ě. V ě c ž i j e v p r o s t o r u a č a s e, které vytvářejí jeho atmosféru, přejímá ráz a rysy toho nebo onoho století, té nebo oné společnosti. Tito činitelé měli veliký vliv na utváření stylu. Vyjádřit věc v její pravdivosti – to byl s t y l.“⁸

Tento zárodek estetického myšlení, které vidí v obsahu živou a určující skutečnost, De Sanctis obohatil řadou pozdějších formulací, podle nichž umění může být jenom objektivním znázorněním skutečnosti, jejím nedeformovaným vyjádřením. Z tohoto jeho stanoviska se také zrodí jeho přitakání zolovskému naturalismu. Takové pojetí umění se tehdy rozšířilo, definitivně získalo umělce a spisovatele. Když v prosinci roku 1861 skupina mladých žádala Courbeta, aby otevřel „realistickou školu“, Courbet se vyjádřil slovy ne o mnoho jinými. Vždyť i pro něho „krása, jako pravda, je vázána na čas, v kterém žije, a na jedince, který je s to ji

⁷ F. De Sanctis, *Opere complete*, Cortese, Neapol 1940, str. 239–244.

⁸ F. De Sanctis, „La giovinezza“, *Opere complete*, str. 105.

vnímat“, a umění spočívá jenom v tom, „umět najít nejúplnější vyjádření existující věci“.⁹

Ale uvědomíme-li si, že šlo o léta, která připravovala rok 1848, tu pochopíme, proč romantický subjektivismus byl posuzován tak přísně a odmítán s drastickým odsudkem. Jenom romantismus, založený na prudkém toku dějin a názorů, které v nich vznikaly, mohl se setkat s plným souhlasem: to jest romantismus v jádru realistický, jako romantismus Petöfiho, který roku 1847, dva roky před tím, než zemřel v posledním útoku maďarské kavalerie v Segesváru, obrací se na básníky 19. století, napsal: „Nechť nikdo lehkovážně struny – se nepokouší rozehrát! – Veliké dílo hodlá počít; – kdo na loutnu chce dneska hrát! – Zpíváš-li jenom o své slasti – a o svém žalu celé dny, – věz: svět tě nemá zapotřebí, – i odlož nástroj posvátný!“ Nebo jako romantismus Heinův v Písni slezských tkalců; nebo také jako romantismus Victora Huga, básníka, který již roku 1835 v předmluvě k *Andělovi* napsal: „Ve století, v kterém žijeme, obzor umění se nesmírně rozšířil. Kdysi básník říkal: obec čtenářů; dnes říká: národ.“

⁹ G. Courbet,
Il realismo, Colip,
Milano 1954, str. 35–36.

Odmítání umění pro umění

Směr umění pro umění ve Francii našel nejpříznivější podmínky v údobí restaurace, ale již revoluce roku 1830 vážně pošramotila tuto teorii. Ty „tři slavné červenecové dny“ podnítily umělce a básníky. Daumier v sobě objevil grafika a Delacroix namaloval *Svobodu na barikádách*. Vláda Ludvíka Filipa nicméně musela záhy ukázat svou pravou tvář. S Ludvíkem Filipem, jak napsal Stendhal v *Lucien u Leuvenovi*, dostala se k moci „Banka, ta nová šlechta, která přišla ke cti, když srazila hlavu červenecové revoluci“. Alexandre Decamps v *Nati on a l u* z 18. března 1838 popsal dosti výstižně estetické záliby nové finanční buržoasie, která vládla Francii: „Umělecká díla příliš nezávislé originality a vytvořená v přílišném zanícení urážejí oči naší buržoasní společnosti, jejíž omezený duch není s to postihnout velkorysé myšlenky genia, ani ušlechtilé vzněty lásky k lidstvu. Všechny její názory se drží při zemi; všechno, co je příliš širé, všechno, co se příliš pozdvihuje nad zem, jí uniká.“ A vskutku konformismus se

rychle rozmohl, pláten oslavujících Ludvíka Filipa přibývalo zároveň s náboženskými obrazy. Roku 1833 Thiers jménem vlády prohlásil: „Pokud jde o chrámové obrazy, vláda je již neobjednává: umělci již v nich nenacházejí zalíbení a téměř všichni je odmítají malovat.“¹⁰ Několik let nato se však situace změnila. Klerus nabyl svého vlivu, a proto byly znovu objednávány obrazy s náboženskými náměty. V Salonu roku 1837 bylo víc náboženských obrazů než obrazů bitev!

Ale politické a kulturní síly působily stále pronikavěji, připravující klima roku 1848. Vědomí těsného vztahu mezi uměním a lidem, mezi uměním a společností bylo neobyčejně živé. Stačí prolistovat orgán demokratických republikánů *Reformu* nebo deník měšťanských republikánů *Nati on a l*, abychom v každém čísle našli články, které se stále a vždy s větší naléhavostí vracejí k tomuto stěžejnímu bodu.

V Courbetových písemných dokumentech je toto vědomí vyjádřeno nejotevřeněji. „Kdyby nebylo únorové revoluce,“ přiznává 8. října 1868 Castagnarymu, „snad by víc nikdo nespátril žádný můj obraz.“ A několik roků později, vraceje se k tomuto temat, tvrdí. „Odmítal jsem falešný a konvenční ideál a pozvedl roku 1848 prapor realismu, jediný, pod nímž umění je s to sloužit člověku. Proto jsem samozřejmě bojoval proti všem formám autoritativní vlády a božského práva, neboť jsem chtěl, aby si člověk vládl sám podle svých potřeb, tak, aby z toho měl bezprostřední užitek, a tak, jak sám uzná za vhodné.“¹¹

Zastánci romantismu a klasicismu byli poraženi historickou silou těchto názorů. Člověk, oproštěný od mystických exaltací a akademických abstrakcí, „bez kothurnů na nohou a bez svatozáře kolem hlavy“,¹² stal se středem nové estetiky. Rodil se vědecký socialismus, vědecký duch pronikal do každého oboru, pokroky techniky dávaly životu jiný ráz, na všech stranách vyvstával požadavek silného a pravdivého pohledu. Realismus tedy povstal z tohoto sběhu mnoha historických okolností a pro realisty byl právě člověk čepem, kolem něhož se všechny tyto okolnosti shlukovaly. Základním pravidlem realismu byla tudíž přímá spojitost se všemi aspekty života, i s aspekty nejbezprostřednějšími a nejvěsednějšími: pryč s mythologií, pryč s obrazem historické revokace, pryč s konvenční krásou klasických kánonů. A tomuto pravidlu, této poetice reality byli věrní, každý

¹⁰ Viz L. Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme*, Laurens, Paříž 1914, str. 53.

¹¹ G. Courbet, cit. d., str. 71–72.

¹² Marx a Engels, *Sur la littérature et l'art*, péčí Frévillovou, Editions Sociales, Paříž 1836, str. 132. Formulace je Marxova. Viz *O umění a literatuře*, Praha 1951, str. 131.

v souhlasu se svými náklonnostmi, se svými jedinečnými myšlenkami, nejvýznamnější zástupci realistické školy: Courbet, Daumier, Millet. „Tím, že zobrazoval (venkovany a měšťany) v přirozené velikosti a obdařoval je silou a vlastnostmi až dosud vyhrazenými bohům a hrdinům,“ píše Castagnary, „Courbet dovršil uměleckou revoluci.“¹³

Mluvíme-li stále o Francii (a můžeme spíše říci: o Paříži), je to proto, že francouzská situace je typická. Paříž je v 19. století opravdu hlavním městem umění a nových politických myšlenek. Spolu s vyhnanými vlastenci a utečenci, s revolučními básníky a literáty přicházeli sem vskutku ze všech stran demokratičtí umělci, kteří chtěli obnovit a stvořit nové umění. Revoluční proces zasáhl však nyní také ty evropské země, které dosud neměly skutečně národní kulturu, jako Uhry, Rumunsko nebo Bulharsko. A právě v těchto letech se v oněch zemích rozvíjí touha po obrodě, začínají se objevovat studie o dějinách vlasti a umění se vymaňuje ze strnulosti a obrací se k pozorování reality. Ostatně i pro Itálii tato epocha znamená probuzení národní kultury a zvláště výtvarného umění. Ať již posuzujeme italské umění devatenáctého století tak nebo onak, o tomto faktu nelze pochybovat. Noví umělci od Neapole až k Florencii, od Milána až k Turinu, jsou právě ti, kdo se nejvíc podílejí na událostech a názorech risorgimenta. „Byl jsem obchodním cestujícím revoluce,“ rád opakoval Fattori. A později, vzpomínaje na historické události roku 1859, v jedné své životopisné vzpomínce napsal: „Přišel rok 1859 a vypukla revoluce za osvobození vlasti a revoluce umělecká, a objevili se macchiaioli.“¹⁴ Demokratické a vlastenecké ideály risorgimenta pronikly všude a podnítily ducha intelektuálů, spisovatelů, umělců, v Itálii jako všude jinde. Nejprve padnou formule vládnoucího neoklasicismu ve prospěch romantismu historické inspirace: a potom začne kvasit svěží a životné umění. Regionální školy jsou oživeny tímto kvasem a především jsou jím povzbuzeni macchiaioli. Slavná schůze roku 1850 v kavárně Michelangelo ve Florencii, shromáždění, z kterých se později utvořila skupina, soustředila takřka všechny malíře, kteří se zúčastnili lombardského tažení roku 1848 a podíleli se na obraně Benátek, Bologne a Říma roku 1849. Diskuse, k nimž na takových setkáních docházelo, stávaly se brzo, jak tomu mezi umělci bývá, diskusemi

¹³ G. Courbet, *Sa vie et ses œuvres*, Pierre Cailler, Ženeva 1948, str. 101.

¹⁴ Macchiaioli (macchia-italsky skvrna) – skupina italských malířů, kteří malovali podle teorie barevných skvrn. Patřili mezi ně: Banti, Fattori, Tivoli, Cabianca, Borrani, Signorini, Lega a j.

technického rázu. Z těchto diskusí se zrodila právě theorie malování s k v r n a m i. Ale v podstatě nešlo v této otázce o techniku nebo jenom o techniku. Theorie s k v r n y nebyla ničím jiným, jak napsal Fattori, než „novým hledáním verismu, který právě začínal definovat sám sebe, verismu vyjadřujícího realitu nefašovaného dojmu ze skutečného světa“.¹⁵ Slova *verismus* a *realismus* se v těchto diskusích často vracejí. Upřímnost výrazu, pravda, přichýlnost k věcem: především k tomu tíhli právě macchiaioli. Proto nejpokrokovější italské umělecké hnutí bylo orientováno stejným směrem, jakým šlo všechno demokratické umění evropské, to jest umění živě zaujaté problémy, životem, snahami bouřlivé historie. Proto vycházíme-li z kulturních hledisek, nemůžeme říci, že italští umělci nešli správnou cestou nebo že nebyli aktuální. A jestliže estetické výsledky neměly šířku ani sílu, jakých dosáhli umělci francouzští, lze to snad přičíst na vrub samým mezím italského risorgimenta, které nemělo ani hloubku, ani takové důsledky jako historický vývoj francouzský.

Tragický epilog

Taková je tedy tato historická, politická a kulturní „jednota“ měšťansko-lidových sil kolem roku 1848, kterou zde především chceme ukázat, protože právě z „krise“ této jednoty, a tudíž ze „zhroutilí“ této jednoty, se rodí, jak bylo řečeno, avantgardní umění a leccos ze soudobého myšlení. Je zřejmé, že v samém lůně obecného hnutí, které se soustřeďuje kolem roku osmačtyřicátého, již existovaly protiklady a rozpory, které později zesílily a staly se příčinou krise, ale do této doby historický vývoj měšťansko-lidových sil byl takový, že jej bylo možno, vyjímaje zvláštní okolnosti, definovat jako vývoj jednotný. Právě rok osmačtyřicátý je vyvrcholením této jednoty. Rozbořem činitelů působících krizi lze se tedy dobrat toho, jakého významu budou nabývat rozkladné elementy krise samé: budeme je definovat v tom pořadí, jak budou zasahovat do krise. Nicméně již nyní můžeme říci, že krise nevypukla z důvodů metafysických, to jest, že k ní nedošlo proto, že se ztrácel nebo že pohasínal duch transcendence, jak – zdá se – věří jistý kritik. Příčiny tkví a budou tkvět v historii.

¹⁵ Viz *Lettere dei macchiaioli*, Einaudi, Turin 1953, str. 93, i pro předchozí citace.

¹⁶ Když 5. dubna Courbet vyzval umělce hlavního města, obleženého Prusy, aby se sešli, velká posluchárna lékařské fakulty se naplnila malíři a sochaři a mezi účastníky, kteří byli zvoleni do výboru

Lze říci, že v podstatě počátek krise spadá do doby, kdy se – v polovině 19. století – dovršují evropské revoluce. Ale jde jenom o počátek krise. Zjevnější budou její příznaky po roce 1871, po tragických událostech Pařížské komuny. Tato stránka dějin má rozhodující význam, poněvadž je to jeden z posledních případů, kdy široký okruh spisovatelů, básníků a umělců se podílel na politické akci výjimečného dosahu,¹⁶ a také proto, že protiklady již existující v organismu společnosti zrozené buržoasnými revolucemi se zvláště po porážce komuny v celé Evropě neobyčejně přiosťřily a urychlily tak vývoj prohlubující se krise.

Rána této porážky hluboce poznamenala mnohé intelektuály. Ovšem ne všichni tehdejší intelektuálové byli na straně komuny; jednota, která se vytvořila kolem roku 1848, byla již povážlivě otřesena; nicméně epizoda komuny byla jednou z nejslavnějších této jednoty. Lze říci, že touto epizodou skončilo období, v němž přímo angažovaní myslitelé, literáti a umělci působili uvnitř sociálního a politického života a neměli ve většině případů za to, že se musí držet od něho stranou. Krise, která se projevila po roce 1848, nyní – po bolestných událostech roku 1871 – rychle pokračuje. Rozpor mezi intelektuály a jejich třídou se přiosťřuje, skryté trhliny se objevují na povrchu, jev se stává obecným, zhroucení revoluční jednoty 19. století je nyní hotovou věcí. Jeho následky budou ovládat problémy kultury a umění na dlouhá léta, až do naší doby.

Svazu umělců, se objevili největší francouzští mistři: Corot, Courbet, Daumier, Manet. Souhlas umělců s komunou byl tak nadšený, spontánní a živý, že sami utvořili celou setninu bojovníků. Ale na stranu komuny se postavili i vědci, hudebníci, herci, studenti. Pokud jde o spisovatele a básníky, stačí připomenout Paula Verlaina, který zastával funkci vedoucího tiskového úřadu komuny a jenž se později po útěku do Londýna pohybuje mezi vypovězenými komunardy a píše pro deník Eugéna Vermesche, básníka, přítele Courbetova, několik útočných a buřičských čtyřverší proti mužům z Versailles. Ale i Rimbaud byl komunard. Něco z toho, co napsal na tento námět, se ztratilo, dochovaly se však dvě básně: Ruce Jany-Marie, báseň věnovaná proletářské dívce, a Paříž se zalidňuje, báseň na návrat Thiersova „dvora“ do Paříže. K těmto dvěma básním se pojí Dopis barona z Kozoprudů (Lettre du Baron de Petdechèvre), objevený teprve roku 1948, který je břitkým polemickým článkem o zlořádech Versailles. Komuna skončila krveprolitím pod bodáky Thiersových vojsk: čtyřicet tisíc zastřelených Pařížanů.

průběh událostí

PŘÍZNAKY KRISE

Van Goghovo historické drama

Van Gogh přišel do Paříže v únoru 1886. Bylo mu třiatřicet let a měl žít ještě čtyři roky. Na svém pravém, malířském díle začal pracovat teprve v září roku 1880: život krátký, nádherný, plný. Takový byl jeho lidský a umělecký osud. Ale jaké pocity, myšlenky a náměty přinesl s sebou van Gogh do hlavního města Francie? Znáte historii van Goghova duchovního utváření před jeho příchodem do Paříže je vskutku nanejvýš důležité, máme-li pochopit stanoviska, jež zaujímal v posledních čtyřech letech své existence.

Syn kalvínského pastora, citlivý a zanícený, zároveň neobyčejně vnímavý a zaujatý pro ideje sociálního osvobození, které se z Francie rozšířily i mezi sousední národy, van Gogh si nakonec zvolil za životní povolání evangelické kazatelství mezi belgickými horníky v Borinagi, v „černém kraji“. V tomto „bezplatném běhu university bídy“¹ dostalo se mu prvních svrchovaně lidských a dramatických lekcí. Doprovázely jej bible a Micheletova Francouzská revoluce, Dickens a Hugo; a o něco později Zolův Germinal, totiž ten Zola, který právě psal svému homelandskému překladateli van Santen Kalffovi: „Kdykoli se nyní pustím do nějaké studie, narazím na socialismus.“² Zolovy knihy byly již pro van Gogha „nejlepšími pojednáními o současné epoše“. Tak v jeho zanícení splynuly evangelismus a humanitářský socialismus a postavily ho proti formalistickému náboženství tolika kazatelů jeho církve, kteří posuzovali „duchovní věci“, říká van Gogh drsnými slovy, „z hlediska typického pro ochlasy“ a „nebyli schopni lidského citu“. On naopak měl o náboženství živou představu, která nezapadala do skutečnosti těchto lidí, mezi nimiž by byl chtěl prožít svůj život, pro něhož zkrátka byl Pavel z Tarsu „dělník z rasy bolesti, utrpení, únavy, bez jakéhokoli vnějšího půvabu, ale s nesmrtelnou duší“, a naopak horník, který vyfáral z šachty, nesl v sobě obraz Boha.

¹ Tento a následující citáty jsou převzaty ze svazku Lettres de V. van Gogh à son frère Théo, Grasset, Paříž 1937; a z publikace Lettres à van Rappard, Grasset, Paříž 1950.

² E. Zola, Correspondence, Etienne Fasquelle, Paříž 1908, sv. 2, str. 661.

Dopisy, které van Gogh napsal v těchto letech, oplývají údaji v tomto smyslu. Všechno, co vidí a pozoruje, co jej dojmá, se již staví do básnické, výtvarné perspektivy. Jasně si to uvědomuje. A vskutku již v listopadu 1878 píše: „Kdybych mohl dva tři měsíce klidně pracovat v krajině, jako je tato, a trpělivě se učit a pozorovat, nevrátil bych se z ní, aniž bych měl co říci k tomu, co doopravdy stojí za námahu, aby bylo pochopeno, a říkám to s veškerou pokorou a upřímností.“

V Amsterdamu, v Laekenu, Wasmusu, Ettenu, Drenthe, Nuenen, ve všech místech, kde se octl před svou cestou do Paříže, trpělivě pozoroval jednu jedinou realitu, skutečnost lidí, kteří pracují v továrnách, v dolech, na polích. I když jej suspendovali z jeho kazatelství, je tohle vždycky svět, který jej ustavičně zajímá: „Vstal jsem časně a viděl jsem dělníky jdoucí do dílen v nádherném slunci. Kdybys zažil radost z pohledu na tu zvláštně ztvárněnou řeku postav, černých, velkých a malých, nejdříve v úzké uličce, kde nebylo mnoho slunce, a potom v loděnicích (srpen 1877) . . . Dělníci tohoto dolu jsou většinou vychrtlí a sinalí horečkou, vypadají unaveně a opotřebovaně, mají temnou pleť a jsou předčasně staří, ženy jsou slabé a povadlé. Kolem dolů ubohé příbytky horníků, sem tam uschlý zčernalý strom a keře ostružiníků, hromady hnoje a prachu, hory nepotřebného uhlí (duben 1879) . . . Hovíři z uhelných dolů a tkalci jsou dosud poněkud jiného druhu než ostatní dělníci a řemeslníci, a já k nim chovám vřelou sympatii . . . Člověk z hlubin propasti, d e p r o f u n d i s, je horník, a druhý, tkadlec má zahloubané vzezření, takřka jako blouznivec, jako náměsíčník. Už málem dva roky žiju s nimi a naučil jsem se dost dobře poznávat jejich svéráznou povahu, zvláště pokud jde o horníky. A přesto denně nalézám něco dojmavého, ba drtivého v těch nuzných a zachmuřených dělnicích, ze všech nejzavrženějších, možno říci, a nejopovrhovanějších, které si všeobecně – s živou, ale falešnou a nespravedlivou fantasií – představujeme jako nějaké zločince a lupiče (srpen 1880) . . . Nikdy neuslyšíš tkalce naříkat, třebaže mají krušný život. Tak třeba tkadlec, který tvrdě pracuje, utká za týden pruh dlouhý šedesát l o k t ů. Zatímco tká, musí mu žena připravovat cívky, to jest navíjet nit na vřetena; pracují tedy ve d v o u a musí se tou prací oba uživit. Na tomto díle tkadlec například vydělá čtyři a půl

zlatky, a když je zaneše fabrikantovi, často dnes uslyší, že novou zakázku může dostat až za týden, za dva týdny. A tak je nejen hubený výdělek, ale i práce pořádku. Proto jsou tihle lidé často nervosní a neklidní. Je to jiný duševní stav, než jaký jsem poznal mezi horníky z uhelných dolů toho roku, kdy byla stávka a došlo k několika incidentům (1884) . . . Důvěrně jsem se sblížil se životem rolníků, abych je měl ustavičně, od rána do večera před očima, protože teď nemám na nic jiného pomyslení . . .“ (1885).

To je tedy svět, v němž uzrálo cítění van Goghovo a jeho umělecké nadání. Je proto logické, že se orientoval realisticky a na realismus jadrný, nabitý sociálním obsahem. Jeho poetika byla naprosto určitá: „Ruka dělníková je lepší než ruka Apollona Belvederského.“ Tak se vyslovil. A všechno jeho úsilí směřovalo k tomu, aby našel nejučinnější způsob, kterým by takovou r u k u zobrazil. Je tudíž přirozené, že za své mistry zvolil právě ty malíře, kteří si povětšinou vybírali za náměty sedláky, dělníky, řemeslníky a postavy z lidu: Milleta, Courbeta, Daumiera a neliterárního Delacroixe. V těchto malířích viděl příklady, cenná poučení, jak tvořit to, co „cítil“. U Daumiera miloval především volnou a prostou metodu a schopnost bez váhání vyhmátnout těžiště vlastního námětu. O jedné jeho kresbě prohlásil: „Musí to být krásné, takhle cítit a myslet a pomínout spoustu jiných podrobností, aby ses soustředil na to, co nutí k zamýšlení a co se týká co nejbezprostředněji člověka jako člověka spíše než luk a oblaků.“ Daumier ho učil, jak podrhnout výraz pomocí realistické deformace. Daumierovu výrazovou mohutností si jasně uvědomil roku 1882: „Dej mi, prosím Tě, vědět, jsou-li tam levně ke koupi listy Daumierovy, a jestli ano, jaké. Vždycky jsem shledával, že je velmi silný, ale teprve poslední dobou jsem začal věřit, že je ještě významnější, než se má za to.“ Ale také Millet ho zajímá pro tu zvláštní schopnost „dát náboj“ výrazu. Nejvíce se mu zalíbila tato Milletova myšlenka: „Je lepší mlčet než se vyjadřovat nemožoucně.“ Již v těchto letech chtěl van Gogh malovat obrazy, vytvářet kresby, které by především byly s to „vzbuzovat úžas“. Dokonce i Courbeta si cenil především pro barvu, neuzívanou ve smyslu naturalistickém, ale výrazovým: „Courbetův portrét má mnohem větší cenu, je energický, svobodný, malovaný všemi škálami krásných hlubokých tónů, hnědočervených, zlatých, modrých, studenějších

ve stínu, černou barvou . . . , je krásnější než portrét kohokoli jiného, kdo třeba napodoboval barvu obličej se strašnou přesností.“

A právě nad portréty Courbetovými roku 1884 po prvé odhaluje, že barva má přenesenou hodnotu: „Barva vyjadřuje něco sama o sobě.“ To je tedy ono, co hledal: sílu výrazu, jemůž chce obětovat zaujetí pro cokoli jiného: Ale vždycky vyjádření skutečnosti, ještě lépe: člověka přidaného k přírodě. Tuto starou baconovskou definici techniky převzal van Gogh v duchovním významu, bohatém na vzrušující napětí: „Neznám lepší definici slova umění než tuto: Umění je člověk přidaný k přírodě, příroda, skutečnost, pravda, ale s nějakým významem, s pojetím, s charakterem, které vyzdvihne a jimž dá výraz.“

Vyjádření tedy pro něho spočívalo právě v tom „vzdvížení“ pravého významu věci: ale pro van Gogha tato zásada platila v tom smyslu, že nesměla zrazovat pravdivost reality, neboť van Gogh byl pevně přesvědčen, že by tu chyběl „pevný základ“, kdyby se zapomínalo, „že příroda existuje“. S tímto názorem chystá se tedy ztvárnit námět *Je d'ici b r a m b o r*. Tvrdá dřina – vystřídávaná hladem a nouzí – to byla pravda, realita, význam těchto venkovanů. A to potřeboval van Gogh „vynést na povrch“. A v tom právě mu pomáhala Daumierova realistická deformace: zjednodušit a umocnit, jít od karikatury k dramatické koncentraci. Ale duch van Goghův zůstával stále zakotven u nejhlubších lidských hodnot 19. století: „Vědomě jsem chtěl zobrazit tyto lidi, kteří pod lampou jedí zemáky právě těmahle rukama, těma, kterýma sahají do mísy a jimiž obdělávali půdu. Můj obraz tedy oslavuje fyzickou práci a po-
krm, který si sami tak poctivě vydobyli.“

To je tedy van Gogh před příchodem do Paříže roku 1886. Je to člověk, který přitakává hodnotám roku 1848. Když si sám sebe představil v oné době, jasně se viděl, že stojí jako „revolucionář a buřič“ na barikádě; nadšeně zvolal: „Pokud jde o lidi a malíře, generace osmačtyřicátníků je mi milejší než generace roku čtyřiaosmdesátého, ale to proto, že se týká roku osmačtyřicátého, ne už Guizotů, ale revolucionářů, Micheletů, a také venkovských malířů z Barbizonu.“

Ještě než odjede do Paříže, van Gogh má již za sebou své

temné obrazy, postavy svého citění, nese si v nitru dlouho rozvažované názory a šlechetná zanícení. Ještě krátce před odjezdem do hlavního města Francie napsal bratru Théovi: „Žijeme v poslední čtvrti století, které skončí velikou revolucí. My už se jistě nedočkáme lepších časů, čistého vzduchu a celé té společnosti osvěžené po obrovských uraganech. Ale jedno je důležité, a to nenechat se oklamat lživostí naší epochy, nebo alespoň ne do té míry, že by na nás nepřicházely smutné, dusné a skličující chvíle, které předcházejí bouři. Vidíš? Je posilující, že nemusíme vždycky běžet za svými city a za svými myšlenkami a že můžeme přiložit ruku ke společnému dílu a pracovat s nějakou skupinou.“

V Paříži tedy hledá klima, prostředí, skupinu, malíře, kteří „cítí“ jako on: hledá zkrátka ještě Paříž podobnou Paříži Milletově, Courbetově, Daumierově. Ale Paříž je nyní podstatně jiná.

Millet zemřel v Barbizonu roku 1875, Courbet zesnul ve vyhnanství dvě léta nato, Daumier zavřel oči ve Valmodois roku 1879. Odliv revoluce vytvořil těžkou, svízelnou situaci pro všechny tyto umělce, pro ty nejsmělejší, největší z francouzských umělců, kteří tak nebo onak navázali znovu spojení s demokratickým hnutím. Ovzduší Třetí republiky neprobouzelo tedy k životu, ba naopak.

Oficiální kruhy se k realistickým umělcům stavely vždy nedůvěřivě a odmítavě. Hrabě Nieuwerkerke, císařský ředitel výtvarných umění za Napoleona III., před obrazy realistických malířů pohrdavě poznamenal: „Takhle malují demokraci, lidé, kteří si nepřevlékají prádlo a kteří se chtějí vnutit lidem z dobré společnosti: je to umění, které se mi nelíbí, dokonce se mi oškliví.“³ A takové v podstatě vždycky bylo stanovisko módní kritiky. Kdybychom prolistovali tehdejší noviny, našli bychom na stovky stran urážek na adresu realistických umělců. Ale jestliže dříve se kritici vrhali například na Milletův buřičský obraz *M u ž e s r ý č e m*, nyní, po komuně, viděli záblesky požárů roku 1789 a píky vzbouřených venkovanů i za těmi nepokornějšími postavami *V e č e r n í m o d l i t b y*. Charles Yriarte roku 1876 vysvětloval v *G a z e t t e d e s B e a u x - A r t s* „dojemné scény“ a „řeč plnou hořkosti“ maďarského realistického malíře Munkácsyho, který byl v těch letech v Paříži, těmito slovy: „Jsem přesvědčen, že jeho záměr lze vysvětlit důvody poli-

³ Viz J. Rewald, *Storia dell' Impressionismo*, Sansoni, Florencia 1949, str. 13.

tickými.⁴ A o několik let později, mluvě rovněž o Munkácsym, a to o jeho obraze Kristus před Pilátem, kritik Buysson zvolal: „Ale to je nihilista před carem!“⁵ Nejzrušivějšími urážkami a nejzaujatějším posměchem byl však zahrnován Courbet. Alexandre Dumas syn se na něho dokonce vrhl s rozhořčenou literární jedovatostí: „Pod jakým nebem, na jakém hnojišti, jakou směsí vína, piva a žíravého slizu napájena a jakým nádorem nadýmána mohla se vyvinout ta dunící a chlupatá palice, to estetické břicho, vtělení imbecilního a impotentního Já?“⁶ A Barbey d'Aurévilly prohlásil: „Bylo by třeba ukazovat celé Francii venkovana Courbeta zavřeného v železné kleci u paty Vendômského sloupu. Ukazoval by se za vstupné.“⁷ Francisque Sarcey, módní žurnalista, však se vznešeným pohrdáním navrhl jinou formu trestu: „Ať je potrestán všeobecným mlčením.“⁸ Ale na tom není dost. Zdá se, že myšlenka vystavit ho posměchu lidí se zdravým rozumem se líbila zvláště Courbetovým nepřátelům, protože se objevuje v mnoha článcích s mnoha podrobnostmi. Dokonce i veršotepci spojili své hlasy k tomuto žalostnému sboru. Tak například Emile Bergerat zakončil jednu svou báseň verši: „A ve dne v noci vystaven na pranýři – před zraky strážníků ať jednou stáším zdechne!“⁹

Nezávid, jaká stíhala Courbeta a jež vyvrcholila ve výroku malíře Meissoniera, despoty Salonu roku 1872 („Pro nás je nezbytné, aby Courbet byl mrtev.“),¹⁰ se tedy rozšířila i na impresionisty, malíře, kteří v podstatě vycházeli právě z estetiky realismu. Tento zaujatý, záhlubný postoj vůči impresionistům trval dlouho. Robert Rey líčí na tento námět příhodu dosti příznačnou, která se stala ještě roku 1919. Jednou dopoledne francouzský ministr školství navštívil museum Lucemburského paláce, doprovázen správcem musea Léoncem Bénéditem. Náhle se zastavil před Mužem v rudé košili Caroluse Durana, taková hojnost rumělků v něm vyvolala podezření, ukázal deštníkem na plátno a obrácen ke správci řekl důvěrným tónem, v němž nicméně hlodalo podezření: „Ale poslechněte, Bénédite, není tak trochu impresionista ten váš přítel Carolus Duran?“¹¹

Tento nepřátelský tlak kritiky, podporovaný z bašty buržoasie, která nyní byla nanejvýš konservativní, a zároveň s tím tříštění a pohasínání ideálního zápalu, kterým žhuolo umě-

⁴ Viz L. Végvári, L'art de M. Munkacsy, Institut des relations culturelles, Budapešť 1952, str. 29.

⁵ Tamtéž, str. 30.

⁶ G. Courbet, cit. d. sv. 2, str. 302.

⁷ Viz L. Aragon, Courbet, Cercle d'art, Paříž 1953, str. 13.

⁸ G. Courbet, cit. d. sv. 1, str. 283.

⁹ Tamtéž, str. 305.

¹⁰ Viz L. Aragon, cit. d., str. 13.

¹¹ Viz R. Rey, La peinture moderne, Presses universitaires de France, Paříž 1941, str. 25.

¹² Viz J. Rewald, cit. d., str. 217–229.

¹³ E. Zola, Nouvelle campagne, Etienne Fasquelle, Paříž 1897, str. 97.

lecké hnutí ve svých vrcholných chvílích, staly se jednou z neposledních příčin, jež způsobily, že se umělci odvrátili od předchozího realistického vidění a vůbec od zobrazování idejí, myšlenky, od líčení, od malby, z níž vyšli všichni noví impresionisté. Problémy vztahů mezi vědou a malířstvím, problémy techniky, světla, objektivismu v malířském přepisu nazírání přírody, tíhnou nyní k tomu, aby nahradily, a skutečně nahrazují ony problémy obsahu, které již trýznily umělce realistické i romantické. Od první výstavy impresionistů, uspořádané roku 1874 – v roce, kdy van Gogh přišel do Paříže, impresionisté krok za krokem se stále častěji – až na některé výjimky – ubírají tímto směrem, až dojdou ke zkušenostem divisionismu. Ve skupině impresionistů je nicméně síla, jednota schopná života. Ale ani z této síly a jednoty – zvláště v onom šestaosmdesátém roce – nemělo nic dalšího vzejít. Právě v tomto roce je sdružení impresionistů souzeno, aby se rozpadlo.¹² Také Zola, přítel Manetův a Cézannův, zprvu vlivný zastánce impresionistů, se později od nich odtrhl, když téhož roku uveřejnil román *L'Œuvre*, kde popisuje umělecký krach malíře, v němž snad byly rozpoznány rysy samého Maneta. A toto dílo bylo jen úvodem k tomu, co Zola napíše o několik let později, když bude přímo litovat, že se bil „za ty skvrny, za ty reflexy, ten rozklad světla“, v nichž – tvrdí Zola – se vyčerpala síla prvotní emoce impresionistů před skutečností.¹³

Taková je tedy situace, kterou van Gogh najde v Paříži. Přijde s problémy, úzkostmi, touhami člověka osmačtyřicátého roku, s vášní pro realistické umění, a octne se v prostředí zcela odlišném. Historická a kulturní půda, z něhož vyrostlo umění, které miloval, byla nyní rozryta a rozkopána; impresionisté, jediní dědici příslibů oněch let, se na sebe vrhali „v nešťastných občanských válkách“ a snažili se „vyškřábat si navzájem oči s horlivostí hodnou vyšší pohnutky“. Van Gogh, který až do této chvíle dělal temnou malbu, téměř bez barvy, je nyní ohromen jasnými, zářivými plátny impresionistů, obrazy plnými světla; dokonce od nich s nadšením převezme novou teorii a novou techniku, v níž vidí neobyčejné možnosti; ale v nitru mu také vzrůstá nepotlačitelný děs. Myslel, že v Paříži najde oporu pro své myšlení, pro své touhy, věřil, že najde „lidi“, a zatím, jak píše

v létě 1887, nachází jenom „malíře, kteří se (mu) jako lidé oškliví“. Jeho zanícení se potkává s chladnou, omezenou skutečností, kde jsou považovány za „literaturu“ pravdy, v které se naučil věřit mezi belgickými horníky, zemědělci a tkalci. Zřítel se jeden svět, porážka komuny vyryla hlubokou a definitivní brázdou za minulostí a van Gogh – v nesmírné vnímavosti své duše – to cítil jako křeč, jako bolestné stahy.

Cítí, že nyní již umělci nejsou zařazeni do společnosti, ale že „stojí proti ní“, že jsou „odmítáni“ společností jako prostitutka, „naše přítelkyně a sestra“ v tomto údělu. Ale proto van Gogh nepřestal hledat to, co mu leží na srdci. Celý jeho život bude mít od nynějška tento jediný a zoufalý cíl: hledat to, co – historicky – nemůže už nikdy nalézt. A protože tato citová nálož, kterou v sobě nahromadil, děj se co děj, nemohla vyšlehnout, vyrazit ven, vybuchne mu v nitru a rozerve je. A tak van Gogh začíná hledět na skutečnost skrze zoufalství. Promítne totiž do reality svůj vybičovaný hlad po lásce k lidem, obdarí skutečnost svým citem, který nenašel přirozená východiska v konkrétním hnutí, v společné historii. Ale to jej nezachrání. Cítí se sám s těmito city a stane se snadnou kořistí právě těchto citů: vskutku právě jimi bude jeho existence spálena jako pochodně.

V obrazech impresionistů van Gogh si povšimne vznikající trhliny, která se rýsuje mezi uměním a životem. Technika, světlo, divisionistické teorie nemohou rozhodnout o díle: „Ach, zdá se mi čím dál víc, že lidé jsou kořenem všeho, a z toho se stále rodí pocit melancholie, že nejsem v pravém životě, v tom smyslu, že bych chtěl pracovat spíš s tělem než s barvou.“

Toto je dopis z roku 1888. Nyní je v Arles. Malíř, který jej nejvíc zajímá, je Gauguin, Gauguin, který již v rozhovorech formuloval základní kritiku impresionismu, třebaže závěry této kritiky vrhl na papír až později: „Impresionisté hledí očima kolem sebe, a ne do tajemného středu myšlenky . . . Oč jde, když mluví o svém umění? O umění čistě povrchové, celé udělané z koketností, pouze hmotné, v němž nesídlí myšlení.“¹⁴ A v podstatě právě tohle – malířství myšlenky – chce dělat van Gogh, rozvíjeje formální zkušenost, k níž došel v obraze *Jedlící brambor*, to jest způsobu deformace: „Mou velikou touhou je naučit se dělat defor-

¹⁴ Viz R. Rey, cit d., str. 51.

¹⁶ U Zoly je mimo jiné také pozoruhodné to, že chce-li načrtnout pravdivé fyzické portréty, rád podtrhuje a přehání tělesné prvky, aby jimi zdůraznil charakter. I on totiž – v literatuře – užívá principu deformace: zjednodušuje, zestručňuje, ale zároveň pomocí fyzického popisu dělá své postavy účinnějšími, hodnověrnějšími, pádnějšími. Nejen od Daumiera, ale i od Zoly se van Gogh tedy naučil užívat deformace. I v tomto je raný naturalismus nepochybně jedním z otců většiny expresionismu.

mace nebo nepřesnosti či převtělení pravdy; mou touhou je, aby se na povrchu ukázaly, budu-li chtít, i lži, ale lži, které jsou pravdivější než doslovná pravda.“ Ne tedy umění impresie, ale exprese, umění, které vyjadřuje ne zdánlivou pravdu věci, ale jejich hlubokou podstatu. A vždy a stále hledá tuto pravdu člověka mezi prostým lidem, mezi dělníky a venkovany: „Ach, můj drahý bratře, . . . prostáčky budou vidět v této nadsázce jenom karikaturu. Ale my jsme četli *Zemi a Germinal*, a jestliže malujeme venkovana, chceme ukázat, že si nás tato četba nakonec úplně podmanila.“¹⁵

Snažit se vysvětlit van Gogha jen jako patologický jev, jak se o to kdosi pokoušel, znamená odvádět problém špatným směrem. Van Gogh není „případ“ nebo alespoň není „osamocený případ“. Kdyby byl van Gogh redukován na čistě patologický proces a jeho sebevražda vykládána výlučně ve světle lékařské vědy, zbývalo by vysvětlit četné jiné případy částečně nebo úplně shodné s případem van Goghovým. Van Gogh je naopak první z j e v n ý případ celé řady jiných případů a přestává právě proto být případem vhodným k charakteristice situace, která je právě situací krise, jež se chystá projevit jako obecný fakt kultury: když je zničena historická základna, na níž se seskupili intelektuálové, jsou zachváceny krisí – v jejich nitru – duchovní hodnoty, které měly, jak se zprvu zdálo, trvat věčně.

Van Gogh je první zjevný případ výtvarného umění, jako je Rimbaud – v letech po komuně – první zjevný případ v literatuře. Křečovitá próza *Na č a s v P e k l e* se podobá některým halucinovaným a frenetickým obrazům van Goghovým: „Mé zdraví bylo ohroženo. Přicházela hrůza. Upadl jsem do spánku na několik dnů, a procitnuv, pokračoval jsem v nejsmutnějších snech. Byl jsem zralý pro smrt a má slabost mě vedla cestou nebezpečí na okraj světa . . .“ Jako van Gogh viděl i Rimbaud, jak se hroutí to, več věřil. Také on snil o osvobození: „Leccos je tu zapotřebí zničit . . . Jsou tu jiné staré stromy, které je třeba skácet, a jiné staleté stíny, od nichž si chtě nechtě odvykneme. Sama tahle společnost: přejdou přes ni sekery, motyky, válce. Každé údolí bude znovu zaplněno a vrchysrovnány se zemí, křivé stezky se napřímí a neschůdné se stanou schůdnými. Jména se rozplynou vničeč, bude pokořena individuální pýcha. Člověk

už nebude moci říkat: – Jsem mocný, protože jsem bohatý. – Hořká závist a stupidní obdiv budou vystřídány mírumilovnou svorností a prací všech pro všechny.“¹⁶

Není v těchto rádcích totéž goghovské vidění příští revoluce? Není to táž úzkost, která je u van Gogha vyjádření touhou po „lepších časech“, po „čistém vzduchu“, po „společnosti osvěžené po těch obrovských uraganech“? Rimbaudovo odhodlání zřít se poesie a své pravé lidské náklonnosti zraje, jak známo, zatímco se tento sen hroutí; neklidná horečka van Goghova vzplane, když ve své samotě chce šílenstvím lásky nahradit zhroucení ideálů, v nichž viděl svou jedinou záchranu.

Nezůstávat osamoceni, nebýt „nemocní, protože, jsme-li nemocní, jsme o s a m o c e n ě j š í, pracovat ve skupině“: hle, do čeho van Gogh dosud vkládá naději, že se mu podaří přemoci úzkost a tvořit pravdivé umění: „Stále víc jsem přesvědčen, že obrazy, které by bylo třeba vytvořit, aby současné malířství se skutečně stalo samo sebou a dopjalo se výše světlých vrcholů dosažených řeckými sochaři, německými hudebníky a francouzskými romanopisci, nutně by přesáhly síly osamocенého jedince. Taková díla budou tedy pravděpodobně vytvořena skupinami lidí, kteří se spojí, aby uskutečnili společnou myšlenku.“

Je to stále dopis z roku 1888. V téže době Paul Signac, který jej navštívil, vypráví: „Nikdy nezapomenu na ten pokoj vytapetovaný šílenými slunečními krajinami . . . Celý den mi vykládal o malířství, o literatuře, o socialismu.“¹⁷ Ale právě on, který víc než kdo jiný pocítoval potřebu nebýt sám, nakonec zůstal osamocen. Vždyť i Gauguin, který přišel do Arles v polovině října 1888, jej záhy opustí.

Výstřelem z revolveru, jímž ukončil 28. července 1890 svůj život, řekl van Gogh poslední slovo. Vskutku myslel na sebevraždu již několik let jako na jediný způsob, jak „protestovat proti společnosti a jak se bránit“. Co jiného mohl udělat osamocенý člověk, plný zmařených nadějí, který nenacházel východisko, pro něhož nebylo úniku z jeho neklidu? V poslední době hledal otupení, jakési opilství v práci. Nyní jeho ruku na plátně vedou neklid a zanícení. Přes čochku jeho vnitřního vzrušení realita věcí se deformovala: „Místo abych se snažil přesně vyjádřit to, co mám před očima, užívám barev libovolně, abych se vyjádřil co nejsilněji.“ V této „libovůli“, v tomto dravě psychologickém

¹⁶ Viz A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, NRF, Paříž 1954, str. XXII.

¹⁷ Viz D. Formaggio, *Van Gogh, Mondadori*, Milán 1952, str. 169.

užití barvy je jeden z klíčů k modernímu subjektivismu: „Snažil jsem se vyjádřit rudou a zelenou,“ pokračuje, „strašně lidské vášně.“ Zákon naturalistické barvy impresionistů padl. Barva má nyní pro van Gogha hodnotu dravé metafory, stává se přesvědčivou sama o sobě, i když není odlišná od celkové inspirace díla: „Ve svém obraze N o č n í k a v á r n a jsem se snažil vyjádřit, že kavárna je místem, kde se můžeme zničit, zešílet, spáchat zločin. Konečně jsem se snažil pomocí kontrastů měkké růžové, krvavě červené a kalně vínové, lahodnou zelení Ludvík XV. a zelení Paolo Veronese, kontrastujícími s žlutozelenými a tvrdými zelenomodrými – a toto všecko v atmosféře pekelné výhně, bledé síry – vyjádřit něco jako moc temnot vykřičené hospody.“ Již u Delacroixe si všiml, jak barva sama o sobě vytváří formu, to jest, jak lze modelovat přímo štětcem. A právě toto nyní dělá, když si osvojil svobodu barvy, vydobytou impresionisty. Ale impresionistický tah štětcem, který tíhne k rychlému a drobnému doteku, nahrazuje tahem delším, vlnivým, kruhovým. „Snažím se nalézt stále jednodušší techniku, která snad ani není impresionistická,“ píše. A vskutku „impresionistická“ už není. Pro van Gogha tedy barva nemá funkci dekorativní jako pro Gauguina, neusiluje o harmonii vztahů, není prostředkem úniku do snů abstraktních inspirací. Ještě v únoru 1890 reaguje na článek, v němž je o něm řeč, slovy: „Aurierův článek by mě povzbudil, kdybych byl měl odvalu jít dál tou cestou, riskovat únik z reality a pracovat s barvou jako hudba s tóny . . . Ale pravda je mi tak drahá, t a s n a h a d o b r a t s e p r a v d y, že si konec konců myslím, že bych dal přednost řemeslu ševce před řemeslem komponisty barev!“

Van Gogh, živé svědectví krise duchovních hodnot 19. století, otvírá tedy cestu tomu širokému uměleckému proudu o b s a h u, jenž je moderním proudem expresionistickým, proud, který poteče několika směry, někdy přímo protichůdnými, ale jenž nicméně téměř vždycky bude spatřovat v člověku střed svých zájmů.

Ironický moralismus Ensorův

Van Gogh není však sám mezi umělci, kteří si uvědomují krizi duchovní jednoty 19. věku na tomto konci století. Téměř v téže době i belgický malíř James Ensor a norský malíř Edvard Munch zobrazili, třebaže jiným způsobem, podobný neklid a vyjádřili stejné předtuchy. A je třeba zdůraznit, že i tito dva umělci vycházejí z realistické zkušenosti (vliv Courbetův v Belgii v letech 1850 až 1880 byl takřka neomezený) a že i oni jsou odchováni sociálními požadavky. Je to ostatně přirozené, protože jenom ten, kdo má živý sociální smysl, může si uvědomit – dříve než druzí – příznaky, které se projevují na těle společnosti samé.

Hledíme-li na Ensorovy kresby z let 1870 až 1880, můžeme na nich rozpoznat nejednu shodu s kresbami raného van Gogha. Deset let Ensor kreslí nejnuznější obyvatele Ostende, rybáře, horníky, pradleny, podomní obchodníky a typy, které potkává ve středověké čtvrti Puterie v Bruselu. Je to období, v kterém naváže přátelství s básníkem Emilem Verhaerenem; doba, v níž Constantin Meunier volí za námět svých soch dělníky, vykladače z přístavu, venkovany a v níž skupiny intelektuálů si osvojují socialistické ideje, soustřeďující se kolem Červeného kohouta (Le Coq rouge), časopisu založeného samým Verhaerenem, který začíná psát řadu básní, jež jsou již predehrou k sbírkám populističké a revolučního ražení, k Přízračným vesnicím (Les villages illusoires).

Ensor se v jednom autobiografickém dokumentu výslovně přihlásí k této zkušenosti socialistického zaměření: „Ano,“ řekne, „obětoval jsem rudé bohyni zázraků a snů – což je nezbytná dodatečná nutnost pro umělce, ale neodpustitelný zločin v očích nějakého dobrého apoštola, distributora měšťáckých románů.“¹⁸ Tento postoj neměl však dlouhého trvání. Pronikavý, jizlivý, netrpělivý, odrazován pokrytectvím některých citových postojů a zároveň ve střehu – v průzračné vnímavosti vlastního ducha – před klamem humanitářského karatelství, v němž neviděl řádnou účinnou pomoc, zaujme postoj individuálního odboje. Z tohoto hlediska je Ensor jedním z prvních umělců, který od utopického nebo humanitářského socialismu 19. století přejde k intelektuálnímu anarchismu: „Vždycky spálíš to, co jsi vroucně miloval,“ píše. „Musíme být buřiči proti společen-

¹⁸ Pokud jde o písemné dokumenty Ensorovy, z nichž je uveden tento a další citáty, viz Les écrits de James Ensor, Sélection, Brusel 1921; a Les écrits de James Ensor (1928–1934), L'Art contemporain, Antverpy 1934.

stvím! Abychom byli umělci, musíme žít v skrytu! . . . Dosud krutá nebesa, nebesa zbavená dobroty a lásky, nebesa uzavřená vašim zrakům, ubohá nebesa, holá nebesa bez útěchy, nebesa bez úsměvu, oficiální nebesa, všechna nebesa zkrátka ztěžují vaše trápení, ubozí zavrženci odsouzení drtit hroudou! Urážení posměšky a utlačování hanebnými státními pokladnami, nemohli jste uvěřit v lidskou dobrotu, v prozíravost ministrů a pochopové úřadů vás trýzní. Někdy vás utrápí k smrti a vy umírajíce plijete proti hvězdám a vaše plivance opovržení ohvězdují oblohu dnešních malířů . . .“ A Ensor se řadí k těm umělcům, mezi nimiž je takový Jakob Smits a Meunier, a zdůrazňuje, že právě pro tento svůj postoj bylo oficiálními kritiky buržoasie jeho „jméno vyškrtáno ze seznamu . . . režimu nakloněných novátorů“. V Ostende se celkem vzato dělo to, co v Paříži. „Ale nezatěžujme,“ dodává Ensor, „zákaly zastřenou vnímavost těchto hlavonožců inkoustorodých.“

Florent Fels správně zdůrazňuje tento Ensorův útek do pohrdavé samoty. Když jednoho dne přišel s několika pařížskými přáteli a žádal, aby jej Ensor přijal, Ensorův věrný sluha August mu odpověděl: „Vyloučeno, vykonává své pověry.“ A nebyl to jenom humorný a šťavnatý vlámský vtíp.

Kritickou, nepředpojatou, vysměvačnou samotu vytvořil si Ensor ve svém domě, který již nikdy neopustí, ani za poslední války, umíraje zde v říjnu 1949 ve věku devětaosmdesáti let. Nemá vášeň van Goghovu, který se v mukách zlomí pod tíhou proměněné historie. Ensor je moralista, nikoli kazatel. Jeho trpké, kousavé, pathetické a zároveň cynické nálady se vtělují do groteskních fantasií maškar a lebek, do pantomim koster ověšených peřím a pestrými cáry. Někdy z těchto pláten vyzáruje hořká vis comica, příšerné potěšení, jindy duch velké lidové slavnosti. Zde jsou maskované kostry dětí, které se chtějí ohrát; zde zakrslé, hrbaté, vychrtlé, chvějící se maškary, které podřezávají za zvuků kapely jinou maškaru v červené hazuce; zde maškary obklopující smrt nejspíše převlečenou za starou paní; tady kostlivci, kteří se rvou o oběšence; zde žebráci s ohřívadlem mezi nohama, hlídání slídivými lebkami . . . Je to celý svět přeplněný náznaky, alegoriemi, symboly, svět absurdní komedie, jarmark protikladů a nesmyslu, který se hned rozčeří šibeničním humorem a hned strne v halucinovaném za-

hloubání. Těmito plátny Ensor zaplňoval svou dobrovolnou samotu a odporoval vládnoucímu šosáctví. V tomto světě uskutečňoval svobodu svého ducha, svobodu, kterou venku nenašel. Zdraví a pochybovačnost, víra v osvobozující moc fantasmie a nelítostná jasnozřivost nad údělem svým i druhých, svědomí karatele soukromých i veřejných neřestí a nespoutaná citovost: toto je Ensor. A jeho obrazy jeden po druhém jsou výrazem těchto protikladů. Životní úděl tak hluboce tedy odlišný od údělu van Goghova, třebaže jej určují tytéž historické příčiny: samota, která ve skutečnosti zabila van Gogha, je pro Ensora jakýmsi tragickým a rozjařujícím kyslíkem.

Něco z tohoto Ensorova světa, byť méně vyprahlého, méně rozleptávajícího, lze najít v některých básních jeho přítele Verhaerena, psaných právě v těchto letech, kolem roku 1890. Například v těchto verších:

Smrt k ohni nohy natáhla a začla pít;
ba nechala i Boha odejít
a nepovstala, když šel kolem ní;
ti, kdo ji viděli, jak sedí, strnuli,
že jejich duše došla úhony.

Tak den co den a mnoho dní tu Smrt
dělala dluhy, rozsévajíc žal,
v hospodě u Tří már;
až jednou ráno okovala herku,
svůj sak hodila na propadlý hřbet
a začala se krajem projíždět.
Z každého městečka a z každé víscky
spěchali s vínem Smrti nalévat,
aby neměla žízeň ani hlad
a nestanula někde na nároží;
maso a chleba nesli starci, v koších
a na ošatkách ženy zralých let
zářivé plody ze svých sadů
a děti včelí med.

Po mnoho dní Smrt opilá
krajinou chudých bloudila,
bez vůle takřka, bez myšlenek,
hlavu klímající
jak makovici.

Rusý cár pláště měla přes ramena
na velké vojenské knoflíky zapnutý
a vzpurným pérem svůj dvojrohák protknutý
a boty po kolena.

Přízračná bílá kobyla
pomalý poklus drobila
v starý krok herky trpící
dnou po kamenné silnici.

A zástup kráčel cestou necestou
za přívětivou kostrou opilou,
která se usmívala jejich panice
a klidně hleděla, jak hrud' jí krabatí,
svíjejíce se v prázdné tunice,
bělaví hlísti k srdci přísátí.¹⁹

¹⁹ Závěr básně *Le fléau*
(Metla).

Všechna tato témata zpracovává Ensor ve svých četných leptech, v nichž moralistický sarkasmus často zachází do krajnosti, jako v onom autoportrétu z roku 1889, kde zobrazuje vlastní tělo v rozkladu a jenom tvář kreslí neporušenou. Ale to nejlepší ze své plodné satiricko-groteskní inspirace vydal ve *Vjezdě Krista do Bruselu*, v tom velkém plátně malovaném roku 1888. Mnozí kritikové hledali v tomto díle konkrétní souvislosti; jeden mimo jiné tvrdil, že obraz je prý vyjádřením souhlasu se všeobecným hlasovacím právem. Ve skutečnosti tento obraz připomíná velikou frašku, sled výstředností, divadlo úšklebků, grimas a pitvoření. „Vive la Sociale“ je napsáno nahoře na transparentu visícím nad ulicí; „Vive Jesus“ hlásá malá standarta na pravé straně; „Fanfares doctrinaires“ čteme na standartě kapely. Šašci, modlítky, nevěstky, vojáci, maškary, kostlivci se šlechtickými cylindry, tlustí a hubení, burleskní náboženští i světští hodnostáři, hrnoucí se dav podivných, deformovaných, strašidelných, brutálních, klaunovských tváří zaplňuje to veliké plátno v ovzduší karnevalového třesnění, pouti a jarmarku, jehož se Kristus na oslu účastní jako jeden z mnoha.

Tu satirickou sršící energii nedává však obrazu jen neuctivá přehlídka společnosti, ale zároveň s ní a na jejím podkladě také maliřská vynalézavost, šířavost barevných disonancí, čiré, drsné, dravé bohatství palety. V tomto obraze byly instinktivně odhaleny zákony barvy, o nichž se umělci v Paříži domnívali, že je vyvodili z vědy, zde intuice dochází

k stejné „libovůli“, k níž v Provenči došel van Gogh. Bez kontaktu s metropolí Francie Ensor došel ještě dál než sám impresionismus.

I když skutečně přešel – a to obdobným způsobem jako van Gogh – od temného období k období jasnému, stejně – jako van Gogh – si nemohl říkat impresionista a tím méně divisionista nebo pointilista. „Nenávidím rozkládání světla,“ napsal, „pointilismus směřuje k zabití citu a svěžího, osobitého vidění. Zavrhuji každou manýru, metodu nebo vzor, každou míru nebo polomíru nebo násilnou poučku. Všechna pravidla, všechny kánony umění dává smrt...“ A krátce předtím prohlásil: „Rozum je nepřitelem umění. Umělci ovládaní rozumem ztrácejí všechny cit, mohutný instinkt zmalátní, inspirace se stane chudou, srdci chybí vzlet. Ve smyčce provazu rozumu visí obrovská slabomyslnost nebo nos pedagoga. Zavrhl jsem suché a odpuzující metody pointilistů, mrtvých již pro světlo a pro umění. Chladně a bez citu vpichují své tečky mezi strohé a bezvadné čáry a postihují tak jenom jeden z aspektů světla, jeho chvění, ale nepodaří se jim vytvořit z nich tvar. Tento způsob stojí tedy v cestě dalšímu hledání: je to umění chladného výpočtu a omezeného pohledu.“

Seuratova Neděle na ostrově Grande Jatte byla vystavena v Bruselu roku 1887; ale na rozdíl od několika jiných belgických umělců – jako Villyho Finche nebo Théa van Rysselbergha – Ensor si nevolí cestu, kterou naznačil neoimpresionismus. Rok předtím byly vystaveny nějaké obrazy Manetovy a Renoirovy. Ale problém světla, jasné malby, přišel k Ensorovi odjinud, spíše od anglické školy, především od Turnera. Stačí se podívat na jeho Maškary na pláži, abychom si to uvědomili. Počátek vlámského impresionismu lze už však do jisté míry spojovat s H. De Braekeleerem, s malířem, kterého se naučil vážit i van Gogh za svého pobytu v Antverpách, v době od listopadu 1885 do února 1886. Vlámský impresionismus se však neodříkal odstínu ve prospěch světla, nerozlučoval jejich společnou hodnotu, obětuje ji luminismu. Tak ve svém hledání postupoval i Ensor. Ale ve Vjezd u Krista do Bruselu je každé hledání podřízeno tvůrčímu popudu, ničím nespoutanému vnutnutí, bezprostřednosti, s níž jsou na plátno vrhány vnitřní stavy. Sama kompozice je poslušna tohoto zápalu. Až do hloubi výraz podmaňuje tvar

i barvy. Pravidla, která vládou realistickému malířství 19. století, padají jedno za druhým, tak jako v těchto pokroucených maškarách hýřících červenými, modrými a žlutými barvami je již odzvoněno vidění, které vzněcovalo umělce v polovině století.

Nestačí vzpomenout Brueghela nebo Bosche, abychom vstoupili do Ensorova světa, třebaže nepochybně tyto odkazy napomáhají určit některé zdroje, z nichž jeho fantazie čerpala kulturní podněty. Stejně lze uvést jiná jména, jako Jordaens, Snyders nebo Fyt, máme-li vysvětlit jistou vulgární tělesnost leckterého jeho zátiší. Ale Ensorovo vidění je něčím, co předtím nebylo, něco zneklidňujícího, démonického, mimo jiné něco, čím byl neodbytně přitahován nejexaltovanější německý expresionista Emil Nolde, který natezne v maškarách Kristova vjezd u klíč k mnoha svým plátnům.

Munch neboli o hrůze

Od choreografií přízraků a maškar Ensor vyšel hledat přírodu, zvláště moře: „Ó průzračné moře,“ píše v baudelairevském tónu, „inspirátore energie a vytrvalosti, nenasytý piják zkrvavených sluncí.“ V jeho obrazech moře, vysokých oblohách nad nízkými pláněmi je síla, která ujařmí Permeka. Ale podstatným rysem Ensorovým zůstává dál především nelítostná ironie, v tom klátivém zástupu kostlivců a d'áblů, které vyslal na cestu světem jako posly neviditelné hrůzy, jež má brzy sevřít lidem hrdlo.

Ale pocit hrůzy klepal již na dveře Edvarda Muncha, když roku 1885 přišel po prvé do Paříže. Munchovi bylo dvaadvacet let a uzrál v prostředí naturalistického realismu Christiana Krohga a Hanse Heyerdahla. Svým kulturním typem má už tedy Munch blízko ke kritickému postoji Ibsenovské společnosti, kterou navštěvoval a ještě bude navštěvovat v kavárně Grandhotelu v Oslo: litografii Ibsena, sedícího v sále tohoto intelektuálního kroužku, vytvořil roku 1882. U Ibsena, na jeho problematice se naučil nenávidět konvenční morálku, měšťácké předsudky a společnost, z níž vyrůstají. Ibsen byl neúprosný bojovník za osobní svobodu proti každé oficiální lži, třebaže potom nedovedl povědět,

co skutečně ta svoboda je, neboť neměl sociální představu, která by sahala za mez jeho individualismu. Ale Ibsenova polemika, zvláště na začátku, než zabředl do bezvýhodného fatalismu, měla jedinečnou ničivou sílu. Jeho lekce nemohla tedy nepřinést ovoce. Na jednom místě D i v o k é k a c h n y jedna z jeho postav říká: „Vezměte průměrnému člověku jeho životní lež a vezmete mu zároveň štěstí.“

A právě to Ibsen udělal: jeho měšťanské postavy, svlečeny z honosného pokrytectví, se objevily v celé své ubohosti a ohavnosti. Ibsen tak protestoval proti třídě, z které vyšel, odmítal ji, odsuzoval a s ní i společnost, která ji zrodila. Stejně jako Ensor byl Ibsen osamělý moralista, necítil se již částí myšlenkového proudu ani historického vývoje, jímž byl tento myšlenkový proud unášen. Jeho oposice byla protestem osamělého nespokojence. Ale od této chvíle – už také pro přitažlivost Ibsenova příkladu – stalo se jednou ze základních snah intelektuálů odhalovat „lži“ buržoasie. Z celé té někdejší velikosti zůstalo ve skutečnosti buržoasii jen několik otřepaných frází, slupka, z níž bylo vyloupeno jádro. Bylo tedy třeba stůj co stůj servat i ty poslední cáry starých praporů a odhalit celou pravdu, i když taková pravda mohla vyvolat hrůzu a děs.

A právě to udělá i Munch: a pohled na „pravdu“ mu rozdrásá duši. Ke krajním následkům tohoto panického strachu, který ho zaplaví nikoli v té chvíli, kdy se jeho zraku, servavšímu závoj „lži“, podaří pohledět tváří v tvář „pravdě“ – nedospěje nicméně náhle. Dovede jej k nim několik skutečností a především jeho přátelství s Augustem Strindbergem. Také Strindberg vyšel – v literatuře – z naturalistického realismu, ale nakonec zakotvil, stejně jako Ibsen, v naprostém nihilismu. V době, o které mluvíme, Strindberg již měl napsány N o v o m a n ž e l e, dílo drsné polemiky namířené proti instituci manželství. K jeho buřičskému postoji je přimíšeno také zaujetí socialistického rázu, ale tomu, co napíše v příštích letech, bude vždycky vládnout duch hlubokého mravního pesimismu. Jeho kritika buržoasních „hodnot“ je nelítostná, mnohdy vyhocená do krajnosti, rozbíjí iluze jednu po druhé, až dospěje k naprostému vystřízlivění, poněvadž jenom za tuto cenu lze „opravdu něco vidět“. Ale co lze vidět? Na takovou otázku jedna jeho postava odpovídá: „Sama sebe! Ale když spatříš sama sebe, umíráš.“²⁰

²⁰ J. A. Strindberg, Požár.

Muncha bude poutat se Strindbergem vztah důvěrného přátelství, společné myšlenky, společné plány; oba se dokonce zamilují do jedné ženy, manželky jejich společného přítele; a oba dojdou – jako van Gogh – na práh šílenství.

Za svého prvního a krátkého pařížského pobytu se Munch zajímá o impresionistické experimenty, ale teprve za své další cesty, uskutečněné v zimě 1889, jeho tvorba učiní rozhodný obrat. Také on, jako van Gogh, má svůj autonomní básnický svět, který nejsvobodnějším způsobem využívá nových francouzských malířských objevů. Ve skutečnosti asimiluje jisté snahy van Goghovy, Gauguinovy, Toulouse-Lautrecovy bez vsí závislosti: směšuje tyto znaky s prvky květnatého symbolismu a rychle směřuje k malbě visionářské. Jedno z prvních pláten, která ohlašují jeho zvrat, je N o c z roku 1890: srovnáme-li toto plátno s předešlými, okamžitě si všimneme, že Munch opustil naturalistické názírání a že paletu zjasněnou problémy slunečního světla – v období první cesty – již nahradily temné, zachmuřené tóny severských nocí nebo neklidné žluté a rudé barvy západu.

Z roku 1892 je obraz Večer na třídě Karla Johana, večerní procházka měšťanů v Oslo. Na tomto plátně namaloval zástup příznaků, bytostí těla zbavených, na nichž mdlí sinalé barvy vnitřního zoufalství: žluté, modré, bílé, fialové. Je to obraz silného lyrického vzruchu a přitom hluboce odlišný od obrazů van Goghových: ve van Goghovi ve skutečnosti přežívala vitalistická energie, vášnivý vztah k přírodě, zoufalá vůle k záchraně; zde je vzrušení chladné a bouřlivé zároveň, dech právě otevřeného podzemí vane z tohoto průvodu příznaků. V Ensorových maskarách lze nalézt horkokrevnou mohutnou inspiraci, vysměvačného ducha, který uchovává sílu podobnou Ulenspiegelově; zde je krev vybledlá, jako by zmrzla v žilách.

Ještě víc je nabit hrůzou a děsem Křik z roku 1893. Obraz je proslulý. Na jednu litografii na týž námět, vytvořenou dvě léta nato, Munch připsal tuto poznámku: „Slyším křik přírody!“ Postava je deformována do té míry, že to dosud bylo něco neznámého. Člověk v popředí – s ústy rozevřenými výkřikem a s rukama přitisknutými k uším, aby neslyšel vlastní nepotlačitelný jek, který je také jekem přírody – je redukován na ubohý vnějšek, vlnící se v krajině

blouznění. Také zde je všechno zaměřeno k výrazu: kresba, barva, kompozice.

Ale tyto pocity hrůzy se v Munchovi stejně jako ve Strindbergovi přetavují v ještě otevřenější polemická stanoviska. Tak je tomu na příklad v obraze *Madona* z let 1894 až 1895. Něžná ženská postava katolické ikonografie zmizela. Munch místo ní namaloval akt „prostopáší ženy“, z níž vyzařuje krása zpustošená sexuální výstředností. Je ověněna nikoli květy, ale svíječnicemi se spermatozoidy!

Tato rouhačská *Madona* je však pro Muncha „pravdou“, kterou staví proti moralistickým „lžím“ společnosti bez morálky. Strindberg řekne: „Narodíš-li se bez mázder na očích, uvidíš život a lidi takové, jaké jsou... A musíš být nečistě zvíře, aby se ti blahobytně vedlo tady v té špíně...“²¹

Themata smrti a themata erotická, erotismus, který prolamuje nalakovanou slupku severského puritánství, zaměstnávají Muncha až do roku 1909, kdy jeho aktivita je zaskočena hlubokou psychickou poruchou, která ho zavede do sanatoria v Kodani. Vyjde odtud, jen aby se uchýlil do samoty norského fjordu, kde zůstane až do smrti, to jest do roku 1944. Stejně jako se to stalo Ensorovi, jeho aktivita na počátku tohoto století ochabne, ztratí na průbojnosti a síle. Nebylo vskutku možné žít dál v ustavičném znepokojení, ve kterém žil takřka po dvacet let. Toto intenzivní údobí ho jakoby vyprázdnilo, vyčerpalo jej, navždycky – jako Ensora – zahnilo do samoty.

Van Gogh, Ensor, Munch: tři umělci, tři osudy, tedy tři lidé, které spojila nit jedné historie, přes rozdílnost vědomí, temperamentu, prostředí, jež je vytvářelo. Na nich, nepochybně na největších umělcích jejich doby, se příznaky krise 19. století projeví zvláště výrazně a dříve než na druhých: byly to příznaky krise evropské. Tak končila jedna epocha a začínala druhá. Národy a lid stály před problémy výjimečného historického dosahu. Jiné síly vstupovaly do hry. Příznaky krise se záhy rozšířily v krizi skutečnou a vlastní. Jak se asi zachovají intelektuálové? Jakou cestu zvolí umělci? Taková otázka se vynořila na počátku století.

21 Tamtéž.

MYTHY ÚNIKU

Státí se divochem

Buržoasní oficiální umění se rodí a konsoliduje, když se buržoasie, dobytí moci, připravuje bránit ji proti každému útoku. Rodí se totiž ve chvíli, kdy si buržoasie uvědomí, že „všechny zbraně, které si ukula proti feudalismu, obrátily hroty proti ní samé, že všechny prostředky vzdělání, jež zplodila, bouří se proti její vlastní civilisaci, že všichni bohové, které stvořila, se od ní odvrátili“.¹ Oficiální umění, byť mnohdy uchovávalo realistický vzhled, mohlo být tedy jenom protirealistické nebo pseudorealistické, neboť jeho funkcí nebylo již pravdu vyjádřit, ale zakrýt ji. Oficiální umění mělo tedy pouze funkci apologetickou, oslavnou; závojem libivého pokrytectví zastíralo věci nepříjemné a snažilo se prodlužovat ilusi pominulých ctností, když ctnosti byly nyní nahrazeny hlubokými neřestmi. Nyní, po roce sedmdesátém, výtvořů tohoto oficiálního umění nestoudně zaplavují kulturní trh. S tímto jevem se však po roce osmačtyřicátém setkáváme stále častěji. Ale nejvnmávanější a nejcitlivější umělci, ti, které porážka revolučních idejí citelně zasáhla, se tomuto projevu oficiální kultury rázně postaví na odpor.

Roku 1851, když ministr Faucher vypsál řadu cen na divadelní díla „pojatá tak, aby sloužila osvětě dělnických tříd, propagovala zdravé ideje a byla divadlem dobrých příkladů“, Baudelaire rozhořčeně protestoval článkem nadepsaným *Počestná dramata a romány*. Viděl problém s podivuhodnou jasností a nelibostnou kritikou tal do živého: „Akademické ceny,“ napsal, „ceny ctností, řády, všechny ty vynálezy d'ábla podněcují pokrytectví a srážejí spontánní elán svobodného srdce... Kdo zabráni dvěma šejdířům, aby společným úsilím získali cenu Montyonovu? Jeden bude předstírat bídu, druhý dobročinnost. V oficiální ceně je něco, co zraňuje člověka a lidskost a bere stud ctností. Pokud se mne týče, nechtěl bych se nikdy stát příte-

¹ K. Marx, *Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta*, Praha 1949, str. 49–50.

lem člověka, který získal cenu ctnosti: bál bych se, že v něm naleznou nelítostného tyрана.“²

Několik dnů po uveřejnění tohoto článku – 2. prosince – Ludvík Napoleon, prezident nové republiky, dokončil státní převrat, který měl znovu nastolit císařství. Baudelaireova reakce na tuto událost je předzvěstí širší reakce intelektuálů. Dne 5. března 1852 v dopise svému právnímu poradci Ancellovi, starostovi města Neuilly, v němž byl zapsán na volební listině, tvrdil: „Neviděl jste mě volit; rozhodl jsem se k tomu spontánně. 2. prosinec mě odpolitisoval. Neexistují už společné ideje. Je fakt, že celá Paříž je orleanistická, ale mne to nezajímá. Kdybych byl volil, nemohl bych dát hlas nikomu jinému než sobě. Budoucnost, myslím, patří lidem deklasovaným.“³

Odklon nejlepších intelektuálů od politických a kulturních stanovisek jejich vlastní třídy je odklonem, který je dlouho bude mít k tomu, aby žili z protestu, jehož živnou půdou je především únik. Polemiku proti „měšťákovi“ vedli již první romantikové, ale šlo často spíše o postoj než o radikální přesvědčení. Nyní – a rozhodujícím způsobem po roce 1870 – se takový postoj v mnoha případech zabarvuje důvody stále specifitějšími a pádnějšími. Odmítnutí „měšťáckého světa“ se stává konkrétní záležitostí, je to odmítnutí jisté společnosti, mravů, morálky, způsobu života. Baudelaire ve své *Cestě*, napsané roku 1859, prosí Smrt, aby ho odnesla pryč, někam, kde by bylo něco jiného než nudná vulgarita přítomnosti:

Je, Smrti, čas již plout! Vpřed, starý kapitáne!
Svou kotvu zvedněme, ten břeh tu nudí nás!
Nechť z vln a nebes tma jak inkoust černě plane,
ze srdcí, která znáš, nám prýští čirý jas!

Ó, naley nám svůj jed, ať jím náš oheň šílí!
Toužíme – vhroužit se, jak okoušíme ho,
v hloub, Peklo nebo Ráj – co na tom zde v té chvíli? –
v hloub hloubek Neznáma – pro objev nového!

Tedy únik z civilisovanosti, individuální únik, individuální řešení, protože nyní již neexistují „společné ideje“. Také Leconte de Lisle v předmluvě k prvnímu vydání svých *Antických básní*, vyšlých roku 1852, vyslovil podob-

² Viz P. Pia, Baudelaire, Editions du Seuil, Paříž 1958, str. 121–122.

Ještě směleji, vyzývavým jazykem, který se později stane typem nejednoho avantgardního směru, Baudelaire napsal v *Mém obnaženém srdci* (*Důvěrný deník*, Praha 1947, str. 101): „Všichni ti páni paprdové, kteří ustavičně blábolí slova: nemravný, nemravnost, mravnost v umění a podobná taká blbství, ti všichni mi připomínají Lojzčku Villedienovou, holku za pět franků, která mě doprovázela do Louvru (kde ještě jakživa nebyla); před nesmrtelnými sochami a obrazy začala se červenat, zakrývat si oči a co chvíli mě popotáhla za rukáv, jak prý se mohou veřejně vystavovat takové nestydatosti!“

³ Tamtéž, str. 79.

né mínění: „Poesie skutečněná v umění nezrodí již hrdinské činy, nevnuke víc sociální ctnosti, neboť posvátný jazyk, redukovaný – jako v každém údobí literární dekadence – jenom na vyjádření ubohých osobních dojmů . . . není již s to přesvědčit člověka.“ Ale to, co dosud v těchto letech bylo lyrickým výronem citů nebo hořkým konstatováním, stane se v akutnějším období krise reálným rozhodnutím, gestem, činem. Poetika úniku se dost brzy promění v praxi úniku.

Případ Rimbaudův je nejtypičtější: zřekne se poesie v devatenácti letech, tvrdošíjně se pokouší otupit sám sebe, aby se vrátil do společnosti obrněn proti jejím urážkám. („Vrátím se s železnými údy, s temnou kůží, s divokým okem: budou usuzovati podle mé masky, že jsem ze silného kmene. Budu mít zlato: budu lenošný a surový . . . Budu zapleten do politiky. Spasen.“) Jeho útěk do Afriky, každý jeho čin dostatečně odhaluje smysl jeho slov: „Jsem ten, kdo trpí, ten, kdo se vzbouřil.“ A svou revoltu dovršil. Chtěl se zbavit křesťanství a „morálních“ zákonů, které vládou společností, v níž není s to žít: „Kněží, profesori, učitelé, mýlíte se, vydávajíc mě do rukou spravedlnosti. Nikdy jsem nepatřil k tomuto lidu; nikdy jsem nebyl křesťan; jsem z kmene, který zpíval na mučidlech; nechápu zákony; nemám mravní smysl; jsem hovado.“

Státí se divochy: to je tedy jedna z cest, jak uniknout ze společnosti, která se stala nesnesitelnou. A o to právě se snažil i Paul Gauguin, když svému podniku vtiskl ráz, který bychom mohli nazvat příkladným. Mythos divocha, zejména ve francouzské kultuře, nebyl ovšem nový. Celé osmnácté století je ho plno. V osvícenství bylo pojetí divocha pojetím aktivním, namířeným proti omezením feudální společnosti, proti předsudkům platné morálky, zkrátka proti všemu, co se snažilo deformovat svobodnou a přirozenou spontánnost člověka. Rousseauův *Člověk přírody* – to je vlastně mythos o dobrém divochovi, promítnutý do politické ideologie. Ve francouzské revoluci se vytoužený Rousseauův stát uskutečnil přímo v revoluční ústavě 14. července 1790. Po vyhlášení Práv člověka účastnila se velké slavnosti na Martově poli deputace lidstva, v níž byl také černochoch, a čtyři léta nato, 17. února 1794, se „divoch“, černochoch ze San Dominga, který nyní požíval stejných práv jako kterýkoli Pařížan, účastnil zasedání Zákonodárného

shromáždění; a zatímco jej předseda a poslanci objímali a líbali, Robespierřův hlas, zvučný jako vždycky, volal tato slova: „Předsedo, na tribuně pro obecnost stojí v první řadě černoška. Blouzní radostí. Navrhuji ti, abys nařídil sekretářům, aby zvěčnili i tuto událost zápisem.“ A předseda krátce nato prohlásil: „Ve jménu Francouzské revoluce ustanovujeme, že je zrušeno otroctví ve všech územích Francie, ve všech jejích koloniích na věčné časy.“⁴

Nyní se již na život divochů nepohlíží v tomto duchu. Mythus dobrého divocha není již totiž argumentem, kterého lze užít ve snaze změnit společnost a postavit ji na svobodném a přirozeném základě. Nyní se zdá, že společnost je neodvratně ztracena a mythus dobrého divocha se nyní stává jenom prostředkem úniku ze společnosti. Z mytu t i h n u t í k sociální skutečnosti s úmyslem změnit ji stává se m y t h u s ú n i k u z této skutečnosti ve snaze nalézt mimo ni, mimo její brutalitu, nezkaženou, nevinnou blaženost. Někteří nicméně tento mythus řeší malebným exotismem, literárním dráždídem, neurčitou touhou, jako třeba Mallarmé: „Odpluji! Parníku s rozkývanými stěžni – vytáhni kotvu, pluj do exotických vod!“⁵; a jiný je řeší krajním a reálným pokusem o záchranu. I se svými protiklady je právě toto případ Gauguinův. Je třeba také mimo jiné dodat, že právě po roce 1870 Francie – nyní velmi vzdálena ideálních předpokladů Velké revoluce – znovu budovala své koloniální imperium, po pádu Napoleona zhroutené. Z této skutečnosti vyrůstá celá ta snadná a pochybná umělecká a literární produkce věnovaná exotismu. Ale zabývat se touto „oficiální“ produkcí nestojí za to.

Gauguin je pln trpkosti vůči společnosti, „zločinné, špatně organizované“ a „ovládané zlatem“,⁶ pravého opovržení k „evropskému boji o peníze“. Gauguin stejně jako Rimbaud soudí, že křesťanství se dopustilo omylu, když „podlomilo v člověku důvěru v sebe sama a v krásu původních instinktů“. Proto se ve společnosti považuje za ztracenou existenci a také on se před konečným únikem pokusí o řešení sebevraždou: spolyká otrušík. Tyto skutečnosti potvrzují, že Gauguinův exotismus není jen nějakým rozptýlením, ale že má zřejmě manifestační ráz.⁷

O tento únik se pokusil dvěma směry, po první k mythu lidové spirituality za svých dvou pobytů v Bretani; po druhé k mythu primitiva dvěma svými cestami na Tahiti a po-

⁴ Viz v této věci G. Cocchiara, *Il mito del buon selvaggio*, D'Anna, Messina 1948, str. 20–30.

⁵ S. Mallarmé, *Brise marine*.

⁶ Tento a ostatní citáty jsou převzaty z těchto publikací P. Gauguina: *Noa-Noa, La Plume*, Paříž 1900, české vyd. Praha 1959, *Avant et après*, vyd. Crès, Paříž 1903; *Lettres au peintre danois Willemsen*, Les Marges, Paříž 1918; *Lettres à Daniel de Monfreid*, vyd. Crès, Paříž 1919; *Lettres à Emile Bernard*, Ed. de la Rénovation Esthétique, Tonnerre 1926. Viz *Noa-Noa e altri scritti*, Bompiani, Milán 1941, péčí D. Morosiniho, a *Lettere di Gauguin*, Longanesi, Milán 1948.

⁷ K tomu viz A. Merlin, *Gauguin e l'esotismo*, Cedam, Padova 1943.

sledním pobytem na Dominiku, na jednom z Markýzských ostrovů, kde zemřel v květnu 1903.

„Vás vábí Paříž,“ píše příteli Schuffeneckerovi, „já miluji Bretaň. Hledám tam divocha, primitiva.“ A „primitiva“ našel ve velkých Ukřižovaných Páně, hrubých, rumárních, prostoduše mystických, vydlabaných do dřeva rukama řemeslníků a venkovanů podle starověkých posvátných kreseb. Bretaň byla nepochybně nejprostším krajem celé Francie, nejvíc opředěným legendami, nejméně dotčeným civilisací; ale v Bretani nebylo ještě osamocení dokonalé. A odtud rozhodnutí odjet na oceánské ostrovy.

Gauguin se chtěl zbavit toho neviditelného malomocenství, jímž jsou předsudky konvenční morálky. Je v něm zároveň mystické a naturalistické zanícení. Je přesvědčen, že na oceánských ostrovech našel pozemský ráj, jenž nepoznal prvotní hřích. Nechat se proniknout silou této přírody znamená pro něho vykoupit vlastní existenci, očistit ji. Vrací se mu na mysl jeho osvícenská četba, Rousseauův *Emil*, Bougainvillova *Cesta kolem světa*, Diderotův *Dodatek k Bougainvillově cestě*. „Emilova výchova! Jaká nesmírná starost pro tolik dobrých lidí! Je to nejtěžší řetěz, jež se kdy člověk pokusil rozbít. Já sám bych se ve Francii ani neodvážil na to pomyslet. Zato tady jsem všechno pochopil a jsem s to pohlížet na tyto věci nezaujatě.“

Erotismus je základním prostředkem, jak navázat takový dokonalý kontakt s přirozeným stavem, avšak erotismus, který má tendenci stát se kosmickým: „Ti řečtí čertovi chlápíci, kteří všechno pochopili, si vymysleli Anthea, který znovu nabude sil, když se dotkne země. Země – to je naše živočišnost.“ Jeho snahou nyní je splynout s přírodou: „Pomalu se zbavuji civilisovanosti. Začínám uvažovat prostě, mít co nejméně zášti k svému bližnímu, a naopak ho milovat. Mám všechny radosti svobodného, živočišného a lidského života. Unikám strojenosti, vstupuji do Přírody.“

Na svůj dům – dům, v němž dožije své dny – napsal maor-sky: „Te Faruru“: Zde se miluje. Láska se mu stává magickým článkem spojení s tajemstvím, které kvasí v životě vesmíru. Proto rozhořčeně polemizuje s katolickými misionáři, kteří kazí „nevinnost“ ostrovanů. Proti misionářům útočil obscénními rytinami, které s oblibou ukazoval divochům. Ale nejen to: nakonec zabraňoval větším dětem, aby vstou-

pily do misionářské školy, volaje: „Nepotřebujete žádnou školu: školou je Příroda.“

Chtěl zkrátka ochránit divočky před „civilisací“, snaží se je pohnout k tomu, aby neplatili daně, a když zjistí, že četníci – s tichým souhlasem úřadů – obchodují s otroky, riskuje proces a vězení, aby divočky zachránil.

Gauguinův únik má tedy jedinou příčinu a jediný účel. Život mu ztrpčuje jeho neklidná krev, bouřlivý temperament, ale to všechno nestačí, abychom pochopili smysl jeho dramatu. Pravda je, že pro Gauguina nebylo úniku. Maurice Malingue říká, že Gauguin „umřel hladem a zoufalstvím“. Ráj se tedy nakonec stal peklem. Zřejmé a nepopiratelné však je, že se usilovně snažil překonat – v životě i v umění – odcizení člověka, které nyní šlo ruku v ruce s chátráním společnosti, zřeknuvší se svých revolučních předpokladů. Zkušenost Gauguinova bude zkušeností i mnoha jiných umělců zmateně hledajících cestu, jak čelit postupnému mrzačení lidských hodnot, vlastních hodnot duchovních, cestu, jak ochránit vlastní integritu, ohrožovanou drásající skutečností. Kolik útěků za čistotou, za nedotčeností, za stavem milosti; a kolik hořkých, zoufalých návratů: kolik porážek.

Ve stopách Gauguinových půjde Kandinskij do severní Afriky; Nolde do jižních moří a do Japonska; Pechstein na ostrovy Palauské, do Číny, do Indie; Segall do Brazílie; Klee a Macke do Tunisu; Barlach mezi úbožáky jižního Ruska. A jiní zvolí ještě jako řešení sebevraždu: Kirchner, Lehbruck... Ale nebylo pokusům o únik do čistoty přírody také maremské ústraní Fattoriho? Nebyli jeho pásáci koní tak trochu provinciálním překladem Maorů Gauguinových? A přirozeně neprchají jenom umělci před civilisací, nyní definitivně v jejich očích kompromitované. Také spisovatelé, básníci: Eluard se znovu pokusí o přesně touž cestu jako Gauguin na Tahiti ještě roku 1924. A nemá analogický význam, nepřipomíná něčím Rimbauda život Dina Campana, ga u č a, uhliře, horníka, strážníka, poběhlíka putujícího jako ruští b o s á c i, provazolezce, majitele střelnice, tuláka všech krajů, život, který skončil v blázinci v Castel Pulci?

U těchto umělců jsou tedy myty divocha a primitiva částí neklidného úsilí najít sebe, vlastní štěstí, pravou lidskou přirozenost daleko od pokrytectví, konvencí a zkaženosti.

Kdysi, v žaru revoluční doby, bylo možno doufat, že lze změnit život, jak řekl Rimbaud; nyní, když tyto naděje padly, bylo třeba hledat jinde podmínky, které nebylo možno vytvořit v hranicích Evropy. V této souvislosti lze tedy i vysvětlit úzkostný výkřik Rimbaudův: „Skutečný život neexistuje. Jsme již mimo svět.“ A když i tento podnik vyjde naprázdno, potom nezbude nic jiného než dát se jinými cestami a hledat svobodu ve snu nebo v mlčení svého niterného Já nebo v řešení metafysickém.

Avantgarda a dekadence

Z této situace se tedy rodí většina evropské umělecké avantgardy: avantgardní umělci, kteří opouštějí půdu své třídy a nenacházejí jinou, kde by zapustili kořeny, stávají se *déracinés*. Byl by však omyl ukvapeně tyto umělce spojovat s dekadencí *tout court*. Jistě nemálo zkušeností avantgardismu vážně souvisí se zkušenostmi dekadence a podílí se na nich, ale existuje revoluční duše avantgardy (a posléze je to její skutečná duše), kterou v žádném případě nelze tak ukvapeně likvidovat. Existence této revoluční duše bude zřejmá pokaždé, když opravdový avantgardní umělec narazí svými kořeny na opět příznivou historickou půdu, to jest na takovou, která v něm znovu probudí víru, že jediná záchrana není v úniku, ale v aktivní přítomnosti uvnitř skutečnosti.

V dekadenci se však především objevuje postoj povolnosti; nedostatek toho živého specifického vědomí historického zlomu, k němuž došlo; je to spíše duchovní vysílení než vzpoura. V jádře dekadence dovádí do krajních důsledků protiosvěcenského ducha většiny romantismu; onoho ducha, který již dříve se stavěl na odpor současnému revolučnímu hnutí. Jestliže tedy lze v dekadenci nalézt protiburžoasní polemické prvky, jsou to jenom ty, které mají něco společného se steskem po předrevolučním stavu, náklonností ke zmizelé nebo mizející civilisaci, a tedy s pochmurnou radostí nad tím, co v sobě skrývá fatální příznaky smrti. A jestliže odpor příslušníka avantgardy vůči příkrým protikladům buržoasní společnosti se dost brzo zabarví socialismem, není tomu tak s oposicí dekadenta. A jestliže se přece jen vymaní z ponuré záliby ve smrti, je to téměř vždy-

cky proto, aby se přiklonil k nejvyhrocenějším mytům nacionalismu. Je to případ Barrèsův a D'Annunziův.

Abychom lépe vystihli tento rozdíl, stačí konfrontovat – ne s van Goghem, ale s Gauguinem – umělce, jako je Gustav Moreau. „Látka“, kterou Moreau zpracovává ve svých plátcích, je dosti podobná té, kterou se zabývá Delacroix v mnoha dílech: exotismus, rozkoš, smrt. Zatímco však Delacroixův romantismus svou vášnivostí takovou „látku“ povyšoval, vkládaje do ní dramatickou vášeň, Moreauův dekadentismus ji zmrazoval v intelektuální chlípčnost.⁸ Neradil však k žádné rychlé roztržce s tradičními formálními kánony. Vystačil s mistry minulosti, v nichž nacházel „všecka“ poučení, jak nedělat „chudé umění“. Romantická témata se tak vyčerpávala v jeho obrazech v jakémsi statickém a změkčilém náměsícnictví, jež vylučovalo dravost vášni a jakýkoli náznak „přirozeného“ života.

Smysl Moreauova díla široce komentuje Huysmans v díle, které bylo právem považováno za bibli dekadence, v románu *N a r u b y*. Huysmans na stránkách této knihy nejen vysvětluje, co znamenají Moreauovy obrazy, ale definuje celé klima dekadence s jejími zálibami a vzruchy.

Moreauův úspěch založil Salon roku 1876. Hrdina Huysmansova románu *N a r u b y* Des Esseintes koupil dvě Moreauova díla a teď celé hodiny před nimi postává v zamýšlení. Zvláště před *S a l o m e*, kterou Huysmans popisuje takto: „Trůn, podobný hlavnímu oltáři katedrály, zvedal se pod nesčetnými klenbami, vybihajícími ze svazku pilířů, zlábkovaných jako románské sloupy, ozdobených mnohobarevnými cihlami, vykládaných mosaikami, posázených lazurity a sardonxy, v paláci podobném basilice architektury zároveň mohamedánské a byzantské. Uprostřed stanu, zdvihajícího se nad oltářem, k němuž vedly polokruhovitě schody, seděl tetrarcha Herodes s tiarou na hlavě, se skříženými nohama, s rukama na kolenou... Kolem této sochy, nehybné, strnulé v hieratické póze indického boha, hořely parfémy, zdvihající oblaky par, jimiž se propalovaly jako fosforové oči šelem ohně drahokamů vsazených do stěn trůnu... V perversní vůni parfémů, v rozpálené atmosféře tohoto chrámu Salome – majíc levou paži napřaženou v rozkazujícím gestu a pravou ruku pokrčenu, držíc ve výši obličej velíky lotos – blíž se zvolna po špičkách za akordů kytary, jejímiž strunami se probírá žena schoulená na zemi.

⁸ Viz M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*; Einaudi, Turin 1942, str. 303–319.

⁹ J. K. Huysmans, *A rebours*, Étienne Fasquelle, Paříž 1884, str. 71–76. Viz i Naruby, Praha 1913, str. 50–53.

¹⁰ Proti tomuto výkladu Moreaua z pera Huysmansova se ozval Ary Renan a jakýsi jiný kritik; ale Renanův výklad se v podstatě neliší od výkladu Huysmansova. Podle Renana Moreau, inspirován evangeliem, v zobrazení Salome vyjádřil „také ženské monstrum, jehož síla spočívá v jeho tělesné kráse, v užívání zlořečených nástrah, v bezděčné nebo potměšilé zlomyslnosti“. „Syrská Salome,“ pokračuje Renan, „stává se tak – skrze žádost, kterou vyvolala, nebo skrze pomstu, již slouží – vtělením harmonické a opojné energie zla, strůjkyní jednoho z těch nesmírných zločinů, jež umění musí oslavit.“ Ostatně sám Moreau nevysvětloval svá díla jinak. Například o svém obraze Chiméra napsal: „Ten ostrov fantastických snů v sobě tají všechny formy vášně, fantazie, rozmaru ženy. Žena ve své původní podstatě je bytost nevědomá, pošetilá, nepoznatelná, tajemná otrokyně zla, číhajícího v perversním a ďábelském svodu. V snech dětí, snech smyslů, obludných snech, zlomyslných snech, snech, které přenášejí ducha a duši doneurčitosti prostorů,

S pozornou, slavnostní, téměř vznešenou tváří počíná vilný tanec, jenž má probudit otupené smysly starého Heroda; její prsy se vlní, a jak se jich dotýkají vířící náhrdelníky, jejich bradavky se vztyčují; na vlhké kůži září připjaté diamanty; náramky, pásy a prsteny metají jiskry; na slavnostním hávu, protkaném stříbrem, posetém zlatými šupinami, zažihá se ze zlata vytepaný pancíř, jehož každý plátek je drahokam, křížuje se s ohnivými hádaty, svíjí se na matovém těle, na čajově růžové pleti jako nádherný hmyz s oslnujícími, karmínově mramorovými, jítřenkovou žlutí stříkanými, ocelovou žlutí skvrnitými a paví zelení pruhovanými krovkami. Soustředěna, se strnulým pohledem, podobna náměsíčníci, nevidí ani tetrarchu, který se chvěje, ani svou matku, lítou Herodiadu, která ji střeží, ani hermafrodita nebo eunucha, který se šavlí v ruce stojí u paty trůnu, hroznou postavu, zahalenou až po tváře, jejíž kleštěncův cicek visí jako baňatá pánev pod suknicí, nastrakacenu oranží... V díle Gustava Moreaua... viděl des Esseintes konečně realizovanou Salome, nadlidskou a zvláštní, jak o ní snil. Nebyla už jen tanečnicí, která vyvrve starci perversním křečovitým pohybem svých boků výkřik žádosti a říje; která láme energii, podráývá vůli královu rozvlněním řader, pohyby břicha, záchvěvy stehén; stala se jaksí symbolickým božstvem nezničitelné Vilnosti, bohyní nesmrtelné Hysterie, proklatou Krásou, vyvolenou mezi všemi Katalepsií, kterou jí tuhne tělo a tvrdnou svaly; nestvůrným Zvířetem, lhostejným, nezodpovědným, necitelným, otravujícím jako antická Helena vše, co se k ní přiblíží, vše, co ji vidí, čeho se dotkne.“⁹

Jak je vidět, je Gauguinovi na míle vzdáleno toto vidění prosycené krutou vilností, sexuálními neurosami, duševním vydrážděním. Zatímco Gauguinův exotismus opravdu v sobě skrývá životní impuls a živí se buňčským postojem, exotismus Moreauův je jenom plodem hybridního křížení, rouhačských sklonů, zneuctování černou mší.¹⁰

Ale nic ze skutečné problematiky, pramenící z roztržitého jednoty 19. století, se umělců Moreauova typu nedotkne: v nich probíhá jenom světélkující rozpad toho, co už dávno odumřelo.

I takový umělec jako Odilon Redon se vrací, i když s podezřelou pronikavostí zajímavých nápadů, do dekadentského prostředí. Podle Huysmanse Redonovy kresby „byly něčím

jedinečným; většinou překračovaly meze malířství, přenášely novou, velice zvláštní fantastiku nemoci a deliria... Vyzvolávaly v paměti... vzpomínky na tyfovou horečku, vzpomínky na žhavé noci, děsivé vidiny jeho mládí, které přese všechno nezmizely.¹¹ Delacroix, Dürer, Rembrandt, Goya byli jeho mistry. Ale u něho svrchovaná technika, halucinovaná a zrůdná fantazie, ovládaná abstraktní logikou, přísnou absurdní inteligencí, rodily obrazy tropických pobřeží rdošených žravou vegetací; vyprahlé, měsíční pláne pouští; zvrásněná lávová pohoří; slovem krajiny tajemných hrůz; nebo živé lidské postavy v deformovaných rozměrech fyzických i v pochybném duševním rozpoložení.

Tyto stručné charakteristiky postačí snad už k tomu, abychom si udělali zběžnou představu o dekadenci. Dodejme však, že dekadence je jev evropský a že bylo možno uvést celou řadu jmen, jak literátů, tak výtvarných umělců: od básníků typu Stefana Georga v Německu, Swinburna a Wilda v Anglii, Sologuba a Zinajdu Gippiusovou v Rusku, od malířů Féliciena Ropse až po preraffaelity Rossettiho, Hughese, Millaise. Principy, na nichž spočívá jejich poetika, jsou vždycky tytéž: spiritualismus, erotický mysticismus, symbolismus, kult krutosti, romantické odmítání ploché měšťácké „normálnosti“. Veršům a plátnům těchto věrných kněží dekadentského zatracení vládl svět jedovatých květů, sinálých plísni, voskových figurin, sirných přízraků, orientálních mythů, bledých, dvojsmyslných, vyčerpaných milenců.

Něco podobného představují v Itálii D'Annunzio a Sartorio. Abruzzský básník a římský malíř se poznali v prostředí Sommarugových Byzantských kronik. Jsou to léta, v nichž D'Annunzio píše Isaottu Guttadàuro a Rajsskou báseň, léta Triumfu smrti a Nevinného. Všechno, co vytvořila francouzská a anglická dekadence, D'Annunzio přejímá a rozvíjí ve své poesii, ve svých románech a divadelních hrách. Sartorio roku 1886 ilustruje Isaottu Guttadàuro a několik let nato maluje svá velká plátna: Gorgona a hrdinové a Diana Efeská a otroci, tento druhý obraz inspirovaný dílem Moreauovým. Eklektický, elegantní, chladný Sartorio akademicky směšoval preraffaelismus, alexandrijský klasicismus a symbolismus. Velmi brzy se stal oficiálním malířem, jemuž se nikdo nevyrovnal v tom, jak literárním

do tajemství temnoty, ve všem musí být znát vliv sedmi smrtelných hříchů, a to všechno je v té nevěstě Satanově, prahnoucí po neřestech a hříšných vášních... V dále Mrtvé město, město uspaných vášní; středověké město, nevládné a mlčenlivé...“ Tento úryvek je citován z eseje R. de Montesquieu Altesses Serenissimes; „Le Lapidaire“; Juven, Paříž 1907, str. 7. Viz také M. Praz, cit. d. str. 310.

¹¹ J. K. Huysmans, cit. d., str. 82, srv. Naruby, cit. v., str. 60.

¹² Je, myslím, zajímavé – máme-li lépe určit „historický“ postoj Sartoriův – číst odpovědi, jež dal roku 1893 Gustavu Macchimu, novináři, který uspořádal anketu mezi italskými intelektuály o tom, jak se staví k socialismu. Odpovědělo 193 literátů, vědců, umělců. Jenom třicet z těchto odpovědí bylo záporných. A Sartoriova odpověď na první otázku („Jaký je váš poměr k socialismu?“) zněla: „Negativní.“ Na třetí otázku („K čemu by vedlo, kdyby došlo k tomu, že by socialismus byl aplikován v praxi?“) odpověděl: „Myslím, že by to byla poslední pohroma lidstva.“ Viz Il Socialismo giudicato. Aliprandi, Milano 1893, str. 100.

¹³ Marinetti psal zprvu francouzsky, italský překlad jeho básní vyšel už r. 1911 v Miláně ve futuristické edici Poesie.

idealismem věnil dámy římské aristokracie. Nový italský stát, zrozený z risorgimenta, zapomněl na Fattoriho a zadal Sartoriovi i výzdobu parlamentu a Sartorio ji dokončil za devět set třicet dní; vytvořil dvě stě sedmdesát pět lidských a zvířecích postav na čtyřech stech metrech plátna. Nato se dokonce stal poslancem a včas, roku 1928, se dal do malování portrétu Benita Mussoliniho, sedícího na koni.¹²

Umělců, kteří se tak nebo onak napájeli z pramenů dekadence, bylo v Itálii dost, i když jde o umělce dnes zapomenuté, jako je třeba Giacomo Grosso, jehož Poslední s chůzka vzbudila takový rozruch na prvním benátském biennale roku 1895, nebo Romolo Romani, který s oblibou maloval náměty jako Rozkoš, Slast, Upír. Ale největšinou jde jenom o diletanty dekadence. Mnohem bohatší na motivy, byť parodistické, je však případ jednoho básníka, totiž Marinettiho. Otec futurismu vychází vskutku přímo ze sinálého lůna francouzského dekadentismu, s povykem spojovaného s nietzscheovským nadlidstvím. A tuto skutečnost musíme zdůraznit, vrátíme se k ní, až budeme definovat toto italské umělecké hnutí.

Již ve své básni La conquête des étoiles (Dobytí hvězd) z roku 1902 Marinetti odhaluje tento svůj symbolicko-dekadentní původ, ale ještě jasnější je tato souvislost v jeho druhé básni, Destruction (Zkáza), napsané o dva roky později. Dokonce i moře se v této básni mění ve fatální, chladnou, chlípnou ženu, v prototyp ženy stvořené dekadencí:

Mořel Sublimní milostnice!
Kohopak pohostíš dneska
v své bouřlivé posteli s nebesy?
Kdo přijde laskat tvá hrozivá ohbí
hadovitého těla!
Kdo bude až do krve hryzat,
v smrtelném chroptění,
tvé prsy s ohnivými hroty,
jež vzpínají se proti Bohu v bouřích?¹³

Dal by se sestavit jedinečný a zábavný výbor citátů, kdybychom prolistovali tuto Marinettiho báseň:

Ó truchlivá, truchlivá soulož!
nadlidské touhy,
vydaná v pospas temnému deliriu mých rukou

před modlou, která se řítí,
zčernalá kouřem!...
Lenivé toulky mých fascinovaných rukou,
jež plíží se k omamující dýmce...
Ó dárkyně marnotratné extase zapomnění!
Pomalé tahy... Dýmka mezi mými prsty se podobala
podivnému malému zkostnatělému mužskému
údu!...

Tak jsem, má lásko, na tvém malátném těle
hledal zapomnění
v sopečných hloubkách chlípnosti, drtě
pýchu myšlení v tisíci potměšilých
náruživostech
a hrbě záda jak otrok
pod karabáčem Smrti!...

Ale Marinettiho dekadence dosahuje svého vrcholu v Mafarkovi futuristovi. V této knize, jež po jisté stránce může být považována za karikaturu Flaubertova románu *Salamô*, se ze sklonu ke krutosti stává groteskní okázalost, z erotismu bezuzdný žvást a z Afriky manýrovitý bazar. Celé zbrojnice dekadence je užito bez zdržlivosti, bez míry, se zuřivou a umělou posunčinou. Některé kapitoly se staly slavnými zásluhou procesu, který byl zahájen roku 1910 proti překladu francouzsky psané knihy, obviněnému z přestupku proti mravopověstnosti.¹⁴

¹⁴ Marinettiho román vyšel ve Francii téhož roku. Překlad Decia Cintiho byl uveřejněn v edici Poesie.

Nestojí za to citovat stránky, které byly tehdy obžalovány, ale náš úvazek může být užitečný, přečteme-li si znovu úryvek, v kterém se z Mafarkova bratra Magamala stává monstrum rozkoše: „Kde však tedy byla Marabelli, mladičká snoubenka Magamalova? Mafarka popošel v temné svačební místnosti...; uklouzl po jakési mazlavé břečce a nechápal. Ale teplý a sladký pach lidského semene a hniloby jej udeřil do chřípí a jeho oči, pomalu přivykající na šero, rozeznaly cary mrtvého ženského těla, rozházené všude, okolo něho, příšerně jako bičování... Postel byla celá pomazaná jakýmsi rudým blátem a zdálo se, že je prolomena jako po nějakém ďábelském zápase. Mezi polštáři nasáklými krví bylo vidět chomáče vlasů, obratle a kosti, které vypadaly, jako by je rozsápaly zuby chlípného tygra. A Mafarka s bušícím srdcem a jako ve snu dlouho zíral na ty ubohé pozůstatky, z nichž čpěla černá vůně vlnosti. Nic jiného, nic jiného nezbylo z božské Mirabelli – Ciarciar!... Ale velická hnědá skvrna upoutala jeho oči plné hrůzy. Tam

nahoře pod klenbou bylo vidět podivnou vysílenou postavu tisknoucí se k hlavici sloupu: černavá zrůda, která se podobala zároveň obrovskému hlemýždi a obrovitému nočnímu ptákov. Ale ta zrůda byla pokroucena jako gorila visící na větví, s tělem pokřiveným a hlavou vraženou mezi rameny... Mafarka náhle poznal, že na hlavici sloupu je zkroucené tělo Magamalovo.“

Tento Marinettiho román vyšel rok po uveřejnění prvního Futuristického manifestu.

V Mafarkovi tedy Marinetti nemohl zradit hnutí, kterému dal život. Proto musel vložit do děje svého příběhu významnou epizodu: z Mafarky, černošského krále, z čista jasna se vyklube „konstruktér mechanických ptáků“, to jest aeroplánů, a na jednom z nich vzlétne a zmizí v nebi! Marinettiho genius se nezastavil před žádnou překážkou. Zde jsme svědky motorisace dekadence, na straně, kde se říká: „Postavím a zplodím svého syna, nepřemožitelného a obrovitého ptáka, který má velká ohebná křídla, aby mohl obejmout hvězdy!... Pracuji na něm svým nožem v noci, při svitu hvězd!... Přes den ho přikrývám tygřími kůžemi, aby jej dělníci nepošpinili svými surovými pohledy... Kováři z Milillahu staví pod mým vedením velikou železnou a dubovou klec, která má ochránit mého syna před dravostí větru. Je jich dva tisíce, byli vyhnáni bičem ze vsí a ujařmeni mým hlasem... Tkalci z Lagahoursu zatím tkají silnou a lehkou látku, která zahálí veliká blanitá křídla mého syna. Je to nezničitelná tkanina, utkaná z vláken palmovníku, která na slunci hraje různými zlatými, rezavými a krvavými odstíny.“

A tak se Marinetti po úniku do exotismu vrátil k třídě lombardské průmyslové buržoasie na Mafarkově mechanickém ptáku. „Jeho estetika stroje“ bude povětšinou sklížena z křidel tohoto plachtami obdařeného dekadenta; jeho válečnické výkřiky, jeho fangličkářské a intervencionistické fráze budou složeny ze souvětí jeho afrického románu.

Primitivismus a negrismus

Jiného rázu byl tedy exotismus Gauguinův, protest van Goghův, jízlivý a halucinovaný moralismus Ensorův a vzpoura samého Muncha. Postoj těchto umělců byl vzdálen

jak dekadentismu prosyceného parfémů a duchovními neřestmi takových Moreauů, tak i euforického dekadentismu Marinettiho. Byl to totiž postoj kritické vzpoury proti historicky vzniklé společnosti, vzpoury individuální, chceme-li, ale ne ve jménu pouhé negace tesknící po zašlých časech, tím méně pak na oslavu současné situace.

Exotismus těchto umělců, avantgardních malířů a sochařů, pramenil tedy v podstatě z aktivního odporu. V prvních letech století se takový odpor stával stále radikálnějším a odmítal zároveň mnoho kulturních stanovisek, která nicméně plodně vytvořila předchozí historie. Šel dokonce tak daleko, že ve výtvarném umění odmítal velké výtvarné dědictví západní Evropy. Právě v tomto polemickém postoji, souvisícím se specifickými historickými podmínkami, jsou kořeny básnického hledání skutečné avantgardy, touha po stavu čistoty, vůle najít neporušený jazyk mimo tradici nyní poskvřenou, mimo tradici, která se stala mrzkým dědictvím oficiálního umění. Když Rimbaud napsal: „Pokládám jsem za směšné veličiny moderního malířství a moderní poesie. Měl jsem rád blbé malby, supraporty, kulisy, komediantská plátna, vývěsní štíty a lidové malovánky; měl jsem zálibu v literatuře vyšší z módy, v církevní latině, v milostných knihách psaných špatným pravopisem; v románech našich babiček, v pohádkách, v knížkách pro děti a ve starých operních libretech, v pošetilých refrénech a naivních rytmech“; když Rimbaud psal tato slova, cítil už a vyjádřil požadavek pramenící z reálných okolností situace. A toto Rimbaudovo přiznání je možná první formulací poetiky, která založila slávu tak zvaných primitivních nebo naivních malířů a sochařů, těch při zaměstnání malujících umělců, námořníků, holičů, vrátných, lahůdkářů, zedníků, obchodníků s vínem, venkovanů, městských strážníků, kteří malovali pro potěšení a tak, jak jim radilo srdce, kdykoli se jim podařilo vyšetřit nějakou chvíli z každodenní lopoty.

I tento jev přichází tedy z Francie a potom se rozšíří po celé Evropě. Naivní a primitivní malíři nebo malíři nedělní ve skutečnosti existovali vždycky, ale jak správně upozorňuje Anatol Jakovsky,¹⁵ jestliže před zrušením cechů někdo pociťoval náklonnost k malování, vstoupil do nějaké umělecké „dílny“ a po povinné učební době přestal být malířem naivním, protože se věnoval malířství profesionálně. A tak v 19. století a na začátku 20. věku je naivních malířů čím

¹⁵ A. Jakovsky, Les peintres naïfs, La Bibliothèque des Arts, Paříž 1956, str. 15.

dál více. Buržoasně liberální údobí neposkytuje už ve skutečnosti někdejší možnosti. Jsme nyní v údobí umělců individuálních, „dílně“, „cechům“ je odzvoněno. Jenom tomu, kdo měl nějaké prostředky nebo požíval jisté protekce, se podařilo stát se malířem. A tak kdo měl zálibu, ale neměl prostředky, začal malovat a přitom měl jiné zaměstnání. Proto tedy naivních malířů, kterých bylo v minulých stoletích dosti pořádku, od 19. věku přibývá.

To by však nevysvětlilo nenadálý ohlas, kterému se naivní malíři těšili od prvních let 20. století, kdyby tu nebyly příčiny, které jsme již vyložili.

Neposkvřený svět Rousseauův byl tou oasou živoucího a průzračného míru, který Gauguin marně šel hledat na Marčízké ostrovy: oasa, kterou Rousseau našel přirozenou náklonností, aniž měl tušení o mučivé problematice pramenící z příkrých protikladů dějin. Jasný, přehledně rozvržený, pestrý, bezpečný a veselý básnický svět Rousseauův vyzářoval z plátna kouzelným půvabem, nabízel svěží vidění, vidění duchovní svobody, vyjadřoval únik do lidského zástupu, do království bez rozporů, bez nestvůr, bez násilí. To proto měl Rousseau takový ohlas.

Jeho tvárné postupy jsou svobodné a uvolněné, sledují fantazii bez předsudků, je v nich všecko to, co nebylo v oficiálním umění: bezprostřednost, upřímnost, čistota. Obdiv k jeho obrazům vzrůstá také proto, že se nyní rozpoutal otevřený a zuřivý boj proti každé akademii, proti každé tradiční formě. A tak se Rousseau stává symbolem tohoto zápasu a otevírá dveře do dějin umění všem svým primitivním druhům, těm, kteří jej předcházejí, i těm, kdo přicházejí po něm: Andrému Bauchantovi, Emilu Blondelovi, Camilu Bomboisovi, Louisu-Augustovi Déchelettovi, Gertrudě O'Bradyové, Italovi Metellimu... I případ Utrillův nalézá zde po leckteré stránce své vysvětlení.

Ale na cestě za poznáním naivního malířství se šlo ještě dál, došlo se až k přecenění dětské kresby a kreslířských projevů šilenců: krajní výsledek poetiky úniku. Pro mnohé umělce nesčetné výtvarné znaky tohoto druhu byly od prvních let století nevysychajícím pramenem podnětů. Postačí, uvedeme-li zde jména Klee a Miró. Všechno, co mohlo přispět k tomu, aby se umělci vymanili z pravidel v jejich očích kompromitované kultury, umělci přijímali a

využívali. Zelené ráje dětství, o kterých kdysi hovořil Baudelaire, se tak staly novým asylem, novým útočištěm.

Nemenší zájem, a z těchže důvodů, vzplál pro staré umění, zvláště pro staré sochařství. Objevy, jež byly výsledkem vykopávek v těchto letech horlivě prováděných, vynesly na světlo poklady primitivních děl, jež si svou výrazovou novostí podmanily umělce. Všechno, co bylo „barbarské“, všechno, co nebylo klasické Řecko nebo renesance nebo tradice s ní spojená, přitahovalo s neobyčejnou prudkostí. Způsob, s jakým se umělci obraceli ke všemu archaickému, starobylému, k venkovskému folkloru, k předklasickým civilizacím, nebyl vždycky týž a nevedl vždy k stejným následkům, ale ještě jedenkrát spočíval na společném jmenovateli úniku.

V tomto smyslu nepochybně nejsilněji na evropské umělce působilo černošské sochařství.

Podle toho, co vypravuje Francis Carco,¹⁶ byl to prý Vlaminck, kdo objevil v jednom bougivalském bistro kolem roku 1907 černošskou plastikou: přinesl ji do ateliéru Derainova, tehdy svého nerozlučného druha, postavil ji na stojan, zahleděl se na ni a řekl:

„Je skoro tak krásná jako Venuše Mélská!“

„Ne, je stejně krásná!“ odpověděl Derain.

Když se dva přátelé nemohli shodnout, šli za Picassem, aby se ho zeptali, co o tom soudí. Tu se Picasso zahleděl na sošku, vyslechl jak úsudek Vlaminckův, tak Derainův a prohlásil:

„Mýlíte se oba dva: je mnohem krásnější!“

Podle jiných historiků moderního umění byl oním „objevitelem“ Matisse, který v témž roce získal v Heymanově *bo utique* v ulici des Rennes africký fetiš a tak první obrátil pozornost umělců k černošskému umění.¹⁷

Tehdy se příliš nerozlišovalo, „černošským uměním“ se nazývala jak skulptura africká, tak skulptura národů Oceánie, zvláště Polynésie, z níž francouzští obchodníci často přinášeli nějaké dílo, když se vraceli do vlasti. Teprve později se začal rozlišovat původ a určovat charakteristické vlastnosti děl různých ras, krajů a kmenů. Ale v těch letech stálo v popředí něco jiného. Bylo to okouzlení novým viděním, zrcadlení kolektivní duše osvobozené od všech pout otroctví civilizace. Ne tedy náhodou Vlaminck nebo Matisse nebo ještě jiní „objevili“ černošské umění. Objev vycházel

¹⁶ Francis Carco, De Montmartre au Quartier Latin, Albin Michel, Paříž 1927, str. 36.

¹⁷ Viz M. Rousseau, L'art océanien, Apam, Paříž 1951, str. 124.

vstříc všeobecnému požadavku avantgardních umělců, protože v takovém požadavku se obrážely všechny důvody vzpoury, revolty proti kultuře, kánonům, platným konvencím. Apollinaire v *P á s m u* zpíval:

Chceš domů pěšky a míříš stranou Auteuille
Spát mezi svými modlami z Oceánie a Guineje
Jsou to Kristové jiné víry a jiných bohoslužeb
Nižší Kristové temných nadějí a tužeb.

Byli malíři, jako třeba kubisté, kteří z černošského umění vytěžili zvláště poučení formální. Byli uchváteni především energickou silou synthesy, která v černošských maskách a fetiších převažovala nad veškerou tvárnou hodnotou. Z takového pozorování tito umělci odvodili požadavek budovat obraz určitějšími prostředky, kresbou co nejvyhraněnější, nejvýraznější, dát soše i obrazu pevnou, zřetelnou stavbu, právě tak jak tomu bylo u černošských plastik. Šlo vskutku o poučení, které dosud nemělo obdoby. Neuspokojení pénou pozdní romantické výmluvnosti a tlacháním tak snadného impresionismu, kubisté našli v těchto barbarských plastikách poučení podepřené nejvyšší přísností, pochopili, že účinnost těchto plastik závisí na skutečnosti, že je v nich popisnost omezena na to nejpodstatnější: černošským umělcům nešlo o to, popsat vzrušení, ale vyjádřit je a přitom je neroztříštit nebo nepromarnit v umocňování drobných vzrušení. Černošské tvárné prostředky byly výrazné, stručné, na nejvyšší míru oproštěné: široké plochy, zřetelné objemy, celkové deformace. Žádný opis, žádné tvárné sofisma. V těch černých dřevcích, v těch plastikách vyšlých z rukou divocha, vyřezávaných hrubým nožem v konzském pralese nebo na Polyneských ostrovech, obraz žil v sevřené jistotě absolutní formy.

Ale jestliže pro umělce, kteří potom dali život kubismu, poučení z černošského umění bylo především formální, pro jiné, a zvláště pro expresionisty, mělo černošské umění význam hlubší. Expresionisté vytušili, že hodnota tohoto umění přesahuje pouhá fakta formální. Nacházeli v těchto plastikách, v těchto širokých maskách s proděravělými očima, s vyceněnými zuby, nalíčených rudou a žlutou hlínkou, cosi, co dávno hledali. Cítili, že v srdci fetišů bijí temné mocnosti kosmu. Ducha expresionistů zasahovalo obzvláště to, co

vyzařovalo z těchto plastik: hrůza z přírody, ustavičná hrozba horeček, víchrů, řek prodírajících se pralesy, primitivní zármutek nad smrtí. Zhlíželi se v těch sochách jako v černém jezeře: zdálo se, že černošským umělcům se podařilo vtělit do svých děl tragický pocit existence, který chtěli vyjádřit i oni.

Z takového výkladu černošského sochařství vyplývá nemálo důsledků; v podstatě evropští umělci jenom promítli do tohoto sochařství vlastní problémy, problémy, které je nejvíc mučily. Nicméně vliv tohoto umění byl jeden z největších a nejtvrdejších, také proto, že o ně od počátku projevovali zájem někteří básníci, kteří měli mít neobyčejný vliv na umělecký život evropské avantgardy: Apollinaire a Tzara.

Apollinaire napsal jako první řadu bystrých postřehů o černošské plastice, třebaže sporných z vědeckého hlediska, v předmluvě ke knize vydané Paulem Guillaumem, prvním obchodníkem s moderním uměním, který od roku 1913 obchodoval také s africkou a oceánskou plastikou. Apollinairovy postřehy však především vycházely z estetického zájmu, do jisté míry odtrženého od světa, jež plastika divochů zastupovala. Zato však Tzara v letech 1917 a 1918 zdůraznil básnický význam této plastiky intimně souvisejí s tím, jak tito primitivní umělci a národy, z nichž toto umění pochází, pojímají svět.¹⁸ Ale ani jeho výklad přirozeně nemohl nebyť poznamenán jeho dadaistickými sklony. Na jeho stránkách se tedy znovu objevuje rimbaudovský požadavek stát se divochem: „Okno, pupene, otevři se dokonale, kulatý, špičatý, abys pronikl mými kostmi a mou vírou. Proměň můj kraj v modlitbu radosti a úzkosti. Okno z vaty, prolom se do mé krve. V dětství času bylo umění modlitbou. Dřevo a kámen byly pravda. Já vidím v člověku lunu, rostliny, čern, kov, hvězdu, rybu. Jak se geometricky proplétají kosmické živly. Deformovat, vrít. Ruka je silná, veliká. V ústech je skryta mohutnost temnoty, neviditelná látka, dobrota, strach, moudrost, tvoření, oheň.“

Exotismus, negrismus, infantilismus a archaismus tedy v prvních letech století okouzloval různým způsobem a různou měrou umělce v celé Evropě: od Picassa k Légerovi, od Lipchitze k Laurensovi, Brancusimu, Modiglianimu, od Barlacha k Martinimu, od Kirchnera k Heckelovi, Noldovi a

¹⁸ Viz T. Tzara: „Note sur l'art nègre“, v Sic, Paříž 1917, a „Note sur la poésie nègre“, v Sic, Paříž 1918. Viz také M. Rousseau, cit. d., str. 127.

Pechsteinovi, od Kleea k Miróvi . . . Návrat nejen k tomu, co bylo v primitivních mythech sugestivního, to jest k tomu, co v nich bylo nevinné, čisté, vzdálené od zkažené měšťácké společnosti, ale také k f o r m á m, jimiž se takové mythy odvíjaly, byl další způsob, jak vyostřit až do krajních důsledků i revoltu proti výtvarným vzorům evropské tradice, které nicméně dosáhly v devatenáctém století některých neobyčejně zralých výsledků. Ale toto byl jenom osudový důsledek. Ne rozmar, ne výstřednost, nikoli podivínství vedly umělce, ale celá řada vážných důvodů. A dokonce i když buřičský postoj nasadil tóny posměchu, zvolil cestu hry, fraškovitosti, mystifikace, ba cynismu, i k tomu vedly vážné důvody. Nemusíme dál vysvětlovat, jakého významu nabyla v tomto období známá formule é p a t e r l e b o u r g e o i s. Skandalizovat měšťáka, vodit ho za nos, podrazit nohu šosákoví, postavit na pranýř střízlivého tichošlápka, smát se na pohřbech a plakat na svatbách stalo se zvykem společným všem umělcům avantgardy, zvykem, který měl hlubší historický kořen, než by byl kdo ochoten věřit. Ani gesto Maxe Jacoba, který prý maloval dětské obrázky, užívaje k tomu odpuzujících fyziologických výměšků, a potom je prodával zabobaným turistům, nebylo tak docela bez historické logiky. Ale vedle těchto gest polemika a protest vstupovaly nyní do fáze neobyčejné příkrosti, převratné účinnosti. Umělec stále víc tíhl k tomu, stát se s i g n u m c o n t r a d i c t i o n i s. Od osamocených příznaků revolvy přecházelo se tak k d r u h é m u d ě j s t v í, to jest k organizování hnutí odporu.

Toto druhé dějství se vyslovilo na jedné straně v „hnutí“ expresionismu, dadaismu, surrealismu, na straně druhé v kubismu, futurismu a abstraktismu. Existence těchto směrů tvoří právě historii moderních uměleckých avantgard.

PROTEST EXPRESIONISMU

Proti pozitivistickému optimismu

Zdálo se, že pozitivismus se v posledních třech desetiletích minulého století a na počátku nového věku stal všeobecným protijedem proti krizi, která se projevila v sociálním těle Evropy. Vědecké kongresy, mohutný rozmach průmyslový, veliké světové výstavy, tunely, výzkumy – to byly ty nesčetné prapory zmítané dravým větrem pokroku. Dojít štěstí prostřednictvím pokroku se tak stalo nejučinnějším sloganem, jenž měl rozšířit nad rozmrzelostí národů euforii perspektivy míru a blahobytu. Ovšem filosofie pokroku neměla už někdejší význam, neměla už ten energický a realistický obsah, jež do ní uměli vložit myslitelé jako Hobbes a Locke, Helvetius a Holbach, obsah sice ne prostý ilusi, ale přesto pronikavě kritický, hlas zaznívající uvnitř historického revolučního nástupu buržoasie. Ale právě proto se z ní nyní stala filosofie „vyhovující“. Již před několika roky ji Auguste Comte s mysticisujícím nádechem přizpůsobil novým dobám a ujišťoval, že pozitivistická propaganda by byla s to „potlačit rušivou činnost tím, že by politický neklid přeměnila ve filosofické hnutí“.¹ Právě opak toho, co kdysi navrhoval Marx, to jest přeměnu filosofa v člověka politického. Šlo tedy o třídní doktrinu, která dodávala měšťácké společnosti v období jejího mohutného hospodářského rozvoje příděch duchovního nadšení.

Ale ani pozitivistickému kázání se nepodařilo překlenout protiklady v lůně evropské společnosti, které měly záhy vyústit do masakru první světové války. Filozofové, spisovatelé, umělci už slyšeli ve své vnímavé duši ozvěny prvních podzemních otřesů předcházejících hrozných katastrof. A ti – od Nietzscheho až k Wedekindovi – se snažili dokázat živost pozitivistického zázraku, pokoušeli se prolomit hladkou slupku a ukázat, že se pod ní skrývají jenom zhoubné nástrahy. Jejich polemika byla jednostranná, ale přitom

¹ A. Comte, Discours sur l'esprit positif, Garnier, Paříž 1849, str. 147.

² E. Zola, Le roman expérimental, Etienne Fasquelle, Paříž 1880, str. 197. Zola však, jak bylo dokázáno, nebyl věrný svému učení.

Sám to přiznává roku 1898 v Paříži: „Ach, co úvah, co bojů, než jsem došel tam, kde jsem dnes. Byl jsem jen pozitivista, učenec, který je za všechno zavázán pozorování a zkušenosti, který nepřijímá nic mimo ověřená fakta. Pokud jde o vědu, o společnost, nepřipouštěl jsem než prostý a pomalý vývoj, který plodí lidstvo, jako sama lidská bytost je plozena. Ale potom se stalo, že jsem byl přinucen učinit – nejdříve v dějinách země a potom v dějinách společnosti – místo sopečnému výbuchu, náhlé pohromě, prudké erupci, která poznamenala každé údobí geologické, každou epochu historickou...

A s velikým gestem odhalil společenského snílka, který v něm byl vedle svědomitého, methodického a předevy skromného badatele. Jeho ustavičné úsilí spočívalo v tom, že chtěl převést všechno na vědu, a velmi ho bolelo, že nemůže vědecky zjistit v přírodě ani rovnost, ani samu spravedlnost, již – jak bolestně zjišťoval – bylo, pokud jde o společnost, velmi zapotřebí.“ Zolův vědecký naturalismus se tak stal vášní pro pravdu a tedy zbraní proti pokrytectví doby.

stejně účinně odlupovala nátěr šosácké důstojnosti a odhalovala mravní neřesti a ubohost.

Expresionismus se rodí na základě tohoto protestu a kritiky a je nebo chce být protikladem pozitivismu. Jde o široké hnutí, které lze stěží vměstnat do nějaké definice nebo vymezit pomocí formy, již se projevuje, jak to lze učinit v jiných případech, na příklad u kubismu. Způsoby, jimiž se expresionismus vyjadřuje, jsou vsutku – i když je chceme shrnout v hrubých rysech – až příliš početné a rozmanité. Jediný způsob, jak expresionismus pochopit, je ten, že vyjdeme od jeho obsahu, jež ostatně jsou také všechno jiné než jednoznačné. Nicméně lze říci hned, že expresionismus je bez nejmenší pochyby umění o p o s i c e.

Jeho antipositivismus je tedy zároveň antinaturalismem a antiimpresionismem, třebaže ve skutečnosti je v něm sdostatek prvků, jež lze odvodit jak z naturalistického realismu, tak z impresionismu: stačí pomyslet, že přímými otci expresionismu jsou van Gogh, Ensor, Munch a Gauguin, abychom si to uvědomili. Ale vzpomeneme si také na naturalistickou poetiku, jak ji formuloval Zola ve svém essayi o Experimentálním románě,² na jeho chválu pouhého „lidského dokumentu“, na jeho ideál naprosté objektivit: „Nakonec se budou psát jen pouhé studie, bez peripetii a rozuzlení, rozbor jednoho roku existence, historie vášně, biografie postavy, podrobnosti vzaté ze života a logicky klasifikované“; potom lépe pochopíme antinaturalistické a antiimpresionistické pohnutky expresionismu.

Jestliže pro naturalistického a impresionistického umělce byla vlastně skutečnost stále něčím, na co se díval zvěncí, pro expresionistu byla naopak něčím, do čeho se chtěl ponořit, co chtěl žít uvnitř. Prvky pozitivistického sklonu byly také v Courbětovi, ale v impresionistech a ještě víc v divisionistech a pointilistech byly dovedeny do krajnosti. „Maluji to, co vidím,“ opakoval Renoir; „Malba je optika,“ s jistotou tvrdil Cézanne. Ale Seurat se nespokojil s tímto „empirismem“, chtěl dát takovému dosud příliš spontánnímu visibilismu vědecký podklad a věřil, že základy k němu našel v Chevreulových statích o s i m u l t á n n í c h k o n t r a s t e c h a v dílech Helmholtzových, Maxwellových a ještě dalších, které vytrvale studoval v knihovně. Seurat se zkrátka pokoušel dát vědeckou optiku do služeb malířského vidění.

V podstatě však ještě víc než pozitivistický scientismus pouzrel expresionisty ten příděch blaženosti, pocitového hedonismu, „snadnosti“, který byl vlastní některým impresionistům a ještě více mnoha jejich vulgarisátorům mimo Francii. A vskutku taková „blaženost“, nic nevědoucí o problémech, které vřely pod zdánlivě klidným sociálním ústrojím, byla v podstatě projevem stále pokračujícího odklonu impresionismu od jeho realistického původu a naopak postupného, třebaže pomalého, příklonu k „podstatě“ pozitivistické iluze.

První, kdo účinně shrnul smysl těchto pozorování a zároveň se pokusil podat první vysvětlení expresionistické poetiky, byl Hermann Bahr ve svém essayi uveřejněném r. 1916: „My už nežijeme,“ napsal, „jsme už jen žítí. Nejsme už svobodní, nejsme už s to se rozhodnout, . . . člověk už nemá duši, příroda — je odlišněna . . . Nebylo dosud epochy rozvrácenější zoufalstvím, hrůzou ze smrti. Nikdy nebyl svět pohřben do tak hrobového mlčení. Nikdy nebyl člověk tak nicotný. Nikdy mu nebylo tak úzko. Nikdy nebyla radost vzdálenější a svoboda mrtvější. To, co tu slyšíme, je úzkostné volání: Člověk volá po své duši, celá naše doba je jediný výkřik zoufalství. Také umění volá do nejhlubší tmy, volá o pomoc, volá po duchu: je to expresionismus. Nikdy se žádná doba nepromítla jasněji a výrazněji než epocha buržoasní nadvlády do impresionismu . . . Impresionismus je odpadnutí člověka od ducha; impresionista je člověk degradovaný na gramofon vnějšího světa. Vytykalo se impresionistům, že „nedokončují“ své obrazy; oni však nejen že nedokončují své obrazy, ale nedokončují vidění, poněvadž člověk v měšťácké společnosti nikdy nedovrší svůj život; impresionistické vidění je polovičaté, poněvadž člověk měšťácké epochy opouští svůj život na poloviční cestě, právě tam, kde se člověk začíná na životě podílet. Impresionisté se zastavují vpůli cesty, právě tam, kde oko má samo odpovědět na otázku, která mu byla položena. „Ucho je hluché, ústa jsou němá,“ říká Goethe, „ale oko vnímá a mluví.“ . . . Oko impresionistů jenom vnímá, nemluví . . . Místo sluchu mají impresionisté pár uší, ale nemají ústa. Poněvadž člověk buržoasní epochy je jenom uchem, poslouchá svět, ale ani v něm nehlesne. Nemá ústa, není s to mluvit o světě, . . . vyjádřit zákon světa. A tu expresionista znovu otevře ústa člověčenství, dost dlouho jenom stále

³ H. Bahr, *Expresionismus*, Mnichov 1916, str. 122–125.

⁴ „Skupinu z Pouldu“ nebo „pont-avenskou školu“ — Pont-Aven je místo v Bretani — tvořili umělci Paul Sérusier, Séguin, Laval, Maufa a další, shromáždění okolo Gauguina v letech 1886 a 1888. Nebyla to skupina příliš soudržná, její ustavení mělo nicméně po jistých stránkách vliv na nabisty.

poslouchal a mlčel: nyní zas chce vyslovit odpověď ducha.“³

Ale když Bahr psal tato slova, zuřila už válka a pozitivistický determinismus pokroku se už zhroutil na evropských bojištích, kde se střetly nepřátelské armády. Pocity a myšlenky, které vyslovil Bahr ve své knize, žily už dlouho v podvědomí mnoha evropských umělců. Ve Francii na příklad byli na počátku století v podobné duchovní situaci malíři jako Vlaminck a Rouault.

Francouzská situace

Když v říjnu roku 1903 přišla zpráva, že zemřel Gauguin, Maurice Denis uveřejnil v revue *O c c i d e n t* článek nazvaný „Vliv Paula Gauguina“. V tomto článku mimo jiné napsal: „Bylo to na počátku roku 1888, kdy pro nás Sérusier, jeden ze skupiny z Pouldu,⁴ objevil jméno Gauguinovo. Vracel se z Pont-Avenu a ukázal nám, ne bez jisté tajemnosti, víčko od krabice na doutníky, na němž byla namalována nepopisná, poněvadž synteticky vyjádřená krajina malovaná modří, rumělkou, veronskou zelení a dalšími čistými barvami, takovými, jaké vycházejí z tuby, nesmíšený s bělobou: ‚Jaký je podle vás tento strom?‘ řekl Gauguin u jednoho zákoutí Lesíka lásky. ‚Zelený? Tak tam dejte zelenou, nejkrásnější zeleň své palety. A tento stín? Spíš modrý? Tak se ho nebojte namalovat co možná nejintenzivnější modří . . .‘ Tak jsme se dověděli, že každé dílo je transposice, karikatura, vášnivý ekvivalent našeho vjemu . . . Gauguin nás zbavil všech rozpaků, které našim malířským instinktům přinášela myšlenka, že kopírujeme . . . Jestliže bylo dovoleno namalovat rumělkou tento strom, který se tam objevil v té chvíli jasně červený, proč netlumochit s nadsázkou dojmy, které ospravedlňují metafory básníků: zdůraznit až k deformaci křivku krásné šíje, zvýšit perleťovou bělost pleti, zmrazit geometrii větví, kterými nezmitá vítr? . . .“

A právě f a u v i s t é si vzali k srdci toto Gauguinovo poučení a aplikovali je s nepředpojatou posedlostí: f a u v i s t é ještě víc nez n a b i s t é. Nabisté — Bonnard, Denis, Vuillard, Ranson, Valloton v letech 1889 až 1895 — tíhli k neurčitému mystickému intelektualismu. Zároveň s Gau-

guinem je okouzloval dekadentismus Redonův, stylisovaný spiritualismus Puvise de Chavannes a exotismus japonských rytin. Rafinovanost těchto malířů a klima leckterých jejich obrazů v té době připomínaly dokonce preraffaelisty, Williama Morrisa a Burnese Jonese. Byli to umělci spíše duchovní iniciace romantické než stoupenci požadavků avantgardy. Především malíři intimisté, kteří měli v Bonnardovi, v jeho pozdějším vývoji, svého nejvyššího a nejvzácnějšího představitele, tvůrce subtilní a dvojsmyslné krepuskulární inspirace, malíře nahých, o málo víc než jinostských a panenských těl, aktů, provedených naléhavou, trýznivou malbou, úmyslně drsnou kresbou, jejíž náznakovost tajila vlnosti, které připomínaly Verlainovo *Parallèlement*, jež vyšlo právě v roce, kdy se skupina *nabistů* utvořila.⁵ Zcela jiného druhu byla poetika *fauvistů*. Pojmenována a oficiálně uznána byla tato skupina umělců na Podzimním salonu roku 1905, ale pracovala již přibližně deset let.⁶ Matisse, Braque, Vlaminck, Derain, Friesz, Rouault, Marquet, Dufy, van Dongen se řadí k okruhu fauvismu. Ale ve skutečnosti nejdůležitějším *fauvistou* byl Vlaminck a po jistou dobu Derain, než se přimkl ke kubismu. Matisse, Braque, Marquet, van Dongen a později Dufy přes hřízovitost barev svých palet měli duši spíše impresionistickou nebo neoimpresionistickou než *fauvistickou*. Jejich vidění bylo zevrubné, vyjádřené dravými barvami, ale zároveň klidné a přirozené. Jiný byl také případ Rouaultův, který později vždycky prohlašoval, že nikdy nebyl *fauvista*. V Matissovi byl smysl pro míru, řád a harmonii živý již tehdy: „Musím vnést řád do svých myšlenek . . .“ napsal roku 1908. „Všechny vztahy nalezených tónů musí u mne tvořit živoucí akord barev, harmonii podobnou libozvučnosti hudební skladby.“⁷ Malířství, které mělo podobné cíle, si tedy vystačilo s tím, nač ukázal Gauguin. „Nechceme,“ říká dále Matisse, „dosáhnout vnitřní rovnováhy za cenu zjednodušení myšlenek a tvárných prostředků.“⁸ Není v těchto slovech slyšet ozvěnu jiných slov Gauguinových: „Malíř ztvárňuje pomocí zjednodušení, pomocí synthesy dojmů, které se podřizují obecné myšlence.“ A kolikrát Gauguin hovořil o „čarovném souzvuku“ barev!

Gauguin ve skutečnosti přistupoval k tvoření díla s vnitřním klidem, jeho synthetismus a jeho myšlenka dekorativnosti byly prostředkem, jak uváženě vyloučit rozptýlení myšlenky

⁵ Nabi je termín hebrejský a znamená prorok. Sérusierovi ho poradil básník Cazalis, přítel Mallarméův.

⁶ Název fauvisté (fr. le fauve – dravý šelma) pochází od kritika Vauxcelse, který když viděl jednu plastiku renesančního stylu vedle obrazů Matissových, Rouaultových a Derainových, zvolal: „To je Donatelo mezi šelmami!“

⁷ H. Matisse, Notes d'un peintre, La Grande Revue, Paříž 1908. Viz také J. Charpier a P. Seghers, L'art de la peinture, Seghers, Paříž 1957, str. 584-585.

⁸ Tamtéž.

a dojmů v přemíře podrobností. Toto všecko zůstalo v Matissovi, navíc ještě zbaveno toho tajemného žáru, který vyzařoval z pláten Gauguinových. Zkrátka malířům, jako byl Matisse, Braque, Marquet nebo Dufy, zůstala náklonnost k naturalismu, a tedy k pozitivismu. Jak bylo řečeno, jenom Vlaminck a částečně Derain byli skutečnými *fauvisty*. Pro ně obraz neměl být dekorací, komposicí, řádem, ale pouze výrazem. Vedle Gauguina dovolávají se především van Gogha, a zvláště se ho dovolává Vlaminck. Malířství se jim tak stává něčím, co umožňuje rozpoutat na plátně zběsilost vlastních emocí. Příroda je rozžhavena žářem umělce, je vytržena ze stavu nehybnosti a navracena do stavu bílého žáru. Fauvismus tedy především znamená úplné osvobození temperamentu, instinktu. Pravý „dravec“, skutečný *fauvista* by tedy musei být jenom malířský živočich. Máme tedy co činit s poetikou, která by se měla jmenovat *subjektivní naturalismus*. „Barvy,“ napsal Derain, „byly pro nás dynamitovými náložemi.“ Jinými slovy, tito umělci chtěli přenášet na plátno vjemy s maximální vybusností a neurvalostí. „Věda zabíjí malířství,“ tvrdil Vlaminck. A několik let nato přiznal: „Má vášně mi dovozovala jakoukoli smělost, kdejakou drzost proti konvencím malířského řemesla. Chtěl jsem vyvolat revoluci v návycích, v denním životě, chtěl jsem ukázat přírodu svobodnou, osvobodit ji od starých teorií a od klasicismu. Nežádal jsem nic jiného než odhalit pomocí nových prostředků hluboké vztahy, které mě spojovaly se starou zemí. Byl jsem barbar něžný i náchylný k násilnostem. Instinktivně, bez metody, jsem tlumočil pravdu ne uměleckou, ale lidskou.“

⁹ Tento a následující Vlaminckovy citáty jsou z autobiografické knihy: Tournant dangereux, souvenirs de ma vie, Flammarion, Paříž 1929.

¹⁰ F. Jourdain, Sans remords ni rancune, Corrêa, Paříž 1953, str. 12. Celé první kapitoly této knihy vzpomínek bystře evokují pařížské prostředí té doby z tohoto hlediska.

aby se k anarchismu hlásily nejrůznější osobnosti. Proto se mnozí umělci, básníci a literáti prohlašovali za anarchisty nebo alespoň tehdy – na konci jednoho a na začátku druhého století – dávali veřejně najevo sympatií k anarchismu. Na jedné straně to nepochybně byla i móda, ale na druhé straně nelze popřít, že tehdejší intelektuální život byl hluboce zasazen anarchickou myšlenkou. A to v mnoha evropských zemích: Ve Francii propagovala anarchický kult mezi intelektuály zvláště revue Vielé-Griffina. Entretiens politiques et littéraires, revue symbolistů.

To je tedy klima, v kterém Vlaminck žije. „Být malířem,“ píše, „není povolání, jako jím není být anarchista, být zamilovaný, být běžec, snílek nebo boxer. Je to věc přirozenosti.“ Bezuzdná svoboda inspirace je proto jediným zákonem, jemuž je ochoten se podřídit. Proto se nechce stát kubistou. „Kubistická uniforma,“ řekl Felsovi, „je pro mne příliš militaristická. Kasárna ve mně vyvolávají neurastenii a kubistická disciplína mi příliš připomíná slova mého otce: „Regiment – to ti prospěje, to ti dá charakter!“¹¹

Vlaminckovou tíživostí dokonce bylo stát se „geniem předměstí“, „lidovým malířem“. Byl horkokrevný, vznětlivý, buňičský, ale jeho počáteční divoká radost se záhy proměnila v temné vidění, v jakýsi tajemný fatalismus. Individualismus se stával čím dál víc misantropií. Jeho paleta velmi brzy ztratila divoké barvy a stala se temnější, chmurnější. Na jeho obrazech se začínají objevovat první uragany, ponuré mraky zbrázděné sirnatými záblesky, černé obzory, na holé větve odrané stromy, po nichž přebíhá světelné mrazení. A v krajině se objevují ubohé chatrče, vesnice zapadlé do sněhu pošpiněného mourem a na dalekém pozadí tovární komíny, zatímco po blátivých cestách jde horník, venkovan... Anarchický pesimismus se stává tíživým, monotónním, zoufalým: po mnoha stránkách tato plátna připomínají předměstí Sironiho, umělce, s nímž Vlaminck povahou svých protikladů i jako člověk může být v lecčem spřízněn. Je po otci Vlám a zdá se, že jeho malba opět sahá po barvách severu, po ponurých barvách raného van Gogha.¹² Vlaminckům sklon k pudovosti, anarchičnosti a lidovosti svedly Pierra Mac Orlana k výroku, že Vlaminck je „malíř-poslanec proletářů“. Tato definice by se však tehdy hodila, a snad větším právem, na raného Rouaulta. Ale je zřejmé, že podobná definice zůstává velmi přibližná. Přesnější je –

¹¹ Citát z knihy P. Courthiona *Art indépendant*, Albin Michel, Paříž 1958, str. 63.

¹² Není naším úkolem zkoumat zde celou činnost Vlaminckovu a jeho složitě životní osudy. Řekněme jen, že nietzschismus, který v něm byl, zavedl jej ke krajním důsledkům, kde naivnost, přezíravost, zášť a pohrdání druhých si podávaly ruce, aby jej zahrály k trapným a odsouzenlhostným stanoviskům, názorům a gestům. Tak tomu bylo, když za německé okupace Francie roku 1941 přijal pozvání, aby vedl delegaci umělců – v které byl také Derain, Friesz, Segonzac, Despiou – do Německa; nebo když roku 1943 napsal skutečný

pamflet, ve kterém si vzal na mušku nejlepší francouzské umělce. Příčina jeho gest tkví právě v jeho smýšlení nietzschovského původu. V jeho knize *Désobéir* (1936) čteme třeba tyto věty: „Vzepřít se pokroku, civilizaci. Vzepřít se módě, snobismu, náhodným, protimluvným, nerozumným teoriím. Vzepřít se strojí! Vzepřít se idiotství. Jst proti proudu, kterým se valí dav, množství. Utéci falešné moderní mystice. Zavrhnout ideál dcery domovnice, syna bankéře, člověka pod pensí.“ Tedy zase jedna krásná duše! Od romantické vášně domýšlivého a zhrzeného individualismu, jako byla ta, do níž nakonec zabředl Vlaminck, se dalo čekat jakékoli gesto, i to z roku 1941.

¹³ G. Rouault, *Souvenirs incimes*, E. Frapier, Paříž 1927, str. 81.

v obou případech – ukázat na protestní ráz jejich děl. Z tohoto hlediska a pro silnou psychologickou emotivnost jejich malby – ať jde o Vlamincka nebo Rouaulta – lze ovšem mluvit o expresionismu.

Rouault, který se narodil v jednom pařížském sklepě za „krvavého týdne“ komuny, maluje, zdá se, svá díla v prvních letech své tvorby, od roku 1902 až do roku 1914, ve znamení obžaloby, hněvu, soucitu s chudáky. Rouaulta tohoto období lze bez váhání definovat jako *malíře sociálního*.

Specifické problémy fauvisťů ho zajímají jenom minimálně. Výrazná barva, vypjaté zdůrazňování červení, žlutí, modří, široký a čistý barevný rozvrh, široký tah štětce, přetékající světlem, patří k tvárným prostředkům, o které on nedbá. „Byl jsem ve škole u Daumiera ještě dřív, než jsem poznal Raffaella,“¹³ prohlásil. A vedle Daumiera můžeme jmenovat Rembrandta a Goyu. Rouault staví především na kresbě, na kresbě plastické, na linii, která se zaplétá, která se vrací sama do sebe, která deformuje a stahuje obraz v uzel barvy a bolesti. Třpytivá paleta fauvisťů odvádí od těžiště obrazu: takto – zdá se – soudí Rouault v té době. Tak jeho plátna, jeho kvaše, jeho akvarely tíhnou s oblibou k jedinému ladění, k „mytilénské modři“, která hned řídne a hned houstne, temní, prohlubuje se. Z přediva náznaků se vynoří a dramaticky vystoupí do popředí výtvarné jádro, objeví se šaškové, prostitutky, měšťáci, proletáři.

Na tuto složku Rouaultova expresionismu nelze zapomenout: je to složka, která pochází z francouzské katolické dekadence, hnutí protimluvného, ale bohatého na silné podněty a prvky, jež se později ukázaly jako historicky pozitivní. Nemluvíme o katolické linii Huysmans–Claudel, spíše o linii Bloy–Bernanos–Mauriac.

Rouault poznal Huysmanse roku 1901, když navštěvoval opatství Ligugé. Huysmans se obrátil na katolictví. Když si Barbey d'Aurevilly přečetl *Naruby*, v článku, který vyšel v časopise *Constitutionnel* 28. července 1884, napsal: „Po takové knize autorovi nezbývá než si vybrat mezi ústím pistole a patou Kříže.“ Huysmans si vybral kříž, ale nezdá se, že by tím jeho dekadentismus byl příliš změněn. Zato Léon Bloy byl jiný, a právě on silně působí na Rouaulta.

Bloy je katolík, který se povaluje v hříchu, který žije s prostitutkami, s ubožáky, šířán neuhasitelným mystickým¹⁴ žářem. Jeho vidění světa je určováno augustinským – a po něm jansenistickým – pojetím lidstva, jež je pro ně m a s s a d a m n a t i o n i s. A že je katolík, platí i na něho Verlainova definice p r o k l e t ý c h. Ale jeho křesťanský pesimismus konvertity, naježený exkomunikacemi a zplozený krisí intelektuálů po Pařížské komuně, nezapomněl na baufismus mládí. Bloy zůstal na straně chudých proti bohatým. Pro něho „němečtí nebo ruští teroristé jsou jenom předchůdci“ konečné spravedlnosti Kristovy, pro něho je revolta vyděděných proti mocným ospravedlněna. Dosti odlišný je tedy postoj Léona Bloy od postoje, který později zaujme konformismus florentských katolických fauvistů, tak zvaných „divochů“, Papiniho a Giuliottiho.

Je proto zcela správný postřeh Dorivalův,¹⁴ který vidí v některých knihách Bloyových nenahraditelný „komentář“ k mnohým Rouaultovým dílům vzniklým před válkou roku 1914, třebaže později Bloy, prohlížeje Rouaultova díla inspirovaná jeho stránkami, nechtěl připustit, že jsou blízká jeho pojetí. Zdála se mu totiž ještě krutější a zoufalejší. Když na příklad Rouault na Podzimním salonu roku 1905, právě na tom Salonu, který oficiálně posvětil f a u v i s t y, vystavoval M a n ž e l s k ý p á r (Manželé P o u l o t o v i), maloměstáckou dvojici vylíčenou v druhé části U b o h é ž e n y (F e m m e p a u v r e), Léon Bloy napsal: „Zdá se, že tento umělec uměl vytvořit jenom kruté a mstivé karikatury. Měšťácká nestoudnost vyvolává v něm tak prudký záchvěv hrůzy, že jeho umění jím je smrtelně zasaženo. Měl vytvořit to, co je na tom nejtragičtější, dva měšťáky, muže a ženu... Vytvořil dva vrahy z periferie.“¹⁵ A přece je nesnadné představit si obraz věrnější Bloyovu textu: je v něm táž záliba pro pochmurnost a týž sklon načrtnout postavu vytržením některých podstatných prvků, až k přecenění jejich významu.

O „měšťáckém typu“ Rouault řekl: „Nemám mu za zlé ani jeho krutost, ani jeho sobectví, často nevědomé pod předstíranou dobrotou, ale spíše puntičkářské poručnictví, kterým nám namlouvá, že záleží na něm, bude-li se točit země a budeme-li šťastni, a zatím myslí na to, aby byl šťasten sám. Komické a groteskní, kdyby zároveň – s jakousi kněžskou dobromyslností – neusiloval stát se katem!“¹⁶

¹⁴ B. Dorival, Rouault, Edic. universitaires, Paříž 1956, str. 56.

¹⁵ Tamtéž, str. 57.

¹⁶ G. Rouault, cit. d., str. 82.

Rouaultovo pochopení, láska a úznání jdou opačným směrem, platí těm, kdo trpí, obětem nespravedlnosti. Rouault však kreslí a maluje obrazy bídy bez všeho apologetického úmyslu. A přece je v jeho obrazech burcuující síla, rozplývající se soucit, který je povyšuje na postavy symbolické, na bolestné symboly lidství. Venkovani, dělníci, proletářské ženy s dětmi, rodiny chudáků v pařížských předměstích jsou v těchto dnech jeho oblíbenými náměty. Je to skutečnost, s kterou – jak cítí – je spjat osudem člověka i umělce.

Umělců, kteří kreslili a malovali náměty tohoto druhu, nebylo v té době v Paříži mnoho. Socialistické myšlenky zapouštěly kořeny, dělnické hnutí rozšiřovalo své organizace. Ale velká realistická tradice umění byla u konce, rozměnila se, rozpustila v drobných žánrech, kde nyní žila na úrovni nálepek. Anekdotismus různých Denisů Valveranů, Julesů Adlerů, Alfredů Rollů nebo Jean-Françoisů Raffaelliů měl velmi daleko ke Courbetovým štěrkařům, Milletovým venkovánům, Daumierovým postavám z lidu. Jenom v kresbách a litografiích takového Ibelse nebo Steinlena dosáhly tyto náměty jisté svéráznosti, nervní britskosti, autentické grafické a básnické energie. Ale ani ty dosud nebyly něčím víc než ilustrací. Tato díla byla jenom ozvěnou zašlé slávy. Zato v Rouaultovi obsahy realismu dosud žily: v kritické situaci, v neklidu, v mystické vášni, ale žily, a po stránce formy si v době, kdy se zapomínalo na pravidla devatenáctého století, uchovávaly šíři, hloubku, vidění neznevážené episodismem. A to je skutečnost, kterou budeme muset konstatovat i u jiných předních expresionistů.

Dělnický svět a svět chudáků je tedy ústředním thematem Rouaultovým. Tomuto světu Rouault věnoval nejen značný počet výtvarných děl, ale také řadu básní, jež jsou prosté, strohé, živelné ve své stavbě právě tak jako jeho obrazy a jež nám mohou pomoci mnohé pochopit; jako tyto verše uveřejněné roku 1914:

Spi, moje dušinko, řekla jí něžně matka,
a nech si zdát, že radostné jaro
přichází po kruté zimě,
nenáviděné chudými lidmi.

Nech si zdát, že v tomto ubohém bytě
je všechno krásné, prozářeno jasem,
jak rok je dlouhý,
že myši, hraboši a krysy
jsou víly z dávných časů
a zítra obléknou zas
jiskřivý šat.

Spi, moje dušinko,
jenom ta bída ti bude
otcem i matkou,
nech si však přesto zdát, že bída není.

Spi, moje dušinko.
Jen moje slabé paže
budou tě chránit na této zemi,
ale zlého údělu se nemusíš bát,
jsem tady a budu bdít
nad tebou do rána.

Spi, moje dušinko.¹⁷

I krátká báseň Z i m a evokuje klima a krajinu některých
jeho bezútesných pláten:

K obzoru stoupá cesta
vroubená vetchými stromy.

Člověk sám a sám
vrací se do své chýše,
zmáčený, smutný,
a usíná těžkým spánkem
bez lásky, bez snů,
a zítra bude zas dělat,
co dělal včera a vždycky.

K obzoru stoupá cesta
vroubená vetchými stromy.¹⁸

Tato themata spolu s tematy soudců a klaunů patří do
řady litografií V á l k a a B í d a, vytvořených v letech 1914
až 1927. V těchto listech se jasně ukazuje, jak Rouault vidí

¹⁷ V Soirée De Paris,
Paříž, červenec 1914.

¹⁸ G. Rouault,
Soliloques, Aux Ides et
Calendes, Neuchâtel
1944, str. 193.

¹⁹ L. Bloy, La foi
impatiente, v it.
překladu La fede
impaziente, Bompiani,
Milán 1946, str. 125.

²⁰ Termínu
expresionismus prvně
užil, jak tvrdí Julius
Elias, roku 1901 malíř
Julien-Auguste Hervé
pro soubor svých
obrazů. Vhodněji, zdá
se, užil termínu
Pechstein při jednom
zasedání poroty
berlínské „Secese“:
před jedním plátnem
se kdosi zeptal: „Je
tohle ještě
impresionismus?“
A Pechstein odpověděl:
„Ne, to je
expresionismus.“

svět. Prohlížíme-li je jeden po druhém, nemůžeme zapomenout na ozvěnu jistých stran, jež napsal jeho přítel Léon Bloy: „V strašném stěhování od dělohy k hrobu, jemuž je zvykem říkat život, v plahočení plném strádání, zármutku, lží, rožčarování, zrad, hníloby . . .“¹⁹ Rouault má sklon chápat takto viděné lidství jako následek hříchu, jako následek toho, že ve světě nenacházíme Boha. Nicméně v jeho obrazech není proto méně rozervanosti a protest, který se z nich ozývá, není méně silný. Přes mystickou transposici, která v nich je, tato díla ve skutečnosti nezastírají svůj „historický zrod“. A dokonce právě to jim dodává jejich autentickou sílu. Nebude tomu tak s díly, která Rouault – stále pod touž značkou – vytvoří většinou po roce 1930. Ve formuli dekorativního medievalismu jeho někdejší výrazová síla se bude stále rozměňovat v metodicky se opakujících hustých barevných pastách. Ale o tomto Rouaultovi mluvit nechceme. Máme-li něco povědět o expresionismu, je nanejvýš zajímavé a poučné zamyslet se jenom nad raným Rouaultem. Rouault je ve skutečnosti důkazem, jak široká a hluboká byla protipositivistická polemika na počátku století, když strhla do svého víru i skupiny katolických intelektuálů a umělců.

V Německu

Expresionismus se však především ujal v Německu.²⁰ Tady císařský, feudální a militaristický režim Viléma II. vyhotil všechny moderní sociální a politické protiklady. Ideologie pangermánství, hlásaná tisíci a tisíci učitelů a profesorů, otravovala ducha mládeže. Za několik desetiletí byla mravně a politicky zkorumpována nejenom německá buržoasie, ale i některé lidové vrstvy podlehly zhoubnému vlivu vilémovských ideálů nadvlády a síly. Šosák si oblékal šaty hrdiny, maloměšťák zbožňoval militaristickou kastu junkerů. Německo, oslepené snem slávy a vládnutí, kráčelo tak mílovými kroky k válce.

V takové situaci socialistický nebo socialisující mesianismus, který se v německé kultuře často ozýval kolem let osmdesátých a předpovídal, že svět se nejspozději do konce století obrodí, se nyní zhroutil. Skutečnost byla docela jiná, ani den ode dne pochybnější oposice sociální demokracie

ji nemohla změnit. A tak v umění a v literatuře se od naturalismu, který přece jen přinesl taková díla jako Hauptmannovy *Tkalců* a rané rytiny nebo litografie Käthe Kollwitzové,²¹ přešlo – a na mnoha stranách přes zoufalství svého naturalismu – k expresionismu.

Tento přechod byl hromadný a navíc zmatený. Nicméně už od počátku je možno rozlišovat, podle našeho soudu, některé charakteristické prvky expresionismu, budeme-li mít pouze na zřeteli, že – pokud jde o toto období – vždycky mluvíme jenom o omezené skupině spisovatelů a umělců, o těch nejprozíravějších a nejnímavějších, kteří – i když rozmanitým způsobem – reagovali na falešný lesk vilémovského císařství, na jeho zákony, mravy a instituce.

Prvním prvkem expresionismu je nepochybně ten, který spouští ve snaze uvolnit proti mělké vulgárnosti měšťáckovilémovského šasáctví osvobozující síly přírody, svobody pudu, vzpírajícího se zákazům lživé morálky. Právě to udělal v dramatu třeba spisovatel Frank Wedekind, když postavil proti konvencím, pravidlům, ctihodnosti, lži měšťáckého života upřímnost vášní, prudkost primitivních pohnutek.²²

Druhým prvkem expresionismu je ten, který naopak zdůrazňuje požadavek vymanit se z vulgárnosti, krutosti civilisované společnosti a utéci se do „nezcizitelného království ducha“, kam žádná vnější síla nemůže proniknout a vnést zmatek. Za představitele této druhé tendence v literatuře může být považován Georg Trakl.

Třetím prvkem je naopak aktivní opozice – v kritickém, polemickém smyslu – s určitými a přímo politickými cíli. Chceme-li i zde uvést nějaký příklad z literatury, budeme jmenovat Heinricha Manna. Ten v románu *P o d d a n ý* napsal nejszíravější a nejtrpčí satiru na dobu Viléma II., obžalovací řeč, kde otevřeně napadá armádu, politické spolky, hospodářské organizace, byrokracii, církve, studentské korporace, zkrátka celý život soudobé společnosti; a to všechno britkým stylem, jenž je s to využít grotesky a karikatury k tomu, aby z nich zazněla jasná a důrazná obžaloba.

Tyto literární projevy tří základních prvků expresionistické tendence spadají do let předcházejících první světovou válku; jsou to tedy příznaky situace teprve se utvářející, která však měla nastat a přitom tyto prvky maximálně zvýraznit. Ale teď již, mluvíme-li o každém z těchto hledisek, můžeme vyslovit – abychom se neomezovali jenom na pří-

²¹ Naturalismus socialisticky zaměřený byl v těchto letech v Německu proudem dost širokým a silným. Jeho nejživotnější literárním představitelem byl Gerhart Hauptmann. Ve svém *Der Narr in Christo Emanuel Quint* takto popisoval sociální mesianismus tohoto období: „Docela vážně se počítalo s obrovskou světovou sociální katastrofou, k níž mělo dojít nejpozději do roku 1900 a která měla obrodit svět!... Socialistické kroužky a mladí intelektuálové blížící jejich názorům doufali v nastolení budoucího socialistického státu, státu sociálního a tedy ideálního.“ Srovnej G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Turin 1956. Käthe Kollwitzová ještě roku 1943 na jedné stránce svého *Deníku*, vzpomínajíc na toto období, poznamenala: „Umělec je synem své doby, zvláště když se období jeho růstu kryje s obdobím raného socialismu. Já jsem umělecky rostla právě v takovém období. Celou si mě přivlastnilo.“ Mezi první významné práce Kollwitzové patří mimo jiné šest litografických listů a leptů věnovaných Hauptmannově dramatu *Tkalců*. Viz M. De Micheli, Käthe

Kollwitz, Hoepfli, Milán 1954.

²² Frank Wedekind napsal všechny své nejvýznamnější divadelní hry v letech 1890 až 1917. *Duch země*, z něhož je slavný hrdina Lulu, je z roku 1893; *Pandofina skříňka*, v níž se Lulu znovu objevuje, je z roku 1904.

²³ Viz K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Erich Reiss, Berlin 1921.

klady literární – i jména tří umělců: Nolde, Klee, Grosz. Jsou to jména tří nejvýznamnějších německých expresionistických malířů, která jsou souhrnným výrazem této tendence. Nicméně tyto ukazatelé nemohou být ničím jiným než orientačním nástrojem.

Problém je ve skutečnosti ožehavější. Tři prvky, které jsme charakterisovali – a schematicky je osamostatnili – nejsou nikdy samostatné ani se nevyskytují u jednotlivých umělců v ryzím stavu. V takových prvcích můžeme rozpoznat svéráznosti, s nimiž jsme se již setkali, když jsme popisovali obecné symptomy krise jednoty devatenáctého století a z nich odvozené myty úniku: v německém expresionismu je to však všechno vyhoceno do krajních důsledků. Navíc musíme dodat, že se téměř vždycky tyto prvky – s převahou některého z nich – vyskytují smíšený uvnitř jedné a téže skupiny nebo i u jediného umělce.

Když jsme připomněli stěžejní dílo Hermanna Baha, není neúžitečné připomenout i jeden, méně známý, spis Kasimira Edschmida, jež autor četl jako přednášku v prosinci 1917.²³ Jde o spis věnovaný expresionismu v poezii, ale jeho spojitost s uměleckými problémy je tak úzká, že i v této oblasti nám pomůže mnohé vyjasnit. Toto dílo, napsané uprostřed války, především osvětlí – jak lze nejlépe, totiž uvnitř expresionistické zkušenosti – svéráznosti a prvky, které nás zajímají. Nadto důvody protinaturalistické a protimpresionistické polemiky, které již vyložil Bahr, vykládá Edschmid zde nanejvýš jasně a z jeho výkladu vyplývá, jaký důraz klade na vliv, jež měl na vznik expresionismu naturalismus osmdesátých let. „Po romantismu,“ píše tedy Edschmid, „přišla stagnace, měšťácký duch vkročil na svou sestupnou linii. Vlna naturalismu, vrhající se proti jalovému epigonství, ukázala nahou skutečnost bez ličidel, bez masek, bez fíkového listu. Nic z podstaty věci. Nic jedinečného, co předmět našeho vnímatelného světa před námi pouze skrývá. Jenom záznam, jenom konečný výraz. Ale s obrovskou silou. Ryzí věci, bezvýznamné pro umělecké dílo v jeho definitivní formě, ale hledačská práce, zápas. Naturalismus byl boj, který měl málo smyslu sám pro sebe, ale smyslem obdařoval. Náhle tu byly zase věci: domy, nemoci, lidé, bída, továrny. Nebyly dosud uvedeny ve vztah s věčností, nebyly obtěžkány ideou. Ale byly pojmenovány, bylo na ně ukázáno. Doba cenila zuby na znamení hladu.

Tím, že naturalismus vrhl světlo na některé požadavky člověka, učinil krok směrem k podstatě. Hluboce se zspolečenštil; vykřikl: hlad, prostitutky, epidemie, dělníci. Protože neznal své meze, nepotýkal se jenom s přechodnými formami, měl tvůrčí ctižádost. Domníval se, že se může obejít bez ducha, a začal se jalově otírat o Boha. A právě toto ho zahubilo . . .

Přišel impresionismus, pokoušel se o syntésu. Do jisté míry se zdarem. Vůdčí proudy doby se spojily, ale vzplanuly jenom na chvíli.

Bylo to umění okamžiku. Umělci prošli jeho školou a měli výčitky svědomí. Zacházeli s předměty s nervosní něžností. S těkavým neklidem přikládali část k části. Pomocí zdokonalené techniky se dařilo postihovat věci, ale byl to často popis. Podstata věcí, jejich poslední význam zůstal skryt, poněvadž tvůrčí záblesk je osvětlil pouze na okamžik.

Toto umění zachycovalo oslňující posunky, božské okamžiky. Nesmrtelné se poděšeno vynořilo a zmizelo.

Bylo to jako přivolávání ducha, jehož chvějící se obrys se vznáší v povětří, ducha, jež tušíme, ale který se nikdy nevtělil s kvílením v určitý tvar. Rodila se z toho prchavá vidění krásy, náznaky hloubky, byl to možná čin, východisko, na krátkou chvíli vysvitnuvší, nesmrtelná краса.

Ale i tato doba stále ještě byla součástí epochy, jež zůstávala přístupná měšťáckým představám, podřízena kapitalistickým vztahům, privatismu . . . Přišli umělci nového směru. Nepřinášeli již lehké vzrušení. Nezobrazovali již náhou skutečnost. Pro ně okamžik, vteřina impresionistického tvoření byly jen slupkou zrna v žernovu času. Ti už neměli nic společného s názory a požadavky, s osobními dramaty buržoasního a kapitalistického myšlení.

Byli obdařeni obrovskou vnímavostí.

Nedívali se.

Nahlíželi pod povrch.

Nedělali fotografie.

Měli vidění.

Místo prskavek stvořili trvalé vzrušení.

Místo okamžiku zásah do času. Neukazovali nádherné cirkusové parády. Šlo jim o zážitek, který trvá.

Především došli – proti atomické roztržitosti impresionistů – k všeobsahujícímu pocitu světa.

V něm byla země, bytí jako velická vise. Byly v něm pocity

a lidi. Vše mělo být postiženo v jádru a ve své původní podstatě.

Aby se dospělo až sem, bylo třeba zcela nově uspořádat svět umění. Bylo třeba vytvořit nový obraz světa, který by již nebyl světem pojímaným pouze na základě zkušenosti, jak tomu bylo u naturalistů, ani neměl co dělat s impresionisticky rozbitým prostorem: bylo naopak zapotřebí, aby byl jednodušší, vnitřně soudržný, a právě proto krásný. Bůh nám dal zemi: obrovskou krajinu. Je třeba umět ji vnímat tak, aby k nám dospěla neporušena. Nikdo nepochybuje, že nemůže být nejryzejší to, co se nám jeví jako vnější realita. Musíme tedy vytvořit realitu. Najít smysl předmětu. Nespokojit se předpokládaným, domyšleným nebo zaznamenaným faktem, musíme zrcadlit obraz světa čistě a nezkrásně. Ale k tomu dochází jenom v našem nitru.

Tak se veškerý prostor stává viděním expresionistického umělce. Expresionista nevidí, dívá se. Nevypravuje, žije. Ne-reprodukuje, přetváří. Nebere, hledá. Nepodává již zřetězená fakta – továrny, domy, nemoci, prostitutky, nárek a hlad. Nyní předkládá své vidění. Fakta nabudou významu teprve ve chvíli, kdy umělcova ruka, která sáhne skrze ně, se zavře a uchopí to, co je za nimi.

Umělec vidí člověka v prostitutce a něco božského v továrně. Skládá opět jednotlivé jevy ve veliký celek, jenž vytváří svět.

Podává nám hluboký obraz předmětu, krajina jeho umění je ten veliký Ráj, který Bůh stvořil na počátku světa a jenž je bohatší, rozmanitější a nekonečnější než jiné krajiny, jež náš pohled ve svém slepém empirismu považuje za skutečné, krajinu, na níž by nebylo nic zajímavého k popsání, ale jež okamžitě – hledáme-li v ní to hluboké, charakteristické, duchovně podivuhodné – se znovu stane zajímavou a láká k objevům.

Všecko je uváděno ve vztah k věčnosti.

Nemocný už není jenom mrzák, který trpí. Proměňuje se v nemoc samu, jeho tělem prosvítá bolest všeho stvořeného a sestupuje do něho slítování Tvůrce. Dům už není pouze věcí, kamenem, panoramatem, jenom čtyřúhelníkem s atributy krásy nebo ohyzdnosti. Od toho všeho se osvobozuje. Je tak dlouho prozkoumáván ve svém charakteristickém bytí, až je odhalen po té nejvnitřnější stránce, až se dům otevře a osvobodí od tupého nátlaku zdánlivé pravdy, až

bude propátrán do posledního kouta a projde sítím tohoto vyjádření, které odhalí jeho bytostný význam třeba za cenu pravděpodobnosti; až se vztyčí nebo zřítí, až se protáhne nebo smrští; až zkrátka bude skutečně to, co v něm dřímá ve stavu možnosti.

Prostitutka už není předmět, ověšený a pomalovaný dekoracemi svého zaměstnání. Objeví se bez parfémů, bez líčidla, bez kabelky, nepohupuje nohou, ale podstata její povahy musí z ní vystoupit tak živě, že v jednoduchosti formy bude všechno prosyceno neřestmi, vášněmi, nízkostmi a tragediemi, z nichž se skládá její srdce a její zaměstnání. Neboť není důležité poznat ji v její každodenní existenci. Její klobouk, chůze, rty jsou náhražky. Podstata její bytosti není vyčerpána.

Svět už tu je. Nemělo by smysl opakovat jej.

Stěžejním úkolem umění je vyzkoumat jeho nejhlubší hnutí a znovu je stvořit. Žádný člověk není už individuum vázané povinnostmi, morálkou, společností, rodinou.

V tomto umění se z něho stává jenom jediné, to největší a nejubožejší, stává se z něho člověk.

Zde je to nové a dříve nevidané.

Zde konečně skomírá měšťácké pojetí světa.

Neexistují už pouta, pod nimiž by se ztrácela lidská tvář. Nejsou už manželské epizody, tragedie vyvolávané střetnutím konvencí a potřeby svobody, tísnivá prostředí, škrobení šéfově, bujaří oficíři, žádné loutky, které jsou zavěšeny na nitích psychologického pojetí světa a odříkávají svou úlohu, smějí se, trpí podle pravidel, hledisek, omylů, neřestí této nenáviděné společnosti založené a vybudované lidmi.

Neúprosně se svírající umělcova ruka sáhne skrze tyto náhražky. Ukáže se, že to byla fasáda. Z kulisy a zpod jámy zfalšovaného citu vyjde člověk a nic víc. Žádná šelma, bohatý prázdň primitiv, ale pouze ryzí a prostý člověk.

Jeho srdce se rozšíří, jeho plíce se rozednou, člověk se oddá světu – a není již jeho částí, ale svět se hýbe v něm, jak on ho zrcadlí. Jeho život nemá zapotřebí malicherné logiky, úsudku, zábrany morálky ani kausalit, ale řídí se jenom širokou mírou svého citu.

Touto extraversí svého nitra dosáhne všeho. Obsáhne celý svět, má v sobě zemi. Stojí na ní, oběma nohama je vrostlý do ní, jeho vroucnost objímá viditelné i viděné.

Člověk je znovu silný širokým a bezprostředním citem. Hle,

je tak snadné zmocnit se svého srdce, přelévají se jím vlny krve tak nefalšované, že se zdá, že má srdce namalováno na hrudi. Není to už postava, ale skutečný člověk. Je situován ve vesmíru, ale s vesmírnou vnímavostí.

Neprokovává se životem svou moudrostí. Prochází jím. Neuvazuje sám o sobě, ale žije sám sebe. Nepohybuje se na okraji věcí, postihuje je v jejich středu. Není nelidský, ani nadlidský, je jenom člověk, zbabělý i silný, mužný a prostý a nádherný právě tak, jak jej zanechal Bůh ve chvíli stvoření.

Všechny věci mu jsou blízké, neboť je zvyklý pátrat po jejich významu a neporušené podstatě.

Nemá zábran, miluje a bojuje bezprostředně. Vede a řídí je sám jeho veliký cit, nikoli falešná myšlenka.

Proto se může nadchnout, dát ve svém duchu vzniknout velkým viděním.

Dochází až k Bohu jako k vyvrcholení citu, neboť se dobírá sebe jenom skrze duchovní nikdy nepoznané extase.

A přece tito lidé nejsou šílenci. Proces jejich myšlení probíhá jenom jiným způsobem. Jsou nespokojeni. Neuvažují.

Nežijí schematy a ozvěnami.

Žijí p ř í m o.²⁴

²⁴ Tamtéž, str. 43–60.

V tomto úryvku jsou tedy některé podstatné znaky expresionistické tendence důkladně vysvětleny. Z Edschmidových tvrzení mimo jiné jasně vyplývá energická náklonnost k „odhistoričtění“ citu: je to cesta k bytostnému pojetí umění: postihnout v realitě pod slupkou pomíjivého věčného, neměnného jádro reality. Po této cestě, rozhodným vylučováním historických podmínek existence, se došlo k ztotožnění vnějškovosti s pouhým nerozlišeným fyziologickým datem, s rozkolísaným psychologismem, s pouhým pocitem života, pod nímž jsou jenom škubající se kly instinktu. Jsme tedy v podstatě svědky procesu zmystičtění naturalismu. K jakým krajnostem došel podobný proces, můžeme vidět na soudobém informalismu. Od těchto názorů je tedy jen krok k novoromantické dekadenci. Ne náhodou je jedním z nejdražších Edschmidových autorů Novalis, kterého Heine definoval jako „zděšený výkřik úzkosti ve dvaceti svazcích“.

Ale právě jako Novalis také Edschmid nabízí spiritualis-

tické řešení, vnitřní extasi, vidění očištěné od narušených dat zkušenosti. Na jeho stránkách se tato dvě hlediska navzájem směřují. Ale ani jedno, ani druhé ještě nevyklučují přítomnost historické pravdy, třebaže v nich je silný popud překlénout ji tím, že se metafysicky zmocníme absolutního bytí. Naléhavý požadavek zasáhnout střed reality a nezástávat na jejím povrchu vycházel z oprávněné reakce proti oficiálnímu umění, povrchnímu svou podstatou; pocházel z odporu proti stále vnějškovitějšímu impresionismu. Šlo o to, naléhat na realitu, aby z ní vytrysklo její skryté tajemství. V tomto naléhání je typický původ expresionistické deformace, která se znovu objevuje zvláště u van Gogha a Muncha. Jestliže tedy nazíraná skutečnost byla skutečností nikoli pomyslnou, ale historickou, jádro, které se prodíralo ven, nemohlo nebyť jejím plodem, ať byl tvůrčí proces jakkoli potřísněn mystickými nebo bytostnými vnutímí. A to je nepochybně ta nejbohatší, nejúčinnější a nejhutnější z vývojových možností expresionismu, a nejen expresionismu německého. Rozumí se samo sebou, že jeho plodnost úzce souvisí s nejúčinnější silou nemystifikované pravdy, kterou se umělci podařilo vytěžit ex natura rerum. Ovšem expresionista v tomto tvůrčím aktu cítí, že je vtažen do věci samé, zdá se mu, že je částí věci. Proto je subjektivistický prvek zdůrazněn, ale zároveň v mnoha případech je takového subjektivismu také užito k tomu, aby zdůraznil pravdu obsaženou v reálné situaci.

Na expresionistické umělce působí mnoho ideových vlivů. V první řadě Nietzsche: jeho duchaplný, ale zmatený noromantický nihilismus, z něhož se vynořují i ostré útoky proti „hodnotám“ buržoasní společnosti, nadchl nejlepší tehdejší spisovatele, básníky a výtvarné umělce, od Thomase Manna až ke Groszovi. I Strindberg a Munch podlehli jeho kouzlu: Strindberg si s Nietzsche v letech 1888 až 1889 dopisoval, Munch roku 1906 namaloval podle fotografie jeho portrét: a vzpomínáme zde Muncha a Strindberga proto, že i oni měli silný vliv na německý expresionismus. V té době bylo dost těžké kriticky izolovat reakční jádro nietzschovské filosofie, která později posloužila hitlerismu. Tehdy byl Nietzsche s oblibou považován za nepřitele prusko-německých historiků, za myslitele, který si dělal bláznů z Bismarcka a hájil židy proti antisemitismu

²⁵ Viz A. Abusch, Der Irrweg einer Nation, Berlin, Aufbauverlag 1951.

²⁶ Máme zde na mysli především díla: Výklad snu (1900), Psychopathologie každodenního života (1904), Tři příspěvky k sexuální teorii (1905) a Totem a tabu (1912).

berlínského profesora Eugena Dühringa, za spisovatele polemizujícího se stupidní domýšlivostí parvenuů vilémovského údobí.²⁵ Zarathustrovsky paradoxy byly přesvědčivé právě tím, jak prudce rozmetávaly pojmy a otrépané fráze současné morálky. To však nezabránilo, aby do německé kultury expresionismu nevnikly i nejobtížnější Nietzscheovy myšlenky. Nesmíme ani zapomínat, že právě v těch letech začínaly vycházet některé nejdůležitější spisy Freudovy, jehož rozborů nepochybně silně působily na některé kulturní kruhy, a tedy, přímo nebo nepřímo, i na umělce.²⁶ Ale nejsilnější vliv na německé expresionisty měli van Gogh a Munch a umělci francouzští. Je nicméně zřejmé, že by takový vliv nemohl být tak hluboký, kdyby se nesetkal s úrodnou půdou, s půdou již připravenou a vhodnou pro expresionismus. Munch byl patrně první, kdo přišel do Německa s převratným názorem o malířství. Jeho berlínská výstava roku 1892, na níž vystavoval pětapadesát děl, hluboce zaujala nejednoho umělce. Když bylo žádáno, aby byly odstraněny jeho obrazy, všichni mladí se postavili za Muncha, a tak byla založena berlínská Secese. Munch zkrátka nalezl v Německu druhou vlast. Roku 1905 vyšla v Mnichově jeho první monografie. Ostatně v Berlíně byl již dříve spolu se Strindbergem a roku 1895 zde namaloval jeden ze svých nejomamnějších obrazů: *Žárlivost*.

Ale vedle výstav Munchových musíme jmenovat výstavy van Goghovy, Gauguinovy a Cézannovy v Mnichově roku 1904; výstavy van Goghovy v Drážďanech roku 1905 a v Berlíně roku 1908; výstavy Matissovy roku 1907 a 1909 v Berlíně a v Mnichově, kde téhož roku byla uspořádána také další výstava Cézannova. A k tomu musíme přičíst časté styky německých umělců s Paříží; například Pauly Modersohnové, která po několikaleté mezi lety 1899 a 1906 meškala v Paříži, kde objevila Gauguina; styky Noldovy, který roku 1899 navštívil pařížskou Julianovu akademii, z níž vyšli Vuillard a Bonnard.

Skupina „Die Brücke“

První organizovanou skupinou německých expresionistů je skupina, která si roku 1905 dala jméno Die Brücke (Most). Skupina tedy vznikla v témž roce jako Salon,

v němž se fauvistům dostalo kritického křtu. Zakladatelé skupin se však sešli již o několik let dříve, roku 1902 podle Kirchnera, který později načrtne v hrubých rysech kroniku událostí skupiny.²⁷ Sdružení se scházelo v Drážďanech a zakladateli, vedle Kirchnera, byli Bleyl, Heckel, Schmidt-Rottluff, k nimž se roku 1906 přidali Nolde a Pechstein a později, roku 1910, Otto Müller. Také van Dongen, který vystavoval spolu s Matissem, Vlaminckem, Derainem a jinými Francouzi na Podzimním salonu roku 1905, stal se rok nato členem skupiny *Brücke* a byl prostředníkem mezi ní a *fauvisty*.

Jaký význam byl v tom symbolickém pojmenování, říká nám dopis, jímž skupina zvala Emila Nolda, aby do ní vstoupil: „Jedním z cílů skupiny *Brücke* je soustředit v sobě všechny revoluční a nepokojné živly, a to říká samo jméno: most.“ Takový byl tedy význam pojmenování, ale ne už tak jasné byly ideologické základy, které měly skupinu stmelovat. Snad společným východiskem, na němž se shodli, byla především pohnutka rozbít stará pravidla a dát průchod spontánní inspiraci, právě tak jako tomu bylo u *fauvistů*, každý podle svého temperamentu. Kirchner, který byl prakticky hlavou skupiny, napsal: „Malířství je umění, které vyjadřuje na ploše smyslový jev... Malíř přetváří v umělecké dílo smyslová data své zkušenosti. Stálým cvikem se učí vládnout svými prostředky. Na to neexistují pevná pravidla. Pravidla pro jednotlivé dílo se tvoří během práce, a jsou závislá na osobnosti tvůrce, způsobu jeho techniky a úkolu, který si klade... Instinktivní sublimace formy ve vnímatelnou událost je impulsivně přenášena do roviny.“²⁸ Takhle je to tedy: rozbít každý kánon, který by mohl překážet plynulému projevu bezprostřední inspirace. Je to jeden ze směrných bodů expresionistické poetiky: odpor k zákonu, k disciplíně, a naopak poslušnost k citovým vztlakům vlastní bytosti.

Ve skutečnosti však se tato psychická a fyziologická síla inspirace projeví u umělců skupiny *Brücke* teprve okolo roku 1910, a ne u všech: především u Kirchnera, Müllera, Nolda, mnohem méně u ostatních. V prvních letech jsou jejich obrazy více než co jiného jakési vzrušení, impresionistické rozčilení. A přece je v těchto umělcích něco, co jim dodává zvláštní tvářnost. Jejich malba není už téměř vůbec líbivá, hedonistická, oslnivá: je v nich vždycky naopak něco

²⁷ Viz Třetí část: Kronika umělecké družiny „Die Brücke“. Podle této kroniky by Nolde byl členem skupiny od roku 1905, ale dopis, který ho zve k účasti v ní, nese datum 4. února 1906.

²⁸ Tamtéž.

křiklavého, dokonce hrubého, hybridního. Francouzské vlivy jsou zcela zřejmé, ale jsou přijímány bez zvláštního zaujetí pro formu, jaksi spěšně a zmateně, řekli bychom. To všecko již svědčí o tom, že tato malba je zaměřena jinak než francouzská, rovněž jinak než fauvismus Matissovů nebo Braquův. Zkrátka již z prvních důkazů je zřejmé, že u německých impresionistů obsah převážil nad snahou po formální dokonalosti.

K těm, kdo ve vývoji skupiny dojdou nejdále, patří Müller, Kirchner a Nolde; Pechstein zůstane věrný stylisticky eklektickému a dosti vnějškovému exotismu; Schmidt-Rottluff, třebaže jeho upřímná energie je barbarsky panenská, nedokáže překonat hrubou schematičnost zaměření obrazu; Heckel, stejně jako Pechstein, je vymezen křehkostí prostředků, ač jeho sensibilita je vnímavější a neklidnější než Pechsteinova. Básnický svět těchto tří posledních umělců se soustřeďuje do touhy po primitivní kráse světa. U Müllera naopak je inspirace bohatší a hlubší, jeho cikánky, jeho dívky jsou drsnějším ekvivalentem modrých a růžových žebřáků a provazolezců Picassových, ale laděným spíše do hustých blankytných modří a do fialových. Kirchner se svým suchým a chvějivým výrazem je zajisté oním umělcem skupiny *Brücke*, který vytváří obraz vskutku nový, výtvarně původní. Kirchner je především básník města, přírodě vzdáleného života, ulice, *t a b a r i n ů*. Jeho kresba je hustý sled vzplanutí, téměř výsledek nepostřehnutelných nervových vybití. Jeho *k o k o t y*, jeho lidé na procházce mají jakousi mechanickou loutek, jsou to strnulé, automatické bytosti, jimiž nicméně probíhá nepřírozené, tajemné napětí.

V jednom spise, podepsaném pseudonymem, Kirchner tvrdí: „Vezmete-li do ruky Kirchnerovu kresbu tak, jako se čte dopis nebo kniha, která se vám líbí, nečekaně se vám očne v ruce klíč k tomuto hieroglyfickému písmu. Kirchner kreslí, jako jiní lidé píšou. Hieroglyf jako expresivní znak skutečnosti prožité, propátrané až k zdroji její energie, nemá nic společného se stylisací, je pro každou věc nový, a každá věc je pokaždé zase něčím poněkud jiným, když se objeví v několika zobrazeních. Vzájemný poměr jeho částí a jejich skloubení se neřídí tradičním nebo obecným zákonem výstavby nebo výrazu, třebaže jsou ve vztahu k životnosti celého obrazu, pohybu a rozčlenění celého povrchu, a nejsou dodatečnou komposicí ve falešném prostoru.“²⁹ Tento úry-

²⁹ Viz W. Hess, *I problemi della pittura*, Garzanti, Milán 1958, str. 65-66.

vek dostatečně osvětluje Kirchnerovo pojetí výtvarného rukopisu jako nástroje přepisu té psychické vlny, kterou je inspirace, na obdélník plátna.

A právě Kirchnerova přecitlivělost se projevuje vypjatými, vyhocenými formami, kyselými barvami, rozkladem postavy. Uprostřed války, nervově vyčerpán, najde útočiště v švýcarských horách; pastevci, venkovani, alpské ticho částečně zjemní jeho vidění, a ještě později – než spáchá sebevraždu – bude v roce 1938 hledat řešení zcela odlišná od své původní poetiky, řešení směřující k mnohem vytříbenějšímu vkusu, vkusu francouzskému; ale nejvýznamnější Kirchner bude vždycky malíř berlínských ulic, Kirchner Taneční školy z roku 1914, Vlastní podobizny z roku 1918, Kirchner s obnaženými šubajřícími se nervy, nabitý elektřinou a svíjející se, Kirchner, který pronikl k osamocení, k přízračnosti člověka v hemžení velkoměst, jímž hrozí apokalypsa války.

Roku 1911 skupina Brücke přešla do Berlína. Teď již však – od roku 1907 – není ve skupině. Nolde a od té chvíle zůstane až do konce života osamocen. I jemu se Gauguin, van Gogh a Munch stali orientačními body. Munch ho ostatně poznal roku 1906 v Berlíně ve dnech, kdy připravoval scénu pro Ibsenova Stráslidla. V roce, kdy skupina přešla do Berlína, měl Nolde, který odjel do Belgie, příležitost vidět tam mnoho dalších obrazů van Goghových a seznámit se z Ensorem, který na něho bude mít rozhodující vliv.

Ale v té době Nolde má už za sebou řadu děl, v kterých i n n u c e je již celý jeho příští vývoj. Akvarel Západu z roku 1908³⁰ může být považován za mezník Noldova odklonu od toho jaderného německého impresionismu, jehož největšími představiteli byli Liebermann, Corinth a Max Slevogt.

Nolde byl Němec ze severu, i on byl přitahován mythem divocha a primitiva jako jeho přátelé ze skupiny Brücke; jako Kirchner, který chodil studovat černošské fetiše do drážďanského Ethnografického musea; jako Pechstein, který dokonce kopíroval fetiše ve svých obrazech; a jako mnoho jiných expresionistů – po příkladu Gauguinově – vydá se také na cestu do exotických krajín; ale jeho pojetí primitiva staví do popředí mnohem závažnější důvody než pouhé hle-

³⁰ Uveřejněn v autobiografii: E. Nolde, Jahre der Kämpfe; Christian Wolff Verlag, Flensburg 1956, str. 91; první vydání Berlín 1934. Z této knihy také dále citujeme.

dání stavu čistoty a života osvobozeného od společenských předpisů. Pra Nolda se objev primitiva stane objevem toho prvotního, té pralátky vesmíru, která je základem všech přeměn hmoty, jejím nevyčerpatelným fermentem, prapůvodním popudem.

Umění primitivních národů nebo lidové umění jsou tedy pro něho sugestivní jenom kvůli tomu, že se v nich to prapůvodní – víc než kde jinde – projevuje přímo. Ale i přírodu takto cítí: „Veliké bouřící moře je dosud ve svém prapůvodním stavu, a také vítr, slunce, dokonce i ohvězděné nebe jsou stále takové jako před tisíciletími.“ Místo vesmíru van Goghova, zbrázděného mohutnými proudy energie, Nolde vidí vesmír, který jako by před chvílí vyšel z prvotního chaosu. Země a nebe, nebe a moře se proplétají v obrovském bouřlivém, čadivém objetí, z něhož vyselehují temné narudlé záblesky, v němž se nenadále rozžihají žluté plameny a příroda jako by se rozmachovala temnými, nekonečnými gesty. Nad Noldovou tvorbou vládne tragický pocit přírody. V tvůrčím aktu se Nolde zcela odevzdává psychofysiologické vlně inspirace: „Předem jsem se vyhýbal jakékoli úvaze, stačila mi neurčitá představa žáru a barvy.“ Pro něho barvy měly „svůj vlastní život“, byly „plachtivé a usměvavé, horoucí a svaté jako milostné a erotismem nabitě písně, jako zpěvy a nádherné chóry“. A Nolde ještě dodává: „Přál jsem si, když jsem maloval, aby barvy – skrze mne jako malíře – se na plátně rozvíjely se stejnou důsledností, s jakou sama příroda vytváří postavy, jako se utvářejí nerosty a krystaly, jako rostou chaluhy a mech, jako se pod slunečními paprsky musí rozpuknout a rozvíjet květ.“ Hutné, intenzivní barevné skvrny šíří se na plátně, jako se vzduchem šíří zařinčení gongu, a do těchto skvrn Nolde zhustil „zdešený a bolestný výkřik živočichů“ spolu s opojením, do něhož jej vrhalo tvůrčí zanícení. Lze říci, že od akvarelu z roku 1908 k obrazům z přírody z roku 1916 je vývoj Noldovy krajiny dovršen: později půjde jenom o rozšíření předchozích intuicí. Schema jeho krajín je prosté, je to schema holandské: nízký obzor, vysoké nebe. Je to i schema Ensorovo, stejné schema, jaké později bude i u Permeke. Zatímco však u Ensora a Permeke kosmická inspirace je laděna do epické mohutnosti, v Noldově vidění převládá drsný severský mysticismus. V této malbě nezbylo nic z puntičkářské popisné logiky

minulosti. Inspirace je nyní zachycena v oblasti instinktů, ještě dříve než se rozvětví do různých psychologických stavů. V této oblasti neexistují drobné kategorie reality, je to oblast nerozlišená, kde shledáváme jenom temný rytmus krve. Zde žijí nenávisť a hrůza, pohlaví a smrt; tady v hloubce se zmítají síly, které spojují člověka s přírodou. A právě sem snaží se Nolde sestoupit, aby maloval své obrazy.

Ale vedle jeho krajin, které jsou nejvýznamnější částí jeho díla a jež maluje s neslábnoucí silou až do smrti, musíme uvést i jeho figurální obrazy. Ty už se hojně začínají objevovat okolo roku 1909, když Nolde přestál těžkou nemoc. Od té doby maluje obrazy na náboženské náměty.

V těchto plátnech – třebaže vznikla před jeho cestou do Belgie – jako by se objevoval formální vliv Ensorovy grotesknosti. Je to shoda náhodná? Roku 1899, když Nolde byl v Julianově akademii, vyšlo v Paříži jedno číslo revue *La Plume*, celé věnované Ensorovi, a je dost pravděpodobné, že Nolde Ensora viděl a že se šel podívat i na Kristův vjezd do Bruselu, jež Ensor namaloval rok předtím. Ale Noldovy obrazy, až na jistou formální příbuznost, se od Ensorova Krista dost liší. Poslední večere a ještě víc Svatodušní svátky (a potom všechny obrazy, které následují: Kristus a děti – 1910, Kristus v pekle – 1911, triptych Panna Maria Egypťská a scény ze Života Kristova z roku 1912 a další obrazy na biblické náměty) mnohem více než krajiny náležejí do Noldovy mystické inspirace. Jeho grotesknost nemá ve skutečnosti nic společného s Ensorovým sarkastickým moralismem, je to naopak něco, co má spíše kořeny v středověkém teutonském mysticismu. Nolde sám o těchto dílech přiznává: „Obraz Posmívání Krista mě zachránil před sklouznutím do emoce... Potom jsem ještě víc sestoupil do mystické hloubky zpola lidské, zpola božské bytosti; Svatodušní svátky byly skica. Večere Páně a Svatodušní svátky jsou mezníkem přechodu od vnějšího estetického citu k citu vnitřní hodnoty.“³¹ Nolde kladl důraz na to, že je „Němec“, Němec, i když maluje ostrovy a jižní moře. V těchto zobrazeních posvátných námětů se nepochybně objevuje jakési dědictví po prapředcích. Díváme-li se na tyto elementární obrazy provedené v trpkých,

³¹ Viz U. Apollonio, „Die Brücke“ e la cultura dell'espressionismo, Alfieri, Benátky 1952, str. 54.

horečnatých, dráždivých chromatických pastách, v trouchnivých zeleních, vínových nebo ohnivě rudých, sinale fialových, žloutkovitých žlutích, napadne nás, jak Heine definoval jistý německý romantismus: „odpudivá směs gotického šílenství a moderní neupřímnosti“. Ale zároveň z této zjištěné expresionistické ikonografie, která pracuje nadsázkami, vyvěrá hrůza, nekonečná bezmocnost. „Nevěřte této civilizaci,“ volají Noldovy expresionistické postavy. Že byl nucen zpracovávat plynoucí, vyšlehávající, rozumem nijak neomezený obsah, Nolde tihne stále víc k umění exklamativnímu, k umění bez příběhu, bez rozvoje. V tom Noldově prapůvodním stavu je také – i když zřídka kdy – místo pro radost, ale pro radost dost odlišnou od naturalistické blaženosti Pechsteinovy. Je to radost, která vybuchuje s divokým hlaholem a znepokojuje jako úzkostná podívaná.

„Der blaue Reiter“

Roku 1913 se skupina *Brücke* rozpadla. Existovala však ještě skupina *Der blaue Reiter* (Modrý jezdec), kterou roku 1911 založil Kandinskij a Franz Marc. Zrod této skupiny byl podnícen nadšeným intelektuálním a uměleckým životem v Mnichově, kam – již od roku 1890 až do počátku století – přicházeli ze všech koutů Evropy mladí lidé, kteří se chtěli věnovat umění. V Mnichově v tomto období nacházíme – vedle Kandinského, Javlenského, Marianny von Werefkin – bratry Davida a Vladimíra Burljuka, Kubina a Kleea. Roku 1909 byla již založena *Neue Künstlervereinigung München* (Nová společnost umělců v Mnichově), za jejíhož předsedu byl zvolen sám Kandinskij a v níž se sešli vedle téměř všech právě uvedených umělců také Gabriella Münterová, Alexandr Kanoldt, Karl Hofer a další. A právě z rozštěpení této první společnosti se zrodila skupina *Der blaue Reiter*. Nicméně skupina *Neue Künstlervereinigung* uspořádala, než se rozštěpila, dvě významné výstavy v Tannhäuserově moderní galerii, první v prosinci 1909, druhou rok nato. Na tuto druhou výstavu poslali z Paříže svá díla Rouault, Derain, van Dongen, Vlaminck, Picasso a Braque, to jest „staří“ fauvisté a noví kubisté. Ale ještě významnější

skutečností bylo úvodní slovo druhého katalogu, v němž byly po prvé vysloveny některé typické myšlenky Kandinského: „V neurčitelné chvíli, z pramene, který je pro nás dnes uzavřen, neodvratně vytryskne na světlo umělecké dílo. Chladný výpočet, chaoticky vybuchující skvrny, matematicky přesná konstrukce (zjevná nebo skrytá), mlčelivá nebo vyzývavá kresba, pečlivé propracování, barevné fanfáry, jejich houslové pianissimo, široké klidné, ukolébávající, rozptýlené plochy. Není toto forma? Není toto prostředek? Trpící, hledající, trýzněné duše s hlubokou trhlinou, již způsobila srážka duchovního s hmotným. To, co bylo nalezeno. To, co žije z živé a ‚mrtvé‘ přírody. Útěcha v jevech vnějšího – vnitřního – světa. Předtucha radosti. Volání. Hovoření o skrytém prostřednictvím skrytého. Není toto obsah? Není toto vědomý nebo nevědomý cíl pohánějícího tvůrčího popudu? Běda tomu, kdo je s to vložit do úst umění nezbytná slova a neudělá to. Běda tomu, kdo odvrátí od úst umění své duchovní ucho. Člověk mluví k člověku o nadlidském – jazykem umění.“³²

Z těchto slov esoterické intonace je okamžitě zřejmé, že nová skupina v Mnichově je zaměřena jinak. Je hned jasné, že Kandinskij a jeho nejbližší přátelé nepřijímají poetiku skupiny *B r ü c k e*. Instinkt, temperament, fyziologický kořen inspirace je nepřesvědčují. Se stoupenci skupiny *B r ü c k e* se shodovali v některých stanoviscích, ale byla to spíše stanoviska negativní: proti impresionismu, proti pozitivismu, proti soudobé společnosti. Tito umělci totiž tíhli k očistění instinktů spíše než k jejich osvobození na plátně; nehledali fyziologický kontakt s prvopočátkem jako spíše způsob, jak postihnout duchovní podstatu reality.

Tato skupina je tedy orientována zřejmě spekulativně, nedává najevo barbarské způsoby, ale spíše způsoby zjemnělé, téměř aristokratické. Ve formulaci „mluvit o skrytém prostřednictvím skrytého“ je už v kostce vyjádřen estetický názor Kandinského. V úvodním slově k druhé výstavě popisuje vskutku Kandinskij avantgardní výtvarné způsoby ještě bez rozlišování: naráží na kubismus, na fauvismus, na expresionismus; ale vynořuje se právě tato formule: rozechvět skrytou podstatu reality v duši, působící na ni čistou a tajemnou silou barvy osvobozené od naturalistického zobrazení.

Když Kandinskij psal toto úvodní slovo, jeho kniha *O d u*

³² Viz W. Grohmann, W. Kandinsky, M. Du Mont Schauberg, Köln 1958, str. 64.

³³ Viz V. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Mnichov 1912. Z této knihy zde citujeme.

chovnosti v umění³³ byla již nebo téměř již hotova, třebaže – vinoů různých okolností – vyšla až dva roky nato. Jeho estetické názory byly tedy již formulovány. Příčiny jeho vystoupení ze skupiny *Neue Künstlervereinigung* tkví zde: v rozporu estetickém. Spolu s Kandinským odešli Marc, Kubin a Gabriella Münterová. Tak se 1911 zrodil *Der blaue Reiter*. Byl to Kandinskij a Marc, kteří mu dali vzniknout a udržovali jej při životě svým nadšením. Jméno skupiny má původ v tom, že se tu přirozeně potkaly láska Kandinského k pohádkovému zobrazení jezdců, jež často maloval, a estetická náklonnost, kterou Marc měl ke kráse koní. Oba dva potom milovali blankytinou modř: tak tedy přišli na pojmenování *Modrý jezdec*. Ale ani tato skupina, jako skupina, neměla dlouhého trvání: roku 1914 uspořádala svou poslední výstavu. Potom ji rozehnala válka. Macke, který se stal členem skupiny roku 1911, padl na frontě v prvních měsících konfliktu, Marc padl 1916. Přesto však *Der blaue Reiter* měl mít rozhodující vliv na budoucí evropský umělecký život.

První výstava skupiny byla uspořádána v Mnichově v prosinci 1911, druhá v únoru příštího roku, a to byla výstava výlučně grafických děl, kreseb a akvarelů. Na této druhé výstavě se objevuje se sedmnácti listy také Paul Klee. Nato v říjnu 1913 umělci skupiny byli pozváni na První německý podzimní salon, pořádaný v Berlíně, na jakousi přehlídku mezinárodního rázu, kde bylo vystaveno 360 děl. Na této výstavě se *Der blaue Reiter* představil úvodním slovem, kde otevřeně dal najevo – jsa si vědom roztržky mezi uměním a společností – „že nechce mít nic společného se „světem“: „Nežijeme dnes v údobí, v němž umění slouží životu. To, co se dnes rodí z pravého umění, je, zdá se, spíše usazenina všech sil, které život není s to absorbovat; toto je rovnice, kterou duchové abstraktního zaměření vyvozují ze života bez jakéhokoli přání, bez odporu. V jiných údobích je umění jevem, který vyvolává kvašení v těstu světa: taková údobí jsou dnes daleko. Dokud se nevrátí, umělec musí udržovat odstup od oficiálního života. A toto je naše svobodně uvážené odmítnutí všech nabídek, které nám dělá svět; my se nechceme se světem ztotožnit...“³⁴

Svou povahou je tato zdrženlivost, tento dobrovolný exil návratem k poetice protestu a úniku, o níž jsme již mlu-

³⁴ Viz W. Hess, cit. d., str. 108.

vili; v tomto případě však nejde o únik do světa divokého, ani do srdce nebo do tepajících útrob přírody, ale do „ducha“ přírody, do vnitřního Já, do pravdy duše. Máme tedy stále co činit s mystickým pojetím, ale tentokrát jde spíše o mystiku asketickou než o kalný mysticismus fyziologického rázu. Vystoupit z těla, rozbít prastaré modloslužebnictví umělce jevům reality, očistit nečisté: to má dělat umělec. Abstrakci je tedy cesta otevřená. V poetice skupiny *Der blaue Reiter*, jak ji vyslovují Marc a Kandinskij, je tedy opozice vůči tomu expresionismu, který využívá fyzické deformace, aby dosáhl nějakého výsledku. Marc a Kandinskij odmítají brutalitu tohoto způsobu, jeho vnější znásilňování. Podle nich nejde o to, zhoršovat situaci reality, nyní jde o to, osvobodit nejnvnitřnější pravdu reálného z hmotných pout, které brání, abychom ji vnímali.

Některá místa v Marcovi jsou v tomto smyslu nanejvýš jasná: „Každá věc má svou slupku a své jádro, zevnějšek a podstatu, masku a pravdu. Jestliže hmatáme jenom po slupce a nepronikneme k jádru, jestliže žijeme v zdání, místo abychom viděli podstatu věci, takže kvůli ní nenacházíme pravdu – do jaké míry to má vliv na vnitřní jasnost věci? . . . Velmi brzy jsem shledal člověka ohyzným; živých mi připadal krásnější, čistší; ale i na něm jsem objevoval tolik odpudivého a ohyzného, že má zobrazení instinktivně, z vnitřní nutnosti, byla stále schematičtější, stále abstraktnější. Stromy, květiny, země, všechno se mi rok od roku jevílo ohyznější, stále víc odpuzovalo cit a teprve dnes si náhle zcela uvědomuji, jak je příroda ošklivá, nečistá . . . Co bychom si mohli slibovat od „abstraktního umění“? Je to pokus dát promluvit – nikoli naší duši vzrušené obrazem světa – ale světu samému . . . Což nemáme tisíciletou zkušenost, že věci se stávají tím němější, čím víc jim nastavujeme optické zrcadlo jejich fenomenálního zevnějšku? To, co se nám jeví, je vždycky ploché, ale odvrhněte to, zcela to odvrhněte ze svého ducha – představte si, že ani vy, ani váš obraz světa už neexistují – a svět se opět objeví ve své pravé podobě, a my umělci se intuicí dobíráme této podoby; jakýsi démon nám dovoluje nahlížet štěrbinami světa a ve snu nás vede za jeho pestré kulisy.“³⁵

Estetické úvahy Kandinského na rozdíl od Marcových jsou systematictější. Kandinskij původně studoval práva a ke

Moderne deutsche
Malerei, Wiesbaden
1957, str. 76; W. Hess,
cit. d., str. 110–111.

svým theoretickým statím přistupuje v době nejvyšší intelektuální zralosti. Když začíná psát své pojednání o duchovnosti v umění, je mu již vlastně čtyřiačtyřicet let. Mnohé z myšlenek, kterými se obírá a jež utřídí ve své stati, se již objevily tu a tam v Evropě a daly již nebo dávají podnět k hnutím nebo snahám ve Francii, Itálii, Holandsku, Rusku: zrodil se již kubismus a futurismus, začínal na sebe upozorňovat Mondrian a v Německu již Adolf Hölzel vyslovil některé myšlenky o autonomii uměleckých prostředků, zatímco Malevič a Larionov v Rusku se chystají vystoupit se suprematismem a rayonismem. Skutečnost, že Kandinského pojednání vyšlo – od prosince 1911 do října 1912 – ve třech vydáních, ukazuje, že mnozí umělci přemýšleli o podobných problémech nebo že přinejmenším jimi byli přitahováni. Protipositivismus zavedl Kandinského k bergsonovskému intuicionismu a k básníkům, jako je Maeterlinck. Ale v Německu vskutku nechyběli filosofové a estetikové, kteří již položili základy k výkladu umění jako čiré formy: byla to linka kantovská, která šla až k Fiedlerovi, jenž uveřejňoval některá svá stěžejní díla již od roku 1876. V Kandinském bychom našli nejednu obdobu výroků Fiedlerových, nicméně u Kandinského jde o napětí jiného druhu, které dodává jeho „racionálním“ námitkám takřka ráz zjevení. Z tohoto hlediska je správné definovat ať Kandinského nebo Marca a Kleea jako „lyrické impresionisty“. Vedle Fiedlera působí ovšem na Kandinského a jeho skupinu *Der blaue Reiter* i Friedmann se svým *Světlem forem* a Worringer knihou *Abstrakce a vcítění*, jež vyšla roku 1907.³⁶ Ale trváme na tom, že klima, v němž se pohybuje Kandinskij, není v této chvíli klimatem „idealistického racionalismu“, jako spíše klimatem „neoromantického spiritualismu“.

Kandinského novoromantický sklon k prorokování je zvláště zřejmý v první části jeho úvahy. Na prvních stránkách knihy píše: „Naše duše, která se po dlouhém údobí materialismu teprve probouzí, nese v sobě zárodky beznaděje, pramenící z nedostatku víry, z bezcílnosti, z marnosti všeho. Můra materialistických pojetí, jež z života vesmíru učinila ničemnou a bezcílnou hru, stále ještě doléhá. Probouzející se duše dosud cítí nesmírnou tíhu této můry. Jenom slabé světlo vychází jako maličký bod v obrovském černém kruhu. Toto světélko je jako přisvit, na nějž duše už téměř nemá

³⁶ Viz W. Grohmann,
cit. d., str. 85–86.

³⁵ F. Marc, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlin 1920, str. 123, 124, 126. Viz H. K. Röthel,

odvahu pohledět, neboť je šířána pochybami, zda to světlo není jen sen a ten černý kruh skutečnost.“

Podle Kandinského dějiny lidstva spočívají v asketickém pochodu od materialismu k spiritualismu, to jest pochodu od zla k dobru, ze tmy ke světlu, z úzkosti ke štěstí. Umění nemá jít opačnou cestou, ale naopak přes těžkou a pokorující překážku hmotné reality k abstraktní svobodě čistého vidění.

Ale v čem spočívá lidské štěstí a čisté vidění v umění? Kandinského sociální názory jsou však velmi zmatené. Podle něho je třeba chápat společnost jako trojúhelník nebo jako pyramidu, která „pozvolna vzrůstá progresivně a vzestupně“. V nejnižších, a tedy v nejširších vrstvách jsou ti, kdo vyznávají materialistickou víru, to jest „židé, katolíci, protestanti . . . , všichni atheisté, jak někteří z nich – nejdůležitější nebo duchovně nejomezenější – otevřeně přiznávají“. Ti „jsou v politice . . . zastánci lidového zastoupení nebo republikány . . . , v ekonomice jsou tito lidé socialisty. Brousí meč spravedlnosti, aby zasádili smrtelnou ránu hydře kapitalismu a srazili hlavu zlu“. Podle Kandinského nikdo z těchto lidí nemůže, děj se co děj, pochopit nějaký problém. O něco výše jsou „socialisté různých odstínů“, čtenáři Schweitzerovy Emmy, Lassalova Železného zázkona a Marxova Kapitálu. A tak dál v očistném vzestupu až k nejvyšším stupňům, kde potkáváme několik vědučích, kteří „neskládají žádné naděje v metody materialistické vědy“, několik theosofů, několik umělců!

O tomto Kandinského pojetí by nestálo za to hovořit, kdyby se v něm jasně neobrážela krise, v níž se octli evropští intelektuálové po roce 1848 a po roce 1870. U Kandinského si také musíme připomenout to hluboké ochromení ruských intelektuálů po nezdaru revoluce roku 1905: Kandinskij zůstal úzce spjat se svou zemí, od roku 1903 do roku 1905 několikrát pobýval v Rusku a je nepochybné, že revoluční odliv – po němž intelektuálové sklouzli k mystickým stanoviskům – hluboce působil i na Kandinského.

Ohlas této skutečnosti, spolu s úzkostí z války, můžeme, zdá se, vyčíst i z některých řádek jeho deníku: „Čím děsivější je tento svět (jako je tomu právě nyní), tím je umění abstraktnější, zatímco šťastný svět rodí umění z tohoto světa.“³⁷ Vracíme se tak, ústy samého Kandinského, ke

³⁷ Viz W. Grohmann, cit. d., 88.

goethovské rovnici: pokrok = objektivismus, úpadek = subjektivismus; a znovu se ukáže, jak pro Kandinského nové pojetí umění je cestou k záchraně před historií. Specifické prostředky jeho uměleckého výrazu, tak jak je theoreticky definoval v druhé části svého pojednání, souvisí s tímto stanoviskem.

Podle Kandinského východiskem umění je jenom „princip vnitřní nutnosti“. To, co bylo v předmluvě ke katalogu výstavy skupiny *Neue Künstlervereinigung* vysloveno jenom zmateně, je v pojednání zevrubně objasněno. Pro Kandinského je barva prostředkem, který přímo působí na duši: „Barva je klávesa. Oko je kladívko. Duše je klavír o mnoha strunách. Umělec je ruka, která – dotýkajíc se té nebo oné klávesy – záměrně rozehvívá lidskou duši.“ Umělec tedy se musí snažit o „adekvátnost kláves“, to jest barev, k zásadě „vnitřní nutnosti“.

Aby tohoto cíle dosáhl, je nezbytné vysvětlit složitou povahu barvy. A o to se snaží Kandinskij, když barvu dělí na dvě základní kategorie: na intonačně teplou a studenou v jejích různých stupních jasu nebo temnosti. Z toho se rodí celá složitá psychologická symbolika barev, které podle své příslušnosti k různým stupňům teplých nebo studených intonací způsobují jednotlivé „resonance“ v duši. Tak se na příklad dovídáme, že „čistá zeleň. . . je ve světě barev tím, čím je v lidském světě tak zvaná buržoasie: totiž nehybný, sebou spokojený živel, v každém směru omezený“. Tato zeleň, tvrdí Kandinskij, „je jako vypasená kráva kypící zdravím, která se rozvaluje, neumí nic jiného než přežvykovat, a hledí na svět přimhouřenýma a tupýma očima“. A pokračuje: „Zeleň je základní barvou léta, když příroda překonala období *Sturm und Drang*, romantické údobí roku, jaro, a ponořila se do spokojeného klidu.“ V jedné poznámce Kandinskij o této zelené říká přímo toto: „Obdobně působí také ideální, tolik vychvalovaná rovnováha. Jak to také pěkně řekl Kristus: *A ni j si s t u d e n ý, a n i h o r k ý.*“ Tento jazyk bible nebo evangelií se vrací často na jeho stránkách. Jednou dokonce zvolá: „Všechny prostředky jsou svaté, jsou-li vnitřně nutné. Všechny prostředky jsou hříšné, nepramení-li z vnitřní nutnosti.“ A i to je další známkou jeho spříznění s tradičními mystickými proudy ruskými, které – jak jsme už vzpomněli – neobyčejně zmohutněly po nezdaru revoluce roku 1905. Ne

nadarmo Kandinskij rád cituje Blavatského a Merežkovského.

Kandinskij ještě v této poznámce podotýká, že „všechny tyto úvahy jsou plodem empirické psychické sensibility a nejsou založeny na datech pozitivní vědy“. Teprve později se jeho protipositivistické stanovisko zmírní natolik, že se shodně s předpoklady vědeckého idealisticky pojatého racionalismu. Ostatně z thesografie vyšel i Mondrian.

Kandinskij zavádí do své theorie i pojem pohybu barev samých, pohybů horizontálních, odstředivých a dostředivých.³⁸ Dynamismus barev stejně jako barva sama o sobě jsou však úzce spjaty s formou. Neomezenou barvu, to jest barvu bez formy, si můžeme jenom myslit, nikoli realizovat ji na plátně. Na obraze barva „musí být vymezena na ploše, omezena druhými barvami, které tam jsou ne zbytečně a jimž se nelze v žádném případě vyhnout“. Forma a barva tedy na sebe nutně a vzájemně působí. I pro formu platí tedy to, co platilo pro barvu: adekvátnost „k zásadě vnitřní nutnosti“, k zásadě, kterou Kandinskij mimo jiné se nikdy nesnažil jasně definovat.

Pro Kandinského je takové adekvátnosti dosaženo v těch formách, které nepřihlížejí k objektivitě, i když dnes čiré abstrakce – přiznává – „je s to dosáhnout jenom málo umělců“. Nicméně abstraktní prvek formy „povolna stále vystupuje k nejvyšším stupňům. A tento růst a konečná převaha abstraktního jsou přirozené“.

V essayích bezprostředně následujících po pojednání o duchovnosti v umění Kandinskij se znovu snaží prohloubit a doplnit řadu názorů. V eseji *Malířství jako čisté umění*³⁹ z roku 1913 dochází k důležitému tvrzení tam, kde říká, že „umělecké dílo se stává subjektem“. Jinými slovy umělecké dílo se stává světem pro sebe, autonomním vesmírem s vlastními zákony: není již ekvivalentem předem existujícího obsahu, ale je samo novým, původním obsahem, novou formou bytí, která na nás působí prostřednictvím očí a vyvolává v našem širokém a hlubokém nitru duchovní „resonance“.

Toto stanovisko, jež Kandinskij uvádí ve skutek abstraktními obrazy od roku 1910, nebylo nicméně výlučné. Kandinskij ve skutečnosti tehdy tvrdil, že i na objektivní realitu lze hledět „abstraktně“, totiž tak, že nebudeme přihlížet k funkci, kterou věci jsou nuceny plnit v umrtvující každo-

³⁸ Viz V. Kandinsky, cit. d., str. 74 n.

³⁹ Ostatní essaye Kandinského: *Über Kunstverstehen, Der Sturm, Berlín, č. 3, 1912; Rückblicke, 1901–1913 (Autobiografie), Berlín, Der Sturm, 1913; Punkt und Linie zu Fläche, Langen Verlag, München 1926.*

⁴⁰ W. Hess, cit. d., str. 122–123.

⁴¹ P. Klee, *Über die moderne Kunst*, Bern 1945. Viz str. 11–15, 41–45. Přednáška se konala roku 1924. Některé přeložené úryvky lze najít v knize W. Grohmann, Paul Klee, Sansoni, Florencie 1956, str. 365–367 a v cit. díle H. K. Röthela, str. 77–78.

denní rutině. To mohlo dát vzniknout realistickému abstraktismu do jisté míry obdobnému abstraktismu čistému: podle Kandinského realizoval již tento nový typ realismu naivní Rousseau. Ale v této formulaci je již také zahrnuto malířství metafysické a částečně surrealistické. V literatuře něco podobného dělal Kafka, který kolem roku 1912 dokončil tři své nejhalucinovanější příběhy. Nezní kafevsky například tento postřeh Kandinského? „Nejprostší lidské hemžení, jehož praktický cíl neznáme, vyvolává samo o sobě a samo sebou dojem důležitého, tajemného, slavnostního pohybu. Působí jako čistý tón, tak dramatický a fascinující, že před ním strneme jako před zjevením, až náhle pochopíme praktický cíl pohybu a kouzlo se rozplyne. Praktický význam rozbíjí význam abstraktní.“⁴⁰ V tomto abstraktním objektivismu jde tedy, ještě jednou, o potlačení historie. Tak se scházejí abstraktismus a objektivismus.

Ale skupina *Der blaue Reiter* nezaměřila své hledání tímto směrem, i když – v pravém smyslu slova – jenom Kandinskij se stal abstraktním malířem. V Kleeových názorech na tyto problémy je celá řada pronikavých postřehů, které musíme rozebrat, máme-li podat úplný obraz spekulativního úsilí skupiny, zvláště přihlížíme-li k vlivu, jaký takové úvahy měly na osud současného malířství.

Klee přesvědčivě vyložil své pojetí umění v jedné přednášce, kterou měl v Jeně.⁴¹ Stěžejní názor jeho projevu je obsažen v tvrzení, že umělce zajímají spíše „tvůrčí síly“ přírody než jevy jimi zplozené. Dokonce: umělec musí usilovat o to, aby pronikl do těchto sil, aby příroda jeho prostřednictvím mohla plodit nové jevy, novou realitu, nové světy. Podle Kleea se tedy umělec musí stát jakýmsi *medium*, které je ve spojení s „lůnem přírody“. A tak jako nemůžeme odmítnout nejpodivnější jevy přírody, nebudeme moci ani odmítnout „jevy“ vytvořené umělcem: ve skutečnosti bychom odmítali samu přírodu. Na jednom místě své přednášky se Klee ptá: „Který umělec by nechtěl přebývat tam, kde ústřední orgán času a prostoru – nezáleží na tom, jmenuje-li se mozek nebo srdce – určuje všechny funkce? V lůně přírody, v prvotní hloubce tvoření, kde je skryt tajný klíč ke všemu?“

Tento vztah příroda-umělec se Klee snaží vysvětlit přímě-

rem: „Dovolte mi,“ říká, „abych použil obrazu, obrazu stromu. Umělec se zabýval tímto mnohotvárným světem a nějakým způsobem, můžeme se domnívat, se v něm orientuje; ve vsí tichosti. Tak dobře se orientuje, že byl s to utřídit příval jevů a zkušeností. Tuto orientaci ve věcech přírody a života, toto mnohonásobně učené a bohatě rozvětvené utřídění bych mohl přirovnat ke kořání stromu. Z kořenů proudí do umělce míza, která prochází jím a jeho očima. Tak umělec zastává funkci kmene. Svírán a vzrušen vztlakem protékající mízy, předává dál do díla to, co viděl.

Jako se koruna stromu před našima očima rozpíná všemi směry, v čase i v prostoru, stejně tomu je i s uměleckým dílem.

Nikomu ani nenapadne tvrdit, že strom utváří svou korunu po vzoru kořenů. Je nasnadě, že mezi spodní a hořejší částí nemůže být žádná přesná shoda. Je jasné, že rozmanité funkce, které probíhají v dvou různých oblastech, nutně musí vytvářet různé živé formy.

Ale právě umělci by občas někdo chtěl nespravedlivě upírat právo na to, aby se vzdálil od předlohy, a tedy i právo tvořit. Jde dokonce ve své horlivosti tak daleko, že jej obviňuje z nemožnosti a úmyslného falšování.

Ve skutečnosti umělec ve své funkci kmene nemůže dělat nic jiného než přijímat to, co k němu přichází z hloubky a předávat to dál. Umělec tedy neslouží ani nepřikazuje, je pouze prostředníkem.

Jeho úloha je tudíž velmi skrovná. Nevymáhá krásu na listoví, protože krása jenom prochází skrze něj.

Tento příměr je první krok, jímž nás Klee uvádí ke své koncepci umění, druhý, vedle rozboru formálních prvků (linie, šerosvit, barvy), je rozbor předmětu nebo objektivitu v jejich vztazích k uměleckému tvoření: „Chtěl bych se nyní zamyslet nad rozsahem objektivního v novém smyslu, ve vztahu jen k sobě samému, a pokusit se ukázat, jak umělec často dochází k deformaci fenomenálních přírodních forem, na první pohled libovolné.

Nepřisuzuje těmto fenomenálním přírodním formám onen význam, který se vnucuje realistům, jejichž dílo je kritikou. Necítí se tak příliš vázán k této realitě, protože nevidí ve výsledních tvarech (Form—Enden) podstatu přirozeného tvůrčího procesu. Ve skutečnosti ho mnohem víc zajímají utvářející (formenden) síly než výsledné tvary (Form—Enden).

Snad je filosofem proti své vůli. A jestliže neprohlašuje jako optimisté tento svět za nejlepší z možných světů, nechce ani tvrdit, že tento svět, v kterém žijeme, je příliš špatný, než aby si ho mohl vzít za předlohu. Říká pouze: Tento svět — tak, jak se jeví v současné podobě — není jediný.

Umělec tedy pronikavým pohledem nahlíží do věcí, které mu příroda předkládá před oči již ztvárněné. Čím hledí hlouběji, tím snadněji spojuje hlediska dnešní s včerejšími, tím víc se do něho vrývá — místo definitivního obrazu přírody — svébytný obraz stvoření jakožto genese.

Troufá si dokonce myslit, že tvoření nemůže být dnes úplně dokončeno, a rozšiřuje tak tuto tvůrčí činnost světa z minulosti do budoucnosti. Tak propůjčuje genesi trvání.

Jde ještě dál.

Přebývá zde na zemi, řekne si: Tento svět měl jiné vzezření a bude mít zase jiné.

Ale míře ještě dál, uvažuje: „Na jiných planetách bychom možná došli k formám zcela odlišným.

Podobná proměnlivost v přirozeném tvůrčím aktu je dobrou školou forem: může hluboce působit na umělce, který — jsa sám také proměnlivý — přenesl tuto evoluční svobodu do vývoje vlastních tvůrčích aktů.

Vycházíme-li z tohoto stanoviska, potom bude správné odpustit mu, že nám odhaluje, že současné stadium světa jevů, jak se mu právě náhodně nabízí, je ohraničeno časem a prostorem, a že je proto příliš omezeno, na rozdíl od jeho hlubokých vidění a otřesných pocitů.“

A Klee pokračuje: „Není snad pravda, že podíváme-li se do mikroskopu a obsáhneme pohledem poměrně nepatrnou část skutečnosti, vyvstanou před našima očima obrazy, které bychom nazvali fantastickými a paradoxními, kdybychom je čirou náhodou někde uviděli a nechápali jejich smysl? Ale kdyby pan X našel podobnou ilustraci v nějakém sensačním časopise, rozhořčeně by zvolal: Tohle mají být přirozené tvary? Ale tohle je špatný umělecký průmysl!

Zabývá se tedy umělec mikroskopii, historií, paleontologií? Jenom ve smyslu komparativním, jenom pokud jde o proměnlivost, a ne ve smyslu vědecké kontroly věrnosti přírodě. Jenom ve smyslu svobody, která nevede k vymezeným vývojovým fázím, jež jednou byly takové nebo jednou budou takové v přírodě nebo by takovými mohly být na jiných planetách (o nichž jednoho dne budeme snad mít více do-

kladů), ale ve smyslu svobody, která pouze požaduje, co je její, to jest právo být proměnlivá, jako je proměnlivá veliká příroda.“

To jsou základy Kleeovy poetiky. Na rozdíl od Kandinského je tedy Klee přesvědčen, že lze tedy proniknout slupkou jevového světa, neboť nepochybuje o tom, že umění může postihnout tvůrčí smysl přírody ve světě přímo. Pro Kandinského je naopak objektivní svět nedosažitelný, mezi objektivním světem a sférou umění není kontakt: proto umění může být jenom svrchovaně abstraktní. U Kleea tato clona, která prý je mezi umělcem a jevovým světem, neexistuje, proto jeho vyjadřovací způsob odmítá absolutní abstrakci. Kandinskij se snaží vyvolat v duši *r e s o n a n c e* prostřednictvím ryzič formálních rytů, čistých barevných vibrací; Klee naopak vždycky tíhne k vyjádření alegoriemi, analogiemi a symboly. Jeho je tato definice: „Umění je alegorický obraz tvoření.“⁴² U Kandinského zkrátka asketické pojetí klade proti sobě ducha a hmotu; Kleeův immanentismus naopak vylučuje takový dualismus a ponechává vesmíru jeho *k o n t i n u i t u*. Odtud také odlišný tvůrčí postup. Ne náhodou první abstraktní obrazy Kandinského jsou pojmenovány *I m p r o v i s a c e*. Vzlet, lyrické oddání se, vzkypaní, „hudební“ nadšení stojí u zrodu jeho obrazů; je to princip *v y t r ž e n í*, který dovoluje mystikovi, jenž se vymanol z hmotné podmíněnosti, spojit se s Boží podstatou jakožto čirým duchem. Nic takového není v Kleeovi, jeho obraz je vytvářen „úsporně“, jak s oblibou říkával. Klee, to je subtilní intelektuální operace, kde i cit se stává prudkým, čistým, křišťálovým; kde všecko pochází ze/strohé míry. Klee potřebuje nejbřítčí prostředky, aby pronikl jevovým světem do světa noumenálního. A pronikne-li tam jednou, jak je zřejmé z jeho obrazů, zapustí tam kořeny a stane se sám podstatnou částí přírodních tvůrčích sil. Vydeme-li z těchto úvah, bude nám také jasnější proces utváření výtvarných prostředků Kleeových a Kandinského.

Vedle sugesce, již na něho působilo osvobození barvy, které bylo dílem *f a u v i s t ů*, Kandinskij podléhá především vlivu *J u g e n d s t i l u*, jehož nejživotnějším ohniskem v Německu se na konci století stává Mnichov. Bývá zvykem vymezovat tento vliv prvními léty Kandinského pobytu v Mni-

⁴² P. Klee, *Schöpferische Konfession*, Erich Reiss, Berlin 1920. Úryvek je přeložen v knize W. Grohmann, *Paul Klee*, cit. vyd., str. 97-99.

chově, to jest až do roku 1906; ve skutečnosti je mnohem delší a tvoří základní prvek Kandinského raného abstraktismu.

J u g e n d s t i l, jak byl pojmenován v Německu, nebo *l i b e r t y*, jak se mu anglicky začalo říkat v Itálii, nebo *s e c e s e*, jak byl nazýván ve Vídni, nebo konečně *A r t n o u v e a u*, jak jej označovali Francoizi a jenž dosáhl největšího rozkvětu, silně podmaňoval umělce, kteří se na počátku století snažili vyjít ze slepé uličky naturalismu. Vztahy mezi *s e c e s í* a malířstvím by zasluhovaly zvláštní úvahy. Již jsme se jich dotkli, když jsme mluvili o Munchovi, ale při svém rozboru bychom museli jít od Gauguina k Toulouse-Lautrecovi, k *n a b i s t ů m*, od Hodlera ke Klimtovi, od Picassa k Modiglianimu, k Vianimu, od Segantiniho k Ginu Rossimu, ke Casoratimu... Někdy je souvislost přímá, jako u Klimta, někdy nepřímá. V *s e c e s í* je exotismus a symbolismus umění orientálního, zvláště umění japonského, které již kdysi silně okouzlovalo mnohé impresionisty a van Gogha; a je v něm svoboda formální invence svěšené *l i n i i*, která se může rozvíjet ve vlastním prostoru, aniž napodobuje předmět, osvobozena od pravidel symetrie, jež vládly od renesance až do konce devatenáctého století. Renesanční perspektiva v *s e c e s í* – pokud jde o malířství – dožívá a místo ní nastupuje obraz bez hloubky, to jest obraz rozložený jenom na ploše; a odtud výlučně dekorativní ráz většiny *s e c e s e*.

Grohmann, vzpomínaje na setkání Kandinského s van de Veldem v těchto letech, uvádí také jednu významnou definici tohoto mistra *N o v é h o u m ě n í*. Je to definice linie: „Linie je síla a působí jako všechny elementární síly; více linií uvedených do vzájemného vztahu, ale kontrastujících, působí stejně jako více elementárních sil působících proti sobě.“ Tato definice, důležitá pro pochopení celého hnutí; se objevila roku 1902 v *K á z á n í c h l a i k ů m*. Domyslíme-li do krajních důsledků tento požadavek autonomie linie, rýsují se nám již první abstraktní díla Kandinského. Květnatá arabeska *s e c e s e*, osvobozená od zřetelů objektivního zobrazení, nutně vede k prvnímu abstraktnímu akvarelu roku 1910 a k celé řadě jeho *I m p r o v i s a c í* a *K o m p o s i c í* těchto let. Linie *s e c e s e* se pohybuje na obdélníku listu nebo plátna poháněna úžasným impulsem, kadeří se, třští, vzpíná, napřimuje, náhle se

lomí. Nyní již dílo nezobrazuje objektivní svět; most s „nahodilou“ realitou je stržen. Tajemné harmonii vesmíru a Boží přítomnosti v něm chce dát Kandinskij zaznít v duchu člověka s pomocí ryze malířských prostředků, konečně osvobozených z tisíciletého otročení předmětu.

Mystické vzepětí je tedy dovršeno. Kandinskému je pětadvacet let. Četné jiné prvky podílejí se na jeho tvorbě, prvky pocházející z lidového umění ruského, z ikon, a dokonce z písma kyrilské abecedy, ale jsou to všecko prvky doplňující: k definitivnímu zlomu u něho došlo až prostřednictvím *secese*. Nicméně musíme připojit ještě jednu skutečnost důležitou pro pochopení procesu, který Kandinského přivedl k této formě lyrického abstrakto-expressionismu: suggestivní vliv hudby. O jeho důvěrném vztahu k tomuto umění svědčí názvy obrazů i jeho theoretické stati. Mimochodem Kandinského zvláště v těchto letech pojilo těsné přátelství s Schönbergem, budoucím vynálezcem dodekafonie, který také maloval a byl zastoupen na první výstavě skupiny *Der blaue Reiter*. Pro Kandinského „spříznění hudby a malířství . . . je východiskem cesty, jíž malířství – za pomoci vlastních prostředků – půjde vpřed ve svém vývoji, až se stane uměním ve smyslu abstraktním“. Nemít smysl pro hudbu podle něho znamená nejen být hluchý k duchovním věcem, ale nemít ani mravní cit pro dobro. A tuto myšlenku chce zdůraznit, když v záhlaví jedné z nejvýznamnějších kapitol svého pojednání píše tyto verše Shakespeareovy:

Ten, komu v nitru nezaznívá hudba,
ježž nedojímá sladký souzvuk tónů,
je s to tě zradit, okrást, obelstít,
chmurné jak noc jsou jeho myšlenky
a vášně temné jako říše stínů:
Nevěř mu: poslouvej, zda hudbou zní.

„Hudba barev“: cíl, jež odmítal van Gogh. Tak úsilí vymánit malířství ze závislosti na literatuře skončí tím, že malířství se znovu octne ve sféře, která není jeho, totiž ve sféře hudby. Ale touto cestou Kandinskij došel i k objevům některých základních zákonů barvy, odhalil její překvapivé možnosti, neznámou účinnost: takové objevy, odmyslíme-li si mystické schema, s nímž je spojoval Kandinskij, budou

mít rozhodující a pozitivní význam v mnoha současných výtvarných řešeních, i když na druhé straně otvírají cestu nesčetným svévolím.

Vlivem *Jugendstil*u byl zasažen také Paul Klee, ale ne tak hluboce, třebaže v jeho díle můžeme objevit, že některé „svéráznosti“ Klimtovy mu nepochybně pomohly najít vlastní jazyk. Třebaže měl k hudbě velmi blízko – byl sám dokonce výborný hudebník – nemůžeme nicméně říci, že jeho malířské dílo má příliš mnoho společného s hudbou. Kleeovi se také dostalo důkladného vzdělání literárního a snad konec konců právě to nejsilněji působilo na ráz jeho figurativních obrazů. Klee vstřebal všechnu literaturu, kterou mají rádi expresionisté, ale jako se mu nade vše líbí Mozart, má také zálibení v básnicích řeckých, v klasicích, v Cervantesovi a Gogolovi. Ze současných umělců ho zajímá Alfred Kubin, podivuhodný grafik, jehož temnou básnickou podstatu plně chápe. O něm píše ve svém *Deníku*: „Utíkal z tohoto světa, protože jej nemohl – fyzicky – snést. Ale zastavil se v polou cesty; cítí potřebu něčeho křesťálového, ale nedokáže vybědnout ze slizkého bláta reálného světa.“⁴³

⁴³ Viz W. Grohmann, cit. d., str. 49.

Zajímá jej také van Gogh, ale ještě víc Ensor, zvláště Ensor rytin, subtilního, podrobného, pronikavého znaku. Také Delaunay, jehož esej *O světle* překládá roku 1913, mu dává některé podněty: přesvědčuje ho orfistický ráz jeho kubismu, čirý a magický podíl inteligence na tvoření. Ale snad nejvíc ze všeho na něho působilo kouzlo Orientu: Tunisko, Egypt, kraje Malé Asie, islamská civilizace vůbec. Mnohá jeho díla vděčí za ne jeden podnět pohádkovému Orientu, jeho prastarým pozůstatkům, jeho odlehlému umění. A právě v Tunisku v dubnu 1914 – a i to je významné – objeví v sobě malíře, když se dosud věnoval téměř výlučně grafice. V jeho *Deníku* je plno poznámek k tomuto osvětlení, které ho naplňuje největším štěstím. Za jedné měsíčné noci: „Tento večer zůstane hluboko v mém nitru, navždy. Každý bledý východ luny na severu ve mně probudí vzpomínku jako obraz v zrcadle; nikdy na ni nezapomenu. Bude mou nevěstou, mým druhým já. Podnět nalézt sám sebe, protože já jsem východ luny na jihu.“ Arabský snatek: „*Tisíc a jedna noc*, s devětadevadesáti procenty skutečnosti. Jaká pronikavá, opojná a záro-

veň očistná chuť.“ A konečně tento citát: „Všecko, co hluboce a sladce prostupuje mou bytost, cítím a všechno přijímám bez jakéhokoli úsilí. Barva si mě podmanila. Nemusím o ni usilovat. Podmanila mě navždy, to vím. Toto je význam této šťastné chvíle: já a barva jsme jedinou věcí. Jsem malíř.“⁴⁴

Klee je tedy založen jinak než Kandinskij, jako se i liší jejich filosofické sklony. Klee na příklad nechce nic slyšet o theosofii nebo o obdobných naukách. Když mu kdosi nabízí anthroposofické spisy Rudolfa Steinera, Klee je odmítne. Nemá rád mlhavost v umění, chce s nejvyšší přesností zachytit i to, co je jenom tušením pravdy. Proto jeho styl hledá definitivnost, stručnost, střídmost, která se rodí ze svrchované přísnosti, z nejvyšší zkušenosti. I nejnejasnější, nejneurčitější a nejnáznačovější sen se má stát ryzí průzračností, intelektuální číroostí. Tak se mu podaří dospět tam, kam Kubin nedošel: do království křišťálového bytí, neposkvřněného „slizkým blátem reálného světa“.

Ale – z důvodů, které jsme již vysvětlili – Kleeův únik se děje vždycky, nebo téměř vždycky, v kontinuitě přírody; tak Klee, obdařen výjimečnou a nejsubtilnější fantasií, vytváří čarovnou pohádku, kde se setkávají něrostné království, království rostlin, království živočichů, kosmické prostory a hvězdné vesmíry. Není snadné vyjít z Kleeových zahrad. Bloudíme zde mezi měsíčním stromovím, mezi korálovými keři, po asbestových jezerech. Mezi větvemi vidíme zelené ptáky z fosforu, hvězdy, které splývají s jíním. Tu žijeme v kraji z křemene, tu na podmořské pláni, ve vzácném světle chaluh a diamantů. Jindy jdeme po chvějící se mosaice nebo lese domácích či exotických symbolů, z nichž prýští lehký barevný jed, jako by se neviditelně rozkládaly. Ale někdy je Kleeovo vidění také bezprostřednější a přímější. Přečteme si některé názvy jeho obrazů, názvy, které se zrodily zároveň s inspirací obrazu: Holubice slétající z nebe, Vodní ptáci, Letohrádek žen, Azurová střecha, Oranžová luna, Park v dešti, Bývalý císař, Květiny v noci. A srovnáme je s názvy obrazů Kandinského: Černá skvrna I, Obraz s bílým pozadím, Malý obraz se žlutí, Improvisace s chladnými tvary, Kmitání na hrotech. Už toto prosté srovnání nám znovu ledacos řekne o různém tvůrčím zaměření těchto umělců.

⁴⁴ Tamtéž, str. 54.

⁴⁵ Tento citát je vzat z Kleeových pedagogických spisů (Pädagogisches Skizzenbuch). Viz W. Grohmann, cit. d., str. 199.

⁴⁶ Viz C. Argan, W. Gropius e la Bauhaus, Einaudi, Torino 1951, str. 49.

Klee hledá subtilní kostru listů, duši stébla trávy, schema oběhu mízy v kmeni stromu, zeměpis nervů svíjejících se v zemském těle; hledá život ve chvíli jeho zrodu.

Ani v období Bauhausu (1921–1925), kdy Kandinskij přechází k „chladnému“, to jest geometrickému abstraktismu, podléhá konstruktivistickému vlivu okolí, Klee se nezřekne nadvlády inspirace. Také on zavede do svého díla stavebné prvky, neboť uznává užitečnost geometrie a mechaniky; ale zároveň doporučuje svým žákům: „Theorie je pomůckou k vysvětlení, máme zákony, ale máme také možnost vzdálit se od nich. Ten, kdo se příliš drží pravidel, zabloudí na neplodné území. Proměnit se může hledisko i věci. Nicméně svobodný pohyb je téměř mravní povinností. Vždycky lze něco zobrazovat jenom tak, že přihlížíme k normě. Ale takhle umělec neplní svůj úkol, protože cílem obrazu vždycky je učinit nás šťastnými.“⁴⁵

Bauhaus založil Gropius roku 1919 jako svobodnou školu umění a řemesel, aby poskytovala theoreticko-praktické vzdělání o užitém umění, o průmyslovém výtvarnictví a uměleckém řemesle. Byla to demokratická škola, která vyšla z ovzduší výmarské republiky, republiky, kterou vytvořil po poválečném zhroucení monarchie německý lid a kterou řídila sociálně demokratická strana. V Bauhausu byl tedy pozitivistický cíl znovu postaven do socialistické perspektivy. Reformistická iluze byla zřejmá, ale nikdo nebude pochybovat o upřímnosti Gropiusově a jeho četných spolupracovníků. V manifestu Bauhausu z roku 1919 se mimo jiné praví: „Vytváříme nové umělecké společenství bez třídního rozlišování, které staví zpujnu zed' mezi řemeslníka a umělce. Společně projektujeme a vytváříme novou budouv budoucnosti, v níž sroste v jedinou věc architektura, sochařství a malířství a jež bude jednoho dne vztyčena k nebi rukama milionů pracovníků jako křišťálový symbol nové víry.“⁴⁶

Zde je tedy kořen toho Kleeova „učinit nás šťastnými“. Také on, alespoň po jistou dobu, věřil v socialismus Bauhausu a v to, že v umění je klíč k sociálnímu vykoupení. A věřil v to celým srdcem, s veškerou nadějí. Závěr přednášky v Jeně roku 1924 to výslovně potvrzuje: „Dílo musí růst stále výše, a až přijde jeho čas, tím více poroste. My je dosud musíme hledat. Našli jsme jeho části. Nikoli dosud celek. My dosud nemáme tu konečnou sílu, protože

„lid není s námi“. Ale my hledáme lid. Začali jsme tam, v Bauhausu, se společenstvím, kterému obětuje všechno, co máme.“

Expresionistický realismus

Der Blaue Reiter se rozpadl, ale roku 1924 se dohodli vytvořit skupinu tak zvaní „Čtyři blankytní“, k nimž patřili Kandinskij, Klee, Javlenskij a Feininger. Feininger se po mnoha stránkách vrátil k snahám Marcovým, spojiv kubistické a futuristické prvky s krajním požadavkem formální čistoty. Ale již několik let zasahuje do uměleckého života Německa řada jiných významných skutečností.

Válka roku 1914, spolu se sociálními a politickými problémy, které v poválečném údobí naléhavě vystoupily do popředí, přiměla nejednoho umělce, aby se zamyslel nad lekcí uštědrěnou minulostí a nad situací výtvarné kultury, jak se vyvíjela v těchto letech. Zamyšlení mělo ráz kritický, tón polemický. A tak bylo zaměřeno proti všem formám umění, které se tak nebo onak vyhýbaly nejnaléhavějším problémům, které nelitostně tvrdá skutečnost předkládala bez polovičatých slov, bez sebemenších opisů. Kritika byla obrácena jak proti výlevům duše, tak proti bezduchému technicismu. Zdálo se, že řešení nebo cesta k řešení je v umění zakořeněném právě v této protikladné a neschůdné realitě, tedy v umění bez spiritualistických nebo reformistických alibi: v umění tvrdém jako skutečnost, jež by však zároveň bylo užitečné člověku. Zkrátka v umění „revolučním“, ne tolik ve formě jako v obsahu.

Tak smýšleli zvláště Käthe Kollwitzová, Barlach, Otto Dix, Grosz, Beckmann, Otto Nagel, John Heartfield, Max Linger, Hans Grundig.

Motivy takové reakce popsal Grosz na jedné stránce z roku 1925, na stránce, kde rozebírá právě situaci, jež se vytvořila v soudobém německém umění: „Duše měla překonat sama sebe. To bylo východisko mnohých expresionistů. Šlo o pány velmi ctihodné, poněkud příliš meditativní. Kandinskij psal hudbu a promítal na plátno hudbu své duše. Paul Klee háčkoval u biedermeirovského vyšívacího stolku jemné dívčí práce. V tak zvaném čistém umění jenom city malíře zůstaly předmětem zobrazení. Z toho vyplynulo, že pravý

malíř byl nucen malovat vlastní vnitřní život. A v tom byl počátek pohromy. To způsobilo, že vzniklo sedmasedmdesát uměleckých tendencí. Všichni tvrdili, že malují pravou duši. Existovaly i skupiny, které tohle všechno považovaly za omyl, protože duše vskutku je předlohou poněkud nestálou; a se žhavým zápallem se vrhly na jiné problémy. Simultánnost, pohyb, rytmus! A to pochopitelně byl ještě zbytečnější idealismus: protože v malířství lze vyjádřit simultánnost nebo čirý pohyb jenom nedostatečně.

A přece právě zde jsou počátky nových poznatků. Když se mluvilo o dynamice, hned bylo zřejmé, že v strohých nákresech inženýrů je dynamika vyjádřena nejbezprostředněji. Kruh a přímka odsunuly stranou duši a metafysickou spekulaci. Přišly tedy na scénu konstruktivisté. Ti se dívali na svou dobu nanejvýš jasně, neutíkali se do metafysiky. Jejich snahy byly osvobozeny od zastaralých, zvetšelych předsudků. Chtěli skutečnost, chtěli pracovat na aktuálních požadavcích. A tvrdili, že umělecká tvorba má kontrolovatelné cíle. Nicméně v praxi se konstruktivisté dopouštějí omylu: nedosahují svého cíle, protože – téměř všichni – odmítají vyjít ze sféry působnosti konvenčního umění. Zapomínají, že je pouze jediný typ konstruktivisty: inženýr, architekt, kovář, tesař: zkrátka technik. A věří, že ho mají vést oni, zatímco ve skutečnosti jsou pouze jeho odličky. Nejpoctivější z nich odsunou tedy stranou tak zvané umění a začínají se zabývat skutečnými základy konstruktivismu: technickými poznatky. Ale pokoušejí se zároveň také zachránit krásné slovo u m ě n í, a zatím je kompromitují. Výmarský nábytek Bauhausu je možná navržen znamenitě, ale každý se raději posadí na židle vyrobené zcela anonymními stolaři, protože jsou pohodlné, než na židle navržené konstruktéry Bauhausu, jejichž technika si romanticky libuje sama v sobě. Logicky domyšleno, konstruktivismus – ve své dnešní podobě – vede k likvidaci u m ě l c e . . . Co tedy dělat? Vše, co tu až dosud bylo řečeno, vede k jedinému závěru: k likvidaci umění! A přece takové řešení neuspokojuje.⁴⁷

Reakce proti takovému stavu věcí vedla k vytvoření nového uměleckého směru, nazvaného Neue Sachlichkeit: nová věcnost. Ale je nesnadné pochopit kulturní význam tohoto hnutí a jeho rysů, byť protichůdných, nepochopíme-li úděl mnoha německých intelektuálů za války a v letech poválečných.

⁴⁷ Viz G. Grosz, péčí Ferdinanda Balla, Rosa e Ballo, Milano 1946, str. 9–10.

Smrt a bída na každém kroku a zároveň podívaná na vlastenecké pokrytectví měšťáka; okázalé vystavování bohatství a nadutost generálů; zmatek doprovázející porážku a ostudný krach společnosti: nic z toho se nedělo nadarmo. To, co nejasně tušili někteří expresionisté, proměnilo se v skutečnost ještě tragičtější a děsivější. Další odklon inteligence nalevo byl tedy nevyhnutelný a měl často nejkrásnější a nejradiálněji rysy.

Jedním z následků této reakce na příčiny, jež vyvolaly hysterii války, je nepochybně dadaismus ve všech svých aspektech: literárních, uměleckých, politických i mravních. Ale nejvýznamnějším důsledkem bylo, že se zformoval šik literátů, básníků, divadelních a filmových režisérů, hudebníků, umělců živě se podílejících na dějinách tohoto období; přispívajících svou prací k podpoře revolučních sil; zaměřených k hluboké kritice staré společnosti; zkrátka oddaných s veškerou energií obrodě demokratického Německa. Kulturní ovzduší tohoto období je jedno z nejbohatších a nejnadšenějších, třebaže, logicky, je i různorodé a chaotické. Listopadová revoluce roku 1918 smetla císařskou korunu Hohenzollernů spolu s korunami dalších pětadvaceti knížat německých států. Byla to revoluce zabředlá do kompromisů, na níž se podílelo mnoho sil minulého režimu a zvláště nejvyšší kádry vilémovské armády, které setrvaly ve funkci jako ochránci pořádku. Přece to však byla událost výjimečná, která znovu uvolnila mohutnou intelektuální energii. Morální zhroucení středních německých vrstev, inflace, hlad vytvářely svízelnou situaci, ale zároveň potvrzovaly nezbytnost revolučního řešení. Vycházejíc z podobného zjištění, vytvořila se Skupina října, *N o v e m b e r g r u p p e*, která spojovala avantgardní umělce a architekty politicky orientované doleva. Ale v letech výmarské republiky kulturní aktivita demokratické a socialistické inspirace nabývala na hodnotě a síle. Bertolt Brecht začal psát své básně a svá první dramata, Ernst Toller věnoval své divadelní dílo *Člověk zástup „proletářům“*, Piscator uskutečňuje své režie. V románu Heinrich Mann pokračuje ve své obžalovací řeči proti buržoasii, Thomas Mann uveřejňuje *Kouzelný vrch*, Arnold Zweig své protiválečné knihy, *Döblin svůj Berlín Alexanderplatz*. Celý jeden druh literatury dokumentárního typu, sociální reportáž, se prosadí jako původní a jedinečný nový

žánr. Je zkrátka zřejmé, že v nitru expresionismu, který se zrodil jako protest citů, se vyvíjí a konsoliduje expresionismus realistický nebo jakýsi expresionistický verismus s novými znaky.

Ve výtvarných uměních dali energický impuls této nové tendenci Barlach a Käthe Kollwitzová. Barlach začal tesat do dřeva venkovany, žebráky a tuláky již po návratu z cesty do jižního Ruska, podniknuté roku 1926. Jeho ne dost jasný vztah k „poníženým a uraženým“ je poznamenán Dostojevským: hluboká sympatie a niterná náboženská se tu prolínají. U něho byla „roztržka“ s pozitivistickým pojetím života doprovázena bolestnou mravní upřímností. „V jisté chvíli,“ píše, „se ve mně zrodil odpor k automatickému přijímání každé nahodilé formy. Vnucovala se mi volba rozhodné a silné, groteskní a harmonické formy, nebo také intuitivní hledání skrytých směšných nebo tragických hodnot, které jsou skryty za obvyklou maskou.“⁴⁸ Za „maskou“ hledal skrytou hodnotu člověka a našel ji – jako Rouault – v těch, na nichž je páčána nespravedlnost. Měl však víc historického smyslu než Rouault, takže v jeho obrazech je přísná jistota, mohutnost méně mystická. Barlach tedy svými litografiemi, dřevoryty a plastikami, kde romantické a gotické dědictví bylo připodobněno dobovému *p a t h o s u*, přispěl k orientaci směrem k obsažnějšímu, stylisticky vyhraněnějšímu expresionismu, který dosáhne v pomníku padlým pro město Magdeburk roku 1929 svého vrcholu.

Pokud jde o Käthe Kollwitzovou, její podíl na této realistické tendenci expresionismu se kupodivu přecházel mlčením. Roku 1927 Romain Rolland napsal: „Dílo Käthe Kollwitzové je největší básní dnešního Německa, básní, v níž se obrázejí zkoušky a bolesti ponížených a prostých lidí. Tato žena s mužným srdcem je objala svým zrakem a sevřela do své mateřské náruče. Ona je hlasem mlčení ukřižovaných národů.“⁴⁹ Zvláště její grafické dílo je neobyčejně důležité z tohoto hlediska. Styl Kollwitzové – od obrazů neobyčejné evokativní síly *V z b o u ř e n í t k a l c ů* z roku 1898 a *S e l s k é v á l k y* z roku 1907, kde ještě převládá naturalistická naléhavá popisnost – přešel k syntetičtějšímu, sevřenějšímu a účinnějšímu tvárným prostředkům. Bída nuzných berlínských bytů, zoufalá podívaná na nezaměstnané, bolest matek, kterým válka vzala syny, boje a manifestace dělníků: to jsou náměty, které zpracovává Kollwitzová. Její

⁴⁸ E. Barlach, *Ein selbsterzähltes Leben*, R. Piper Verlag, Mníchov 1948, str. 86. První vydání je z roku 1928.

⁴⁹ Viz M. De Micheli, cit. d., str. 8.

znak sestupuje do hloubky a postihuje v gestech a vynáší na povrch hnutí, vášně a myšlenky postav velkého lidského dramatu, které se denně odehrávalo v poraženém Berlíně. „Tyto listy,“ napíše několik let nato ve svém Deníku, „jsou podstatou mého života. Jediné dílo jsem nedělala s chladným záměrem, ale vždycky v jistém smyslu vlastní krvi.“⁵⁰

⁵⁰ Tamtéž, str. 17.

Z tohoto období se nám zachovaly nezapomenutelné pamětní desky Karla Liebknechta, kterého spolu s Rosou Luxemburgovou zavraždili v lednu 1919 důstojníci bývalé vilémovské armády. Tento dvojnásobný zločin byl předzvěstí hlubokého rozvratu, který měl vést k likvidaci výmarské republiky, a tedy k nastolení Hitlera. Kollwitzová ukázala, že si toho je vědoma. Pamětní litografie, vytvořená téhož roku, se zrodila z tohoto vědomí: dělníci, kteří pláčou nad tělem Liebknechtovým, jsou vážní a slavnostní, jejich hrubé ruce, ležící na bílé pohřební roušce, jako by ji hladily, dodávají scéně silné pathetické účinnosti; postavy tvoří skupinu, Liebknechtova hlava je bez života, pohublá; prostý a přísný popisný rytmus. Je to litografie typická pro novou realističtější orientaci expresionismu.

Nuže, tato tendence, jejíž kořen musíme hledat v lince naturalistické kultury, je vážným pokusem překlenout propast, která se na konci 19. století rozestoupila mezi uměním a společností. Umělci se rozhodli postavit se do jednoho šiku s novou historickou silou přicházejí na místo buržoasie a dát své umění do služeb proletariátu. Je to – nezávisle na způsobu, jakým se to stalo – skutečnost, která bude mít závažné kulturní důsledky i v budoucnosti. Tato volba, v letech, která přijdou, bude těžištěm problémů širokého okruhu intelektuálů a nutnost volit vystane vždycky v nejnapjatějších a nejbohatších chvílích historie se stejnou naléhavostí. Objeví se jako alternativa krize, úzkosti, beznaděje. Také surrealismus se octne před nezbytností takové volby. Toto je ve skutečnosti význam „surrealismu ve službách revoluce“.

Vylíčení „válečných pohrom“ je jedním ze stěžejních hledisek tohoto realistického expresionismu. Otto Dix se roku 1917 uvedl právě cyklem padesáti leptů na tento námět. Byl vojákem na západní frontě a zažil hrůzy ničení, úzkostnou podívanou na zákopy, viděl zuřivá střetnutí, těla rozsápaná bombami. A tuto hrůzu, tuto podívanou na smrt

vylíčil ve svých rytinách. Zde se naturalistická metoda ukázala ještě jednou nezbytná, neboť nesměla být vynechána jediná podrobnost. Analýza hrůzy stává se tak prostředkem vyjádření nenávisti vůči válce. Dix nechtěl odvracet tvář od roztrhaných těl, od krveprolití, nehledal záchranu v „království ducha“. Naopak upřeně se díval na tuto bídnou a děsivou skutečnost, měl oči otevřené dokořán. V tomto jeho postoji byla jakási chladná vášnivost, nezrušitelná determinace, která dodávala jeho vidění zvláštní krutost. Zdálo se, že Dix nechce vnášet do takového vidění žádný cit. Proč vsuknout připojovat citový komentář ke skutečnosti, která je sama o sobě krutě výmluvná?

Bylo mu šestadvacet let, když vytvořil cyklus na válečné náměty. To, co viděl, nemohlo tak rychle vyprchat z jeho paměti. Proto válečná bojiště, kde zbraně, drátěné překážky, mrtvoly a rozkládající se zdechlíny leží jedny na druhých v proklatém kraji, objevují se dál na jeho plátnech. Tyto obrazy Otty Dixe byly věrným zrcadlem zaslé nebo k zániku odsouzené „civilisace“. Styl, kterého užíval, byl tedy zcela oprávněn. Jeho expresionismus byl mrazivý jenom zdánlivě, protože se rodil z přesvědčení nabitého morálním odsudkem a nenávistí. Deformace obrazu a téměř klinicky zbesilé zvýraznění nejbrutálnějších prvků vidění měly obdobu v trýznivých výjevech Grünewaldových, v jeho sinalých, rozsápaných a zkroutených Kristech, malovaných v údobí krvavých selských bouří první poloviny 16. století: táž nelítostná ruka, totéž oko zírající na hrůzu, táž břitká jadrnost.

V témž údobí, kdy Otto Dix ryl svých padesát leptů, vznikaly i kresby Georga Grosze. Roku 1916 byl pro nemoc propuštěn z armády, usadil se v Berlíně, viděl jeho „peklo i ráj“ a kreslil je se zuřivou útočností. Aby si vytvořil tvárný prostředek adekvátní námětu, odhodil všecko, co ho naučili na Drážďanské akademii, a hledal raději poučení v lidové epigrafii, v kresbách načmáraných na zdech domů. Sám vypravuje: „Abych našel styl odpovídající brutalitě a krutosti modelů, kopíroval jsem folklor veřejných záchodků, který mi připadal nejbezprostřednějším výrazem, nejvěrnějším překladem silných citů... A tak mě zaujaly dětské kresby, jejich upřímnost. Tak jsem si vytvořil tento břitký styl, tu kresbu hrotem nože; právě takový jsem potřeboval.“⁵¹ Nezapomíná ovšem ani na Dürera, Goyu a Ho-

⁵¹ Viz G. Grosz, cit. vyd., str. 46.

gartha, ale jeho p ř í m ý stylistický zdroj je právě tam, kde ho hledá.

Roku 1917 uveřejnil první sbírku kreseb, ještě než ho následujícího roku znovu povolali do zbraně. Ze všech stran se ozývaly pohoršené výkřiky a dobří měšťáci, které si bral na mušku, mohli puknout vzteky před těmito listy. Ale to právě Grosz chtěl.

Jeho kresby vyjadřovaly zoufalství, hněv, zášť. Kreslil opilce, lidi, jak zvracejí, vrahy, sebevrahy. Nakreslil také „vojáky bez nošu, válečné invalidy se železnými rukama, podobající se korýšům; dva sanitáky, kteří šílenému vojákově násilím oblékají svěřací kazajku udělanou z koňské houně; vojáka, který svou jedinou paží zdraví dámu dekorovanou různými medailemi, jež mu na postel pokládá kousek dortu; plukovníka z rozepjatými kalhotami, jak objímá ošetřovatelku; vojáka od sanity, který vylévá do příkopu konev plnou částí lidských těl, . . . kostru oblečenou za rekruta, jdoucího k odvodu“.⁵²

Grosz tedy zpracovává tyto náměty, jak je zde sám vyjmenoval. Jeho antimilitarismus byl ostatně, jak je zřejmé, názorem, jež sdíleli nejlepší intelektuálové. Brecht na příklad v téměř období napsal některé ze svých nejsilnějších protiválečných balad, skladby, které svým duchem ba i výrazovými prostředky jsou často velmi blízké kresbám Groszovým. Vzpomeňme si jenom na B a l a d u o m r t v ě m v o j á k o v i, a zvláště na některé její sloky:

Pátý rok válka den ze dne,
naděje na mír ani jediná,
i vzal to voják důsledně
a padl co hrdina.

Válka však nechce konce brát,
a císař byl pln lítosti,
že příliš příliš záhy pad
mu voják na poli cti.

.....
Na boží pole vyjela
ta komise veliká,
a svěcenými rýči vyryla
padlého vojáka.

⁵² G. Grosz, *Un piccolo sí e un grande no*, Longanesi 1948, str. 155.

Doktor ho zkoumal bedlivě,
či líp: co z něho zbylo teď.
Shledal, že služby schopen je.
A do bezpečí odjel hned.

.....
Vlili mu porci ohnivě kořalky
do těla v noci té
a po bok mu dali dvě sestřičky
a ženu v mocném dekolté.

A protože smrděl hnilobou,
kněžour se před ním táh,
kadidelnicí mává mu nad hlavou,
aby zahnal ten pach.

.....
Bratrsky bedra objatá,
šlapou s ním sanitáci dva.
Jinak by spadl jim do bláta,
což by byla ostuda.

S černobílorudým rubášem
vyrukovali pak.
Před ním jej nesli slavnostně:
nevidět svinstvo, vidět lak.

Pán ve fraku a s cylindrem
šel rovněž před nimi.
Jako v Němci je pevně vryto v něm,
co se nesmí, co se smí . . .⁵³

⁵³ Bertolt Brecht, *Sto básní*, přel. L. Kundera, Praha, SNKLU 1959.

Jedna z těchto balad, *Tři vojáci*, vyšla dokonce roku 1932 ilustrovaná právě Groszem. Po válce rozvíjel a obohatoval svá témata. Žádný z poválečných protikladů mu neunikne, všechny zaznamená a odhalí. Mnohé z toho, co ryje nebo črtá na list papíru, odehrává se bouřlivě také v něm. Jeho myšlenky nejsou ovšem vždycky „čisté“. Ale i tuto svou podrážděnou, pohlavím a maloměšťáckým sadismem znepokojenou psychologii umí dát do služeb větší pronikavosti námětu, vytlačí ji na stránku jako žíravinu. Proto málokterá kresba je krutější, kousavější, upřímnější a „nevraživější“ než jeho.

Tyto kresby nejsou jenom nařčením, obžalobou pronesenou z mravní tribuny postavené nad všeobecnou situací: byly také zpovědí. Odtud jejich zneklidňující účinnost.

V těch lidech, kteří se hemží v ulicích, kteří jedí, pijí, chodí do kostela; v těch „bezúhonných“ měšťácích, v těch kapitánech průmyslu, obhájcích vlasti, lidech pořádku není pro Grosze tajemství, odkrývá je, ukazuje jejich odpornou nahotu pod frakem, pod jejich hesly, rafinovanými t o a l e t a m i. Odhaluje je fysicky, ukazuje pod jejich šaty ohavnou otylost, kosmatá břicha, odporná pohlaví; a z tělesnosti tak brutálně obnažené dá vystoupit na povrch zvířecím instinktům.

I politicky je Grosz angažován. Jako Toller, jako Kollwitzová, Dix, Brecht, jako Huelsenbeck sympatisuje se spartakovskou organizací, která se v lednu 1919 pokusí o povstání proti pravé úchylice německé sociální demokracie. Ve své autobiografii Malé ano a veliké ne Grosz popustí uzdu svému sarkasmu, namířenému proti politickým vůdcům výmarské republiky: „Opatřeními, která Noske zavedl, dal jasně na jevo, na čí straně je, totiž na straně reakce proti chudým pracujícím a nezaměstnaným. Vládlo násilí; Karl Liebknecht a Rosa Luxemburgová byli zavražděni. Ten, kdo byl u moci, nehnul ani prstem. Ebert, bývalý sedlák, nyní prezident republiky, byl zaneprázdněn starostmi, aby měl kníry zastřižené, jak se patří, aby se zdálo, že je zástupcem širokých vrstev. Místo aby nosil klobouk demokratů z roku 1848, nosil cylindr. Musel hrát jen jednu roli. Meissner, soukromý parádce, ceremoniář republiky, bděl nad tím, aby Ebert ve všem zachovával dvorní etiketu a nedělal nic, co by prozrazovalo dobře známou skutečnost, že kdysi patřil k proletariátu.“⁵⁴ Ale Grosz nemá spadeno na sociálně demokratické předáky a na jejich spojence jenom na stránkách své autobiografie, i jeho kresby jsou plny přímých nebo nepřímých výpadů proti jejich činům. Tu je Noske, jenž je odpověden za dělnické krveprolití v březnu 1919, vzpřímený na koni jako panák, jak sahá po maršálské hůli; tu je ministr Ledebour, vrásčitý, bezzubý, scvrklý stařec, mávajcí malýma, vztekle sevřenýma rukama; tu je Hindenburg, velitel armády, který v parádní uniformě předsedá radě ministrů . . . Grosz vskutku používal svých kreseb jako zbraně.

Bylo v tom jakési radikální zanícení, jakési sektářství, Grosz

⁵⁴ Viz G. Grosz, cit. d., str. 46.

v té době pohrdal vším, co přímo nesloužilo boji. „Umění a umělci,“ tvrdil, „nestojí za jedinou kost nebo za jediný vlas dělníka, který bojuje o chleba.“ Po mnoha letech Grosz bude mít pro takovou víru sžíravý skepticismus, ale ten už nezmění to, co bylo. Není však nesnadné nalézt, chceme-li, v Groszově psychologickém podráždění v této době mnohé prvky nebo leckteré příznaky jeho pozdějšího stanoviska náchylného posuzovat realitu jako plod neproniknutelného tajemství; nicméně to, co jsme si řekli, vrhá ostré světlo na úděl intelektuálů, kteří doufali, že překonají krizi vzniklou po roku 1848, budou-li usilovat, aby se podíleli na historické roli nové třídy.

Naléhavost, s jakou tento problém vyvstal v celé široké oblasti expresionistické kultury, je zajisté jedním z nejzajímavějších rysů tohoto hnutí, jež lze tak těžko vymezit jedinou definicí. Tento problém zaujal i jiné umělce, například Beckmanna a Kokoschku, kteří přitom nepatřili k žádné z utvořených skupin.

Beckman, jako Dix a Grosz, objevil sám sebe v chaosu války. Krveprolití na frontě přivedla jej k dramatickému, varovnému změnění. V jeho verismu není nic z vyzáblého a mrazivého zobrazení Dixova, je to pronikavé volání pro roka. Beckmann neumí najít příčinu zla, zmocňuje se ho jenom nad zlem úzkost a děs. Jeho umění zvoní na poplach nad odlišštěným člověkem. Jeho obrazy jsou přeplněny gestikulujícími postavami. Je to expresionista v nejvlastnějším smyslu slova. Kompozice na jeho plátnech není výsledkem vypočteného uspořádání, ale spíše visionářského zanícení. Beckmann je však malíř, který vylučuje možnost řešení směrem k abstraktismu. Je i theoreticky opakem Kandinského: podle něho se neviditelné projevuje pouze skrze objektivní svět. Proto jsou jeho obrazy tak m a t e r i a l i s t i c k y mohutné. Je drsný, křiklavý, až nevázaný v zobrazování reality, ale vždycky nanejvýš upřímný. Beckmann, zdá se, věří, že nad lidským životem vládne jenom slepá moc, ale zároveň proti této skutečnosti staví, jakkoli absurdně, mocnou víru v člověka. Takové pojetí dějin dodává Beckmannovým plátnům tragické velikosti, kterou Beckmann vyjadřuje monumentálními prostředky. Odmítá elegické tóny, výlevy srdce. Čím víc ho thema přivádí k patetické tichosti, tím je upřímnější a pohrdavější, tím víc se gesta doprovázející řeč zmechanizují. Beckmann vyjádřil dost

výstižně smysl svého hledání v konfesi z roku 1920: „Od bezstarostného napodobování toho, co vidíme, od bezmocné umělecké degenerace k prázdné dekorativnosti, od falešného a sentimentálního nadmutého mysticismu chceme nyní dojít k transcendentnímu objektivismu, jaký může vytrysknout z hluboké lásky k přírodě a lidem.“⁵⁵

Metafyzická úzkost, která je v Beckmannovi, nestává se mu příležitostí k úniku, ale propůjčuje jeho problematice opravdovou sílu. To je Beckmann nejodolnější, nejživotnější, silnější než ten, který později přijde s uhlazenějšími a mystickými obrazy. Najde energii doby jen tehdy, když umíněným a vzteklým čelem vrazí do tvrdého života. Jeho postoj je však takový, že mu nedovolí, aby se přihlásil k hnutí *Nová věcnost*, k němuž se zato hlásí Dix a Grosz. Ostatně v tomto hnutí, které vzniklo mezi lety 1923 a 1924, se projeví protichůdná stanoviska, v nichž splývá *Nová věcnost* s magickým realismem. Beckmann, třebaže žije v expresionistickém klimatu, je ve skutečnosti osamělý jako Kokoschka.

Bez umělce typu Kokoschkova by krajinně německého expresionismu chyběl jeden z jeho podstatných rysů. Kokoschka uzrál ve Vídni Klimtově, který na něho měl vliv stejně jako na jiného velmi nadaného umělce, zesnulého v mladém věku, na Egona Schiela. Ale i ve Vídni je atmosféra expresionistická. Tady například pracuje Richard Gerstl, také zesnulý v mladém věku, který maluje s překvapivou impulsivností, vycházející z Muncha. Přímé kontakty s Berlínem naváže Kokoschka brzy, kolem roku 1910, když už namaloval celou řadu přesvědčivých obrazů, v nichž se jeho osobnost a charakteristické znaky jeho stylu objevují v definitivní podobě: portréty Petra Altenberga, rytíře von Janikowsky, Herwartha Waldena. V letech drážďanského pobytu, 1917 až 1924, dosáhne zralosti.

Typický problém expresionismu je i problémem Kokoschkovým: dobývat se do věcí rozžhaveným dechem vlastní vášně, až je osvobodíme, rozluštíme, přinutíme vyzradit jejich tajemství. Jeho subjektivismus je vždycky určen realitou, před kterou stojí. Prohledává ji a obrací naruby, ale nikdy se od ní neodlučuje. Žije v ní se svou osobní trýzní. Mezi ním a realitou je vztah sympatie v etymologickém smyslu slova: *s p o l u t r p ě t*; Kokoschka tedy potřeboval bezprostřední

⁵⁵ Viz W. Hess, cit. d., str. 153.

⁵⁶ Wien, vom Wilhelminenberg gesehen, pozn. překl.

⁵⁷ Mezi obrazy s politickým námětem citujeme dílo z roku 1940 nazvané *Rudé vejce*, které zobrazuje tehdejší velkou čtyřku, jak sedí kolem stolu a ji

smažené kuře. Náhle kuře vzletne, snese rudé vejce, které spadne a roztříští se. Mussolini s hrůzou couvne, Hitler, se slámeným kloboukem na hlavě, začne křičet; britský lev ukazuje na ocase znak libry sterlinků; francouzská kočka se schovává pod stolem a podezřele šilhá po napoleonském klobouku. V pozadí je hořící Praha; následek mnichovské schůzky. Jiný obraz se jmenuje *Zač bojujeme*: „Dole matka podlomená strádáním podpírá na živote dítě, které si hraje s myší; na jedné straně obrazu točící se stroj jedním koncem vtahuje kosti a druhým chrlí náboje; na druhé straně se ušklibuje Voltairův Candide; nad ním je vidět Gándhí, negus, německý finančník Schacht a britský finančník Montagu Norman, nějaký biskup, který jednou rukou dává almužnu Červenému kříží a druhou zehná bojujícím vojskům; uprostřed dominuje nad všemi a nad vším postava trýzněného ubožáka, na jehož hrudi je vyryto *P a J*, počáteční písmena slov *Periat Judens*.“ Citovaný popis je z knihy: M. Masciotta, Kokoschka, Del Turco, Florencie 1949, str. 42. Další obrazy jsou *Anschluss-Alenka* v říši divů a *Krab*.

⁵⁸ Viz H. K. Röchel, cit. d., str. 79.

výrazový prostředek, něco velmi blízkého prostředkům impresionistickým, rychlý, citlivý, ale takový, aby byl prostoupen celou novou psychologickou podstatou. Kokoschka šel podobnou cestou jako van Gogh, kterého pozorně prostudoval. Ale snad ještě užitečnější než van Gogh byly mu hutné a prudké tahy štětce starého Corintha, který dokázal rozdmýchat německý impresionismus k žhavému zánícení. Ale vedle van Gogha a Corintha musíme jmenovat jiného umělce: El Greca. Nicméně k svému výrazu Kokoschka dospěl, vycházející z nehlubší potřeby svého básnického světa, a příliš se nestaral o theoretickou formulaci svých formálních zkušeností.

Pro Kokoschku je malířství ustavičný zář, je to živá exaltace všeho bytí. Ale stejně důležité je i vyjádření myšlenky, představy. Toto přesvědčení mu potom dovolí přistoupit k občanským nebo přímo k politickým tematům, rozvrženým do velkých komposicí, jako na rozměrném plátnu, jež maloval ve Vídni roku 1931 na námět *Dětinská předtucha socialistické Vídně*,⁵⁶ nebo také v politických obrazech, kterými útočí proti rozpoutání rasismu a hitlerovského násilí.⁵⁷ Za závěry této Kokoschkovy snahy mohou být považovány výroky, uveřejněné roku 1952: „Dnešní proletářská společnost musí dbát o to, aby se nestávalo, že by se každý jedinec ze své intelektuální pýchy považoval za povolného k ničivému dílu, přesvědčen, že osudná taška ze střechy může spadnout jenom na lebku jeho bližního. Ne-li bdělé sociální svědomí, tedy alespoň inteligentní úvaha by měla poradit umělci, že nesdělitelný umělecký jazyk ztrácí všechn význam, jestliže nepředává jako poselství ode mne k tobě zkušenost, která ustavičně obnovuje naši lidskost. To jest zkušenost, po níž přestáváme být stádem a stáváme se skutečně lidmi. Stejně jalová je existence estéta zavřeného ve své věži ze slonoviny. Jeho existence je zbytečná a protispolečenská, jako by vegetovala v pancéřovém krytu nebo pod zemí. Nemůžeme konec konců zapomenat, že svět neexistuje pro jednoho a neotáčí se jenom pro nás.“⁵⁸ Tato Kokoschkova slova, třebaže jen retrospektivně, vyjadřují lépe než kterákoli jiná nesmírnou naléhavost, jež se v zmateném ovzduší oněch let projevovala v činnosti a v díle tolika expresionistů a zvláště těch, kteří proti úniku kladli účast v životě i společnosti.

Hitler, až se dostane k moci, nebude rozlišovat. S cejchem

Zvrhlého umění odsoudí šmahem celý expresionismus. Pocit krise byl už sám sebou hrozbou pro diktaturu, která se chystala vystřídat krisi podle jednoho Goeringova výroku „ocelovým romantismem“. Expresionisté konec konců udržovali ránu otevřenou, ukazovali, že je něco v ne pořádku, a proto byli nepřátelé, a jako takové je hitlerismus pronásledoval, rozháněl, konfiskoval jejich díla, vyhazoval je z obrazáren, ničil je. Ale německý expresionismus plodně zasáhne do jiných zkušeností podstatných pro moderní umění: do umění mexického, do amerického umění rooseveltovské epochy, do italského umění v nejnešťastnějších letech fašismu. V moderním umění zkrátka zůstane jako jedna z nejpálčivějších zkušeností, jako zkušenost klíčová; jako kadlub, kterého je dodnes možno užívat.

V Belgii

Později než expresionismus německý vzniklo a přihlásilo se hnutí expresionismu belgického. A přece už roku 1909 se v žirných krajích, jimiž protéká Lys, v Laethem-Saint-Martinu, mezi Deynzem a Gandem, sešli a poznali největší představitelé budoucího belgického expresionismu: Gustav de Smet, Permeke, Frits van den Bergh, Albert Servaes. Německý expresionismus měl v Belgii skrovný ohlas, ačkoli ještě před první světovou válkou, roku 1912, byla v Bruselu uspořádána výstava německých expresionistů a třebaže si již tehdy dva nebo tři prozíraví sběratelé opatřili několik pláten Marcových, Kandinského a několika jiných. Byly to kontakty velmi nepevné: ve skutečnosti v Belgii výtvarné umění žilo dál svým autonomním životem. Válka potom rázem zpřetrhala i to minimum vztahů, které byly navázány. Až za války, přesně roku 1916, Permeke v Chardstocku – v malé devonshirské vesničce, kam se uchýlil, když byl propuštěn z nemocnice – dokončí několik děl, která jsou skutečným počátkem belgického expresionismu. Zranění, které utrpěl v říjnu 1914 na antverpské frontě, ho zavedlo do Anglie, daleko od jeho země a od jeho lidu, ale právě toto odloučení rozdmýchává v něm stesk po jeho moři, po jeho kraji a po lidech, kteří v něm bydlí. Cizinec, Rezník, Piják mošti tvoří začátek plného, mohutného, epického výtvarného rozhovoru, který skončí až roku 1952, v roce

jeho smrti. Lze ho charakterisovat i tím, co obrovské námahy vynaložil na svá díla. Uvažme, že za jediné léto, roku 1925, namaloval třicet obrazů moře!

Koncem války se Permeke vrátil do vlasti a usadil se v Ostende tvář v tvář Severnímu moři v domku pod majákem. Rok nato při jedné večeři pořádané na počest Augusta Oleffa přihlásil se o slovo James Ensor a řekl: „Východní, ne tak široký obzor upoutal mé zraky; tam pod velikým majákem také pracoval neznámý mladý malíř: tento umělec, naježený, mladý a plavý jako Oleffe, házel do moře své nedokončené obrazy, oběť hodnou lidí starověku. Byl symbolem úsilí mladého, nepochopeného umění: ten malíř se jmenoval Constant Permeke, nejskromnější ze všech.“

Od této chvíle je Permekovou snahou vyjádřit svět v jeho živelné síle. Nehledá ten kosmický prvopočátek Noldův, ale spíše smysl velikosti člověka, který má zapuštěny kořeny do této země jako tisíciletý strom; hledá smysl člověka v nesmírnosti, v mohutném dechu obzorů, v neklidné liturgii ročních dob, v nichž život a smrt se střídají v neustávajícím, nezastavitelném rytmu. Něco z Ensora je v něm, z Ensora, který maloval rozbouřené moře nebo Veslaře. Ale ještě víc za jeho zemitými sedlinami barvy, za jeho paletou barvy kůže, temnou a hutnou, tušíme Brueghelovy venkovany a dokonce raného van Gogha. Permeke je skutečně Vlám: nechybí mu robustní, horkokrevný pocit existence, ale nechybí mu ani, jako Rembrandtovi, její tragický pocit. V jeho obrazech nikdy tedy není ochablost, ale pesimismus energický, pesimismus heroický.

Odtud i ráz Permekovy formy. Jestliže mnozí expresionisté němečtí – přes poetiku spontánnosti, bezprostředního tlumčení inspirace na plátno – postupně docházeli k uvolňování formy, Permeke naopak potřeboval formu celistvou, hutnou, pevnou. Ale jestliže němečtí expresionisté, kteří se sešli v Neue Sachlichkeit, cítili, že – místo citových „výlevů“ – potřebují grafickou, analytickou, popisnou formu, Permeke naopak tíhne k formě plastické a syntetické, neboť jeho city jsou prosté a elementární.

Proto má sklon k tvrdé, důrazné, bytostné kresbě, a proto také přijímá metodu kubistického schematického znázornění. Tak zavádí do konstrukce svých obrazů znak úhlu, hrany, čtverce. V tom je celý jeho kubismus, nemá nic společného se specifickou kubistickou poetikou (ve Francii

právě v tomto údobí Gromaire usiluje o něco podobného, zavádí do nesčetného a nyní jednotvárného repertoáru kubistických zátiší nová sociální témata venkovanů, dělníků a vojáků). Kubistická linie mu zkrátka dovoluje dát postavám architekturu, monumentalitu. Ale nic z-rozpřostraněnosti, z čisté barvy, z abstrakce nepronikne do Permekova tvůrčího zápalu. Jeho rozsevači, jeho milenci, snoubenci, pijáci, lidé, kteří jedí polévku, jeho venkovské rodiny, jeho rybáři jsou vsutku nedotčení abstrakcí.

V těchto zobrazeních je fyzická tíha, závažnost postav. Permeke vyjadřuje břemeno a velikost existence tím, že vtělí jejich význam do některých slavnostních gest. Jeho venkované jsou sumární, zavalití, mají široké ruce, nohy bořící se do hrud, bolestné tváře, stažené do antické nehybnosti. Ale nejsou povšeční, nejsou znaky nebo symboly, jsou to doopravdy venkované, kteří jsou spjati s údělem země úmluvou sahající kamsi do dávných dob, kteří se na ní lopotí, kteří v ní budou pohřbeni; jsou to venkovani-rybáři nebo rybáři-venkovani, jejichž život se vykupuje jenom tou nemírnou dřinou, která je spojuje s mořem a polem.

Za tímto viděním lze ještě tušit naturalismus Zolův, ale také – co se týče tvárných prostředků a příbuznosti krajiny – jsou v něm silné shody s Verhaerenem, s Verhaerenem Celých Flander. Ukázali jsme už na to, že tento belgický básník má v lecčem velmi blízko k některým aspektům světa Ensorova; ráz a literární prostředky mnoha básní Celých Flander, uveřejněných roku 1907, jsou stále velmi blízké Permekovi. To všecko proto, že i Permeke a belgičtí expresionisté působili v ovzduší historické kultury, že nebyli dílem náhody. Je tedy užitečné – z tohoto hlediska – přečteme-li si znovu alespoň něco z Verhaerena: *Vesnici, Staré vesnice* nebo tyto verše nazvané *Střecha tam dole*:

Ó dome zavátý do hlubin staré zimy
pod duny Flander vichry severními.

Měděná lampa v koutě začala blikotat:
je večer a je noc, a to je listopad.

Ve čtyři zavřeli už těžké okenice,
stín lišt zeď čtvercuje, jak padá do světnice.

Kolem chudého krbu a u stropu se plazí
pach chaluh, jodu, mořských řas a sazí.

Dva dny se otec rval s vlnami za bouře,
vrátil se navečer, leží tam nahoře.

Tu matka kojí, plamen skomíravě rudý
již neozařuje mír obnažené hrudi.

Zvolna se usadiv na křivé stoličce,
chmurný děd dýmku vzal a tichem světnice,

v níž vzduch je k zalknutí a vanout nemá čím,
sípe jen starcův dech, dýmaje těžký dým.

Ale venku v svahu
obrovská smečka víchrů štěká
okolo přístřešků a prahů;
ženou se od vln vyděšených kolem dveří
bůhví za jakou vyvrženou zvěř,
obzor je zborcen jejich úprkem;
pustoší náspy a rvou zem,
jejich chtivé tesáky, ostré jak dýky,
trhají a škubou tak silně,
že by pohryzaly i nebožtíky
v hlíně.

Běda v dnech šílených bídnému životu,
jenž chrání u vln svou úzkost a lopotu!

Matka s dětmi, děd v svém koutě svěřen tmám,
kmen minulosti, dosud vzpřímený, ale sám,

opakující ledabyle, unaven,
litání své dřiny den co den.

Ubohý živote v hlubině staré zimy,
když náspy řvou a vítr a moře s nimi,

a žena poslouchá u ohně bez plamene
nevímco teskného v své duši utrýzněné

a spící děťátko, jež drží na ruce,
šilená básní by vtiskla až do srdce,

když čeká, pláče, a když v mrazivém chladu
je jizba hnízdo, které drtí pěst listopadu.

Vyjadřovací schopnost Permekova je hutnější, sevřenější, ale je v něm táž lidská vášeň, která jej po mnoha stránkách spojuje s realismem 19. století, s Millem, Daumierem, třebaže formální syntax, již užívá, se nyní hluboce proměnila. Nedá se říci, že by postoj ostatních belgických expresionistů byl o mnoho jiný, vyjímaje případ Van den Berghův, který se od komicko-tragické náklonnosti z let 1920–25 obracel stále víc k symbolismu preludů, jenž měl oporu v některých obrazech Boschových a v zaujetí pro ensorovskou věru. Ale Gustave de Smet, Servaes, Loris Jaspers, Edgard Tytgat, Jules de Sutter tíhnou, i když méně dramaticky, k téže thematice, s jazykem, který si z kubismu vypůjčuje jenom některé gramatické znaky. Brusselmans je naopak malíř, který bude cítit kubistický problém výslovně po stránce formální, ale neopustí přitom půdu, z níž vyrostl. Belgická expresionistická škola má proto nezaměnitelnou tvářnost a její výsledky patří nepochybně k nejlepším. Není to expresionismus intelektuální, metafyzický, jehož postavy ztrácejí ve srážce s přírodními živly individualitu, houževnatou víru v sebe sama.

Expresionismus slovanský

K expresionismu severskému, německému a belgickému musíme připojit expresionismus slovanský, který našel cestu na veřejnost ve střední a západní Evropě, v Berlíně, v Drážďanech, v Paříži, zkrátka v uměleckých metropolích, kam mnozí malíři a sochaři v prvních dvaceti letech 20. století emigrovali z evropského východu. Takový exodus a rozptýlení – mnozí z těchto umělců jsou Židé – je jev neobyčejně zajímavý a zasloužil by si, aby byl kriticky prozkoumán zvláště. Přínos slovanských umělců je vskutku významný nejen v okruhu expresionistických snah, ale v celé tkáni současného umění lze snadno rozpoznat osnovu ruskou, litevskou, polskou, ukrajinskou, rumunskou. Jmenovali jsme už

Kandinského, můžeme jmenovat Lipchitze, Javlenského, Kupku, Brancusiho, Gaba a Pevsnera, Archipenka, Gončarovovou, Larionova, Zadkina. Pokud jde o expresionismus, musíme zde připomenout zvláště Segalla, Chagalla a Suttina.

Segall přišel do Berlína roku 1906 a přestěhoval se do Drážďan čtyři roky nato. Tady poznal Dixe a Grosze. Ale jeho tvorba nemá nic společného s grafickým a analytickým sklonem dvou umělců německých; Segall vyjadřuje bolestnou nehybnost svých postav prostředky dosti podobnými Picassovým Avignonským slečnám, to jest Picassovi arcikubistovi, u něhož převládá zkušenost s primitivní kulturou. Roku 1912 – po vzoru Nolda a Pechsteina – vypravil se i Segall za panenskými zeměmi a odpluje do Brazílie. Ale spíše než o pravý a skutečný exotismus musela u něho jít o touhu po biblických, patriarchálních formách života, o vnuknutí, které se zrodilo ze vzpomínek na hebrejské příběhy, jež poslouchal ve Vilně, ve svém rodném městě, jako dítě: snad v primitivní zemi, jako je Brazílie – myslil si patrně –, musí se takový sen naplnit.

Období kolem dvacátých let je pravděpodobně nejšťastnějším obdobím Segallovým, který se vrátil z Brazílie roku 1913. Z Jižní Ameriky si přinesl vidění intenzivních, ale klidných krajín. Nicméně nepodařilo se mu, když je maloval, vyhnout se předtuchám brzkých tragedií, jež vtrhují na plátna mnoha jiných expresionistů. Segall však odmítal toho destruktivního ducha, který působil na tolik umělců. Cítil – i když jenom srdcem a nejasně –, že je nerozdílnou částí lidského společenství, jehož bídu poznal na lodi, kterou se z amsterodamského přístavu emigranti plavili k zaslíbeným zemím Latinské Ameriky.

Tento cit mohl ještě bolestně prohloubit po vypuknutí první světové války v civilním zajateckém táboře, kde byl uvězněn jako ruský občan. Toto jsou zkušenosti, které – i když uprostřed nejistot a váhání – rozhodnou o jeho orientaci a umožní mu dosáhnout nejjistějších uměleckých výsledků v letech bezprostředně poválečných. Vzpomínka na Vilno, Mí předkové, Bytchudáky spolu s Nemocnou rodinou jsou některé z jeho nejvýznamnějších a nejdefinitivnějších prací. V nich se Segallova osobnost definuje jako osobnost povahy elegické spíše než tragické nebo dramatické: ukrutnost války, hrůzy hladu, spo-

lečenské protiklady v něm vsutku spíše probouzejí zdrcený úžas, než aby jej přiměly k invektivě nebo výkřiku. Nad jeho postavami se takřka vždycky vznáší něco posvátného.

Roku 1924 se definitivně vrátí do Brazílie, ale jeho inspirace se nezmění. Jeho kubistický expresionismus zůstane základním stylistickým faktem jeho umění. Exody, války, p o g r o m – a nad tím slavnostní hořející tón –, taková témata dál zaplňují jeho plátna až téměř do konce jeho dnů.

Jako Segall i Chagall má niterně blízko k tematatu chudých venkovanů, tuláků, žebráků. Je to ostatně námět, kterého je ruská literatura plna a jež se vyskytuje také v demokratickém malířství 19. století: Repinovi nebo Vereščaginovi ubožáci. Chagall však toto thema přenáší do světa pohádky: do toho království snů o štěstí pro chudáky.

Před lety Chagall napsal: „Když jsem otevřel po prvé oči, potkal jsem svět: město a dům, jež se později pozvolna do mne zakořenily navždy. Potom jsem potkal dívku. Prošla mým srdcem a usadila se na mých plátnech . . . a konečně jsem poznal ruskou revoluci. Prázdné přízraky byly rozehnány. Ruská revoluce mi otevřela nové perspektivy a – v kontaktu s mou dobou – stále mě drží ve svých poutech. Je snad vzácnější než všechna přátelství, než všechna setkání, je jako vábníčka zatracení a nadějí.“⁵⁹ V této revoluci viděl blažený sen svých žebráků. Ale dravé příboje revoluce zahnanly Chagallův křehký sen do Evropy.

Chagall pobýval v Paříži už roku 1910 a roku 1923 se do ní vrátil přes Berlín, kde byl už roku 1914. Také jej si podmaní kubismus, ale jenom jako možnost klást obrazy přes sebe, vkládat jedny do druhých, dát jim žít současně, i když různým způsobem, na téměř povrchu obrazu. Celý jeho kubismus je tedy cosi nevázaného a fantastického, nemá nic z kubistické geometrické přísnosti. Na Chagalla mnohem pronikavěji působily selské ikony jeho země, jejich čistý primitivismus, jejich lidový mysticismus.

Chagalova poetika je tedy zakotvena v citu, ve vzájemnosti lidských vztahů. Chagalovo srdce je nevinné, jeho duše nesposkvrněná. Jeho umění spočívá na jeho bytostném sklonu k pohádkovosti. V pohádkách se vsutku dějí věci neobyčejné: lidé se stávají maličkými jako trpaslíci, děti se v okamžení proměňují v dobráky obry a chudáci poletují nebem a hrají na housle líp než andělé. Jádru Cha-

⁵⁹ Viz Minotaure, Paříž 1933, č. 3–4. Je to Chagalova odpověď na anketu o rozhodujících „setkáních“, kterou mezi umělci uspořádali Breton a Eluard.

gallovy inspirace není intelektualistické. Na jeho obrazech jsou lidé, kteří obdělávají zemi, kteří jdou k popovi, aby je oddal, a umírají v kruhu svíček. Chagalova plátna zabýdluje sladká idyla: neexistuje už lidské utrpení, neexistuje už otroctví. Člověk znovu našel svobodu. Břímě, které ho tížilo, zmizelo a člověk se stal lehkým, kráčí a nedotýká se země.

To tedy vyprávějí jeho obrazy, tak hovoří jeho barvy. Chagall zobrazil svou touhu po tom, aby se lidem dostalo míru a milosti. Jeho dětská kresba, jeho citová deformace, jeho svěží barvy jako by obrážely svět, který se osvobodil od prvotního hříchu: ze stromů, které maluje, navždy spadly plody zla. Ale přitom občas dokáže vytvořit i obrazy bolesti, jako S m r t, malovanou v Petrohradě, kde pobýval od 1907 do 1909 a kde – ve škole Bakstově – po prvé slyší hovořit o Gauguinovi, van Goghovi a Cézannovi, jimiž bude do jisté míry ovlivněn; třeba v O p i l c i z roku 1912 nebo K a m e l o t o v i z roku 1914; ale i zde se jeho dramatickosti rozplyne v citu, v p a t h o s u zbožnosti.

Palčivější než Chagall, žhavější vnitřními žáry je Chaim Sutin, také on jako Segall žák vilenské umělecké školy. Paříž ho přivítala roku 1911. Sutin se protlouká svízelnou, nejistou, rozvrácenou existencí spolu se svým důvěrným přítelem Modiglianem, který přišel do francouzského hlavního města čtyři roky před ním. V jejich způsobu života není jenom postoj b o h é m ů, ale něco vážnějšího. Je to ozvěna poetiky Rimbaudovy, v němž se zoufalství a protest spojují v sebeničivou vůli. Je to poetika, kterou Rimbaud vyjádřil v slavném „dopise vidoucího“: „Básník se stává vidoucím po dlouhém, nesmírném a promyšleném rozrušování všech smyslů. Ve všech formách lásky, utrpení a šílenství hledá sám sebe: rozloží v sobě všechny jedy a uchová si jenom jejich esenci: nevýslovná muka, v nichž má zapotřebí veškeré víry a veškeré nadlidské síly a v nichž se stane mezi všemi velikým nezuživcem, velikým zločincem, velikým proklatcem – a nanejvýš vědoucím!“

Tento dopis je klíčem k většině moderního umění: jakmile „víra a nadlidská síla“ ochabnou, umělec se stane kořistí démonů, jež svou revoltou osvobodil, a jeho nemoc, jeho třesnění, šílenství, zkrátka jeho patologičnost se stávají jediným královstvím jeho svobody. Stává se obětí vlastní re-

volty. Je to nejtragičtější epilog dekadence. V Sutinovi a Modiglianím tato „víra“, tato „nadlidská síla“ – která se blíží rozvrácenosti – jsou dosud živé, ale vynořuje se už něco, co je ohrožuje. Zvláště v Sutinovi.

Sutin maluje pudově, nestará se o umělecké proudy, o směry, které vládou v Paříži. Je posedlý svými obrazy, jimiž křečovitě vylévá své vášně, vykřikuje své invectivy, své předpovědi zkázy. Na jeho plátnech převládá rudá červeň, horká, hustá jako jedovatá krev, purpurová červeň, která pálí jakoby horečkou. A spolu s rudou zelená, tu plísňová, tu zeleň prudkých rostlinných podráždění. A mezi rudými a zelenými občas oslňující bílá, žlutá, modrá. Maluje rozčtvrcená těla zvířat, visící na hácích v řeznictví, oškubaná kuřata v jejich trochu oplzlé nahosti, jak je vidí na mramorových pultech krámů. Ty čtvrtky masa, ta ubohá, bezbranná, necudná zvířata, zabitá a vystavovaná, začínají mít symbolickou hodnotu, je v nich jakoby matná vzpomínka na krveprolití páchaná v ghettech, na ubohé podřezané lidi. Jako v Segalovi i v Sutinovi se prodírá na povrch staletý smutek pronásledovaného národa, z něhož vzešli. A tak v chlapcích, které maluje, v kůrových zpěvácích, v hotelových poslíčcích je nesmírná palčivá něžnost nad křehkou neviností vystavenou ranám osudu.

Všechny tyto motivy, tato nejasná a žhavá tušení jsou, zdá se, shrnuta v onom *A u t o p o r t r é t u*, který vytvořil roku 1918, když mu bylo čtyřadvacet let. To, co Sutin namaloval na plátně, je obraz moderního *E c c e H o m o*, zavrženého člověka, stvoření pošpiněného na těle i na duši. Bezbranný, ponížený, osamocený: tak zpodobil sám sebe, ale tak viděl všechny lidi – pokořené, vyděděné a zavržené. Namaloval sám sebe s brutálními deformacemi, ale z tohoto obrazu se ozývá neuvěřitelně melancholicky něžné vzývání, téměř úpěnlivá prosba o milost.

Expresionismus italský

Je, zdá se, na místě mluvit hned o Modiglianím, už kvůli tomu, že měl velmi blízko k Sutinovi, a pak, že byl také původem Žid, právě tak jako Segall a Chagall. Modigliani prošel složitějším vývojem než Sutin. Celkem vzato ve stylis-

⁶⁰ Viz F. Russoli, *Catalogo Mostra Modigliani, Milano 1958, str. 7.*

tických prvcích, jež můžeme vysledovat u kořenů Sutinových, nenajdeme o mnoho víc než Rembrandta a El Greca. Modigliani naopak vstřelil většinu estetických podnětů, jež byly v Paříži ve vzduchu na počátku století: od Cézanna k Toulouse-Lautrecovi, od černošské plastiky k Picassovi „modrého“ a „růžového údobí“, od *s e c e s e* ke kubismu. A navíc tu byli jeho primitivní Sieňané a toskánské manýristy. A pokud jde o jeho mimovýtvárné vzdělání, spojoval Bakunina a Nietzscheho s Wildem a D'Annunziem.

V Modiglianím se tedy kříží, jak už bylo řečeno,⁶⁰ humanitářské a aristokratické, populistické a dekadentní sklony. Je v něm něco, co ho žene k rafinovanému estetismu, a něco, co jej vede k nejpronikavější, až do hloubi propátrané lidské pravdě. Jeho dělníci, jeho intelektuální přátelé, dívky, služky, smutné a líbezné děti s pozorným pohledem jsou zpodobněny v něžném zamyšlení. Modiglianímho expresionismus není zuřivý, je v něm spíše tajná vášeň, jakýsi vnitřní žár, který Modigliani – přenášeje ho na obraz – vměstnává do jemného stylistického obalu. Je to zkrátka expresionismus, který lpí na své eleganci, na svém uhlazeném rytmu. Mohli bychom říci, že jde o expresionismus melodický. To pojmenování nám nabízí plynulost Modiglianímho linie, její tíhnutí k spirále květnaté arabesky. V takové stylistické formulaci je nicméně vždycky nějaká míra, jistá grafická definice, která dost nápadně připomíná – i pokud jde o zálibu v deformacích – florentskou tradici od Botticelliho k Pontormovi: zašpičatění postavy, dlouhá, útlá hrdla, úzká a vzhůru se pnoucí ramena, jasná kresba.

Tyto charakteristické prvky Modiglianímho stylu nalézáme zvláště v aktech: zde se linie může po libosti modulovat a její subtilní neklid, její estetisující erotismus intimně se podvolují vláčné rozkoši formy, jíž dodávají intensity červené, červenohnědé, červenookrové barvy těl vždycky změkčilých a teplých, z kterých vždycky promlouvá křehká touha po záhubě.

Nedá se však říci, že by Modiglianímho inspirace měla jediný smysl. Zvláště v portrétech rozvíjí překvapující škálu citů, od ironie až k náklonnosti, od sympatie k lásce, a právě tato rozmanitá citová škála mu nedovoluje vyprahnout ve výtvarném znaku, který si vynášel a jež opakuje v každém obraze. Ve třech neplodnějších letech svého života, od 1915 do 1918, vydal ze sebe to nejlepší. Byl jako výheň,

z níž náhle vysehne světlo a žár a jež náhle zhasne. V lednu 1920 Modigliani zemřel, zlomen rozvráceným životem. Literátům a režisérům dal příležitost k snadné literatuře: prokletý malíř byl námět příliš lákavý, než aby měl zůstat nevyužit. Ale existuje jediný Modigliani bez legend a pochybných literárních mytů; je to Modigliani skutečný, malíř trochu křehký, trochu zženštilý, ale přesně vymezený svým jazykem a svou poésí.⁶¹

Modigliani pocházel z Livorna, ale Paříž ho nakonec pohltila, poznamenala jej. Je tu však ještě jeden umělec z livornského pobřeží, na nějž hlavní město Francie zapůsobilo velmi málo, třebaže do něho přišel přibližně v téže době jako Modigliani. Je to Lorenzo Viani. Také on jako Modigliani, jako Sutin a Chagall, se usadil v Ůlu (Ruche), v budově ve čtvrti Vaugirard, vyhrazené malířským ateliérům, ale nikdy se mu nepodařilo popařížštit se.

Na rozdíl od Modiglianiho Viani vyrůstá z nefalšovaných lidových kořenů. Díla Bakuninova a Marxova spolu s anarchistickými verši Goriho probudila v něm nejradikálnější nevráživé city a vášně. Hořkost nad zradou ideálů risorgimenta, která otrávil poslední léta starých macchiaioli a zvláště Fattoriho, jejich antiklerikalismus spolu se zaníceným hlásáním raného anarchistického socialismu, z něhož nejubožejší čerpali naději na sociální vykoupení, cele si Vianiho podmanily. Tehdy se ligurské pobřeží od Savony k Livornu hemžilo anarchisty: byl to nejbezprostřednější a nejprimitivnější výraz vzpoury proti nespravedlnosti. Předtím, než se Viani roku 1910 zapsal na Institut výtvarných umění v Luce, stál v čele anarchistické skupiny ve Viaregiu, nazvané *De lenda Cartago*. Anarchisty byli také Roccatagliata Ceccardiová, Pea, Ungaretti, a všichni byli soustředěni ve skupině *Manipolo dell'Apua* (Apuánský oddíl). V sálech anarchicko-syndikalistické komory práce ve Viaregiu měl Viani svůj ateliér.

Tyto skutečnosti by nebyly důležité, kdyby nebyly bytostnou součástí Vianiho umění. Jeho vzpurný duch, odbojnictví, jeho zběsilá láska k vyděděncům, k ubožákům, námořníkům, tulákům ho přivedla k tomu, že si osvojil i jejich sklony, jejich záliby, jejich způsoby. Nepřijal za své jenom jejich cítění, ale i způsob myšlení a vyjadřování, nářečí, žargon. A tyto lidi maluje. Ale jak namalovat tyto postavy hotovými,

⁶¹ Viz J. Modigliani, *Modigliani senza leggenda*, Vallecchi, Florencie 1958.

akademickými prostředky, které nyní měly – jako třeba tvorba Sartoriova – souhlas oficiální kultury?

Viani cítil odpor k tomuto oslavnému umění, jako ostatně nechápal výtvarný směr socialistické inspirace de amicisovské. Cítil, že potřebuje jazyk přerývaný, drsný, sveřepý, gramaticky nesprávný, deformovaný stejně dravě a brutálně, jak život každodenní bolestí znetvořil a zhanobil jeho postavy, jeho přátele. Proto se Viani vzpírá, umíněný, zahryzlý, nevráživý. Zná Daumiera, Toulouse-Lautreca, Steinlena, Foraina, má před očima satirické, polemické a politické kresby *Galantary*, *Simplicissima*: a v jejich stopách hledá svou cestu, s přestávkami, křečovitě, zmateně, ale vždycky se zřetelem k cíli: vyjádřit svět utrpení a vzpoury. Tváří v tvář tematům, která chce zobrazit, neuhýbá, jde vždycky přímo od emoce k vyjádření, zkracuje na nejmenší míru vzdálenost mezi dvěma momenty. Proto si Viani nakonec vytvořil jazyk, který je spíše nářečím než řečí. Není jistě tak formálně důsledný jako jeho francouzské vzory, jež miloval. Je to jazyk, který často ztratí vládu nad sebou, který pokračuje energickými anakoluty, kontrakcemi a nevhodnými výrazy. Viani skutečně často nezná míru, nechá se unést, přepíná; ale i v tom takřka vždycky zůstává nefalšovaná lidová bezstarostnost, silná a přímá. Je jisté, že lidi, jež kreslil a maloval, nemiloval literárně, ale láskou druhá v neštěstí, bratra, který má týž úděl. „Kreslil jsem,“ přiznal, „ty kostřbaté a výstřední postavy dělníků a postavy z lidu, z něhož jsem vzešel a který jsem miloval a miluji se synovskou oddaností . . ., bezvládné ruce, zbědované nohy, omámené hlavy, lidi viděné fyzickým očima, ale skrze duchovní lásku a pevnou víru v názory.“⁶²

V letech 1908 až 1915 maluje některá svá nejvíce zneklidňující díla: *Opuštění*, *Zakrslík Andrea*, *Filosof*, *Prodáváč chleba*, *Ošetřovatel*, *Komora práce*, *Kostelník*, skupinu obrazů *Perituccio*, *Zesnulý*, *Anarchistický tábor lidu*. Jsou to obrazy hněvu, tragedie, hrozby, obrazy podstatně jiné než Munchovy: z Munchových se vynořuje úzkostná vlnnost, sínalá hrůza příznaků, z Vianiho hněvivý soucit, odůvodněná zášť. Ve Vianim není psychologických odstínů, je v něm jenom nerozlišovaný vztek na nepřátele ubožáků a nedůtklivá a nespokojená láska k chudým.

Byla již konstatována těsná souvislost mezi Vianiho četnými

⁶² Viz Francia e Cortopassi, Lorenzo Viani, Vallecchi, Florencie 1955, str. 19.

literárními pracemi a jeho dílem výtvarným: stejně drastické načrtávání postav, táž dialektika, týž sklon nalézat „účinný“ prostředek. Zkrátka není téměř rozdíl mezi Vianim malířem a Vianim spisovatelem; i themata jsou stejná: malířem a Vianim vyličil perem, to i namaloval. Pohlédme na příklad, jak popisuje Totorina ve své první knize, která je nazvána *Opilci* a je z roku 1923: „Na hranaté a mohutné hlavě, která připomínala hlavu kanečka, měl veliký promáčený baskický barek; od neštovic poťobaná tvář jako by byla právě rozstřílena broky. Byl obludný. Širokou kosmatou hrud' halila marseilleská košile, modrá a černá, zapjatá na mušli zašpiněnou dehtem; průramek tak svíral zavalitá ramena, že tulák šel s roztaženými pažema. Obrovskou rukou, která zmáčena vodou zbachratěla jako ropucha, křečovitě svíral kus vrbové větve, na níž ještě byly větvičky s listy. Podsaditý hromotluk, který supěl jako zvíře pod příliš těžkým břemenem, přicházel jistě velmi zdaleka. Zastavil se před strážní budkou: z rozšířeného chrčící mu šla bělavá pára jako z nozder vola; jedno oko měl oblezlé pupínky neštovic a druhé, rozšířené, bylo podlité krví.“⁶³

⁶³ L. Viani, *Mare grosso, Gli ubriachi, Valecchi, Florencie 1955, str. 6.*

Snad není třeba zdůrazňovat, že tato skupina anarchistických intelektuálů z livornského pobřeží tvořila uprostřed d'annunziovského klimatu ostrov nanejvýš živé kultury. Jejich příklon k lidu, k národu jim dovolil nalézt nestrojený, neoficiální jazyk k vyjádření pravdy a nejkonkrétnějších a nejreálnějších citů. Z této skupiny vzešly třeba básně Roccatagliaty Ceccardiové, snad nikoli neužitečné Montalovi, Peův *Švihák*, první Ungaretti, třebaže pro jeho další vývoj byl rozhodující styk s francouzskou kulturou. Ale Viani nepochybně tuto zkušenost prohloubil nejvíc ze všech. Po nejedné stránce se mu také podařilo prolomit hranice pobrozenského provinciálního anarchismu a upozornit na krizi, která zasáhla Evropu. Protest, který se ozývá z jeho pláten, vyvěrá tedy z tušení, třeba jen mlhavého tušení historického vývoje. Jeho postavy, zvláště do roku 1925, jsou tedy živými příznaky skutečné krise italské a evropské společnosti.

Takové postavy se nikdy nemohou stát oficiálními, nikdy se nemohou „začlenit“. To se také stává postavám Rosaiovým, jeho proslulým „lidičkám“. Mezi Rosaiem a Vianim je mnoho obdob. Jako Viani i Rosai od samého začátku – od té

doby, co roku 1911 namaloval akvarel *Gangster* – stanul v polemickém a odbojném postoji, který se projevil příkrým odmítnutím oficiálních a reformistických tendencí. Až na kratičkou futuristickou epizodu kolem roku 1913 vývoj jeho umění jde vždycky ruku v ruce s výrazovým hledáním obrazů jeho země a lidu, toho, jenž plní nejlidovější florentské čtvrti: s hledáním nahého nelichotivého výrazu, za nímž Rosai vždycky jde přes toskánské primitivismy, tak vyprahlé a bytostné, oproštěné od všeho vedlejšího. Proto u něho futuristické pokusy trvalo tak krátce. Kolem roku 1919 ho patrně něčemu naučil Cézanne: hutností, potlačované síle, jasnosti; a stylistický vliv na něho měl i Carrà. Ale jeho jazyk je hluboce odlišný, cele zaměřený k přesnému, přiléhavému výrazu.

Rosaiovy postavy mají své bezpečné místo v italském malířství. Jsou to postavy smutné, mlčelivé, uzavřené. Oblečeny do obnošených kabátů, do plandavých pláštíků sedí okolo stolu v hostinci a mlčky hrají karty; dívají se na půllitr nebo na sklenku nepřítomnými očima, ubírají se jakýmsi opuštěnými uličkami; opuštění čekají na lavičce... Jsou to postavy, které Rosai zná od dětství, postavy z via Toscanella a z jiných uměleckých a proletářských předměstí: povozníci, nosiči zavazadel, muzikanti, ženušky, pekaři, plynárenští dělníci, hospodští, zloději; lidský zástup, jež zobrazil, zvláště v letech 1920 až 1930, s příkladnou pronikavostí, střízlivou paletou, vždycky podtrhávaje sociální podmíněnost. Z těchto pláten vyvěrá citově bohatá poesie, v soumrácném ovzduší, v modravé atmosféře, uprostřed popelavých šedí. Marně bychom v těchto postavách hledali výmluvnost Vianiho; ale i v nich je skryto němé odmítnutí, které se projevuje v brutálních tělesných nepravidłnostech, v jejich strnulosti a nehybnosti, v drsnosti pod povrchem se zračících povah, v osamocení každé z nich. Všechno, co má obdobu v suchém, úsporném malířském jazyku; Rosai si velmi dobře uvědomuje, kde jsou jeho meze; třebaže – jako u Vianiho – je jeho inspirace emotivní a dravá, Rosai ji vždycky nadobycěj pevně usměřňuje, takže inspirace pro něho není nátlak, ale přirozené tíhnutí k stylu.

Kdyby to dovolily meze, které si uložil náš essay, rozhovořili bychom se o celém následujícím období, o údobí třicátých let v Itálii, a podívali se na expresionismus „římské školy“.

zvláště na expresionismus Scipionův. Je to údobí fašistické diktatury a restaurace v oblasti umění za účasti novocenta. Poválečná podrážděná doba plná nedorozumění zformovala početný šik intelektuálů podléhajících vlivu fašismu. Do fašismu zabředli intervencionističtí anarcho-syndikalisté, přívrženci D'Annunzia, poraženci všeho druhu, nacionalisté. Protikapitalistický postoj byl vystřídán polemickým postojem proti-váhající liberální buržoasii; lidový duch plebeismem; revoluční odvaha odbojnou a podzemní činností. V tomto světle je zřejmé, že se mnoho intelektuálů a umělců jako Viani, Rosai, Martini, Ungaretti, Maccari, Sironi a další futuristé a nemálo mladých přiklání k fašismu, alespoň na počátku. Tehdy se s polemikou proti liberální buržoasii nenásilně spojovala i polemika proti uměleckým zálibám buržoasie samé, která upadala ve vytržení před Sartorii, Bistolfy, Ettory Tity. Ale když se fašismus dostal jednou k moci; jeho stanovisko k umění se rychle měnilo. Teď se měl fašismus představit jako strana, která obnovuje pořádek. Proto se rozhodl prohlásit poválečnou krizi za ukončenou a přikročit – i v oblasti umění – k „ozdravení“ situace. Z toho vzešlo novocento. Ale Scipione byl jedním z umělců, který svým zaníceným, bouřlivým, neklidným dílem dosvědčoval, jak falešné bylo tvrzení fašismu, že krise skončila. Ale ani ostatní skuteční umělci, kteří nicméně se přikláněli k fašismu, nezřekli se své básnické pravdy. Viani, Rosai, Maccari – i ve chvílích, kdy se nacionalismus cítil nejlépe – malovali dál svá themata, své tuláky, své „lidičky“, své šosáky, až nakonec byli považováni za kolísavce a někdy za nepřátele. A těmi v podstatě byli nebo se jimi stali. Ale snad je teď vhodné promluvit o umělci, který byl dokonce považován za největšího představitele novocenta. Sironi byl a je ve svých nejjistějších a vrcholných chvílích expresionista. Také on byl oblouzen sorelismem rodícího se fašismu, proletářským nacionalismem, protiměšťáckou demagogií. Ale toto jeho nedorozumění vyrůstalo z jeho upřímně odbojného postoje, v podstatě anarchistického, náchylného k apokalyptickému populismu. I on byl zkrátka synem krise. Tento duch byl jasně v něm už od jeho prvního údobí futurismu, k němuž se – velmi nezávisle – přikláněl v letech 1913 až 1919. Ale jeho expresionismus, bohatý na období s expresionismem severským, se výrazně projevil v městských krajinách, které začal malovat roku

1920. Vliv kubismu a De Chiricových italských náměstí – na jeho prvních městských periferiích – je zřejmý, pokud jde o jisté rozvržení obrazu, ale je to vliv pouze gramatický; jeho básnický svět je podstatně jiný. Sironi uměl s pozoruhodnou silou namalovat tyto městské krajiny, zbídačelé, ponuré, geometrické milánské předměstí, periferii z asfaltu a cementu. Haly továren, tovární komíny, tramvaje, nákladní auta, nákladní vlaky, kolejnice na náspech a v ulicích, plynojemy a samotu zimních, jakoby grafitových úsvitů, kterou ruší jenom dělník, jenž jde pěšky nebo jede na kole: každý prvek se do kompozice začleňuje vášnivě, s evokativní realistickou a zároveň fantastickou silou. V duchu těchto krajin průmyslového města ovšem cítíme mnoho nietzscheismu, to jest mnoho nietzscheovského novoromantického odporu k civilizaci moderního kapitalismu. Ale nicméně to není ani „zdraví“ a „optimismus“ „rodu“, jež fašismus začal vyžadovat od umělců nějaký čas nato; požadavek, který naplnil výstavy plodnými venkovankami, s nalitými a pevnými řadry podávanými buclatým pacholatům; ramenatými „námořníky“ na širokých nohou; mladými atlety, výkvětem národa „vzpínajícího se do budoucnosti“. Ale je to tak: i Sironi se dal do velebení, přešel k trofejím, k římské archeologii, k mohutným svalům, k širokým hrudníkům, zkrátka k rétorice. Tak se tehdy veliký umělec zapletl do zoufalého podniku. Jestliže se mu sem tam něco povedlo, celek byl vždycky smutný, truchlivý, zlomkovitý. Jenom když se vrátil k ženskému aktu, k periferii, k opuštěnému člověku sedícímu u stolu, nalézal svůj temný pesimismus, původní a upřímný zdroj svých podvratných nálad.

Expresionismus – jak vznikl uvnitř dějin moderního umění – jeví se tedy vedle jiných směrů jako nejbohatší a nejuplněnější hnutí. Je to hnutí, které přesahuje programové meze, jichž každý umělec nebo skupina umělců chtěl nebo se snažil dosáhnout. Mohlo by se snad říci, že většina moderního umění prošla bytostným klimatem expresionismu, protože velká část soudobých umělců, a zvláště ti nejschopnější, považovali a považují expresionistická themata za svá. Taková themata jsou vskutku nepřeborná, nemohou být vyčerpána. Budou dál patřit k problematice dnešního umění tak dlouho, pokud bude pokračovat odcizování člověka.

Únik a protest jsou dvě hlavní snahy této problematiky, snahy, jejichž různá expresionistická řešení nabízejí různá východiska, nevyjímajíc přechod od protestu k aktivnímu boji. Je dnes opravdu málo umělců, kteří by nepodlehli takovému naléhání expresionismu. Picasso byl v jisté chvíli expresionismem úplně podmaněn. Síla tohoto hnutí pramení z toho, že se nevyhnulo problémům, které konec století odkázal novému věku. Problematika expresionismu – ať už řešení, o něž se expresionismus snažil, jsou jakákoli – byla zkrátka skutečnou problematikou, jedinou opravdovou problematikou, která stála před evropskými umělci na počátku století. Expresionistické hnutí nebylo tedy ve svém celku hnutím „formalistickým“, ale „obsahovým“, a palčivě se v něm střetly – alespoň v jedné jeho části – některé bytostné pohnutky naší doby.

DADAISTICKÁ NEGACE

Tzarova definice

Dadaistické hnutí se zrodilo v Curychu roku 1916. Tristan Tzara prohlásil v rozhovoru poskytnutém francouzskému rozhlasu roku 1950, pokoušeje se vysvětlit příčiny dobrodružného zrodu dadaismu: „Abychom pochopili, jak se zrodilo dada, musíme si jednak uvědomit duševní stav skupiny mladých lidí v tom vězení, jakým bylo Švýcarsko za první světové války, a jednak intelektuální úroveň tehdejšího umění a literatury. Válka ovšem musela jednou skončit a po ní jsme se měli dožít válek dalších. To všechno upadlo do polozapomnění, jež máme ve zvyku nazývat historií. Ale v letech 1916–17 se zdálo, že válka neskončí nikdy. A k tomu – mně i mým přátelům – se z dálky jevila ve falešných rozměrech příliš rozlehlé perspektivy. Odtud znechucení a revolta. Byli jsme rozhodně proti válce, ale přitom jsme nehledali snadné řešení v utopickém pacifismu. Věděli jsme, že nelze odstranit válku, nevykořenili-li se její příčiny. Dychtivost po životě byla veliká, ošklivily se nám všechny formy tak zvané moderní civilizace, samé její základy, logika, jazyk a revolta se uchylovala k prostředkům, v nichž grotesknost a absurdnost daleko převyšovaly estetické hodnoty. Nesmíme zapomenout, že dotěrná sentimentalita v literatuře předstírala lidskost a že ve všech oblastech umění se roztahoval špatný vkus, který vyžadoval vznešenost a byl věrným obrazem síly buržoasie ve všem, co na ní bylo nejohavnějšího . . .“

Předtím Tzara jinde napsal: „Dada se zrodilo z mravního požadavku, z neúprosné vůle dosáhnout mravního absolutna, z hlubokého citu, že člověk – uprostřed všech výtvorů ducha – dosvědčuje převahu nad ožebračenými znalostmi o lidské podstatě, nad mrtvými věcmi a nad statky nabytými všelijak. Dada se zrodilo z revolty, jež byla tehdy společnou věcí všech mladých, z revolty, která vyžadovala od Individua, aby cele přitakal nutnostem své povahy, bez ohledu

na dějiny, logiku nebo panující morálku, Čest, Vlast, Rodinu, Umění, Náboženství, Svobodu, Bratrství a tolik jiných pojmů odpovídajících lidským potřebám, z nichž však existovaly jenom kostry konvencí, neboť původní obsah z pojmů zmizel. Descartesovu větu: Nechci ani vědět, že lidé existovali přede mnou, jsme otiskli v podtitulu jedné z našich publikací. Měla říci, že my se chceme dívat na svět novými očima, že chceme znovu prozkoumat a vyzkoušet samu základnu pojmů vnucovaných nám našimi otci a ověřit jejich správnost.¹

O původu jména „dada“ vypráví Hans Arp roku 1921 v jedné revui hnutí: „Prohlašuji, že Tristan Tzara vynalezl slovo d a d a 8. února 1916 v šest hodin večer. Byl jsem přítomen se svými dvanácti syny, když Tzara po prvé pronesl toto slovo, které nás právem uvedlo do vytržení. Stalo se to v curyšském Café Terrasse, když jsem pozdvíhal koláč k levému chřípí. Jsem přesvědčen, že toto slovo nemá žádný význam a že jenom pitomci a španělští profesori jsou s to pít se po těchto faktech. Nás zajímá dadaistický duch a my jsme byli všichni dadaisty před existencí dada.“ Sám Tzara dodává: „To v Larousseově slovníku jsem náhodou našel slovo d a d a.“ A Ribemont-Dessaignes potvrzuje, že to způsobil „perořízek, který náhodou zapadl mezi stránky slovníku“.² Ale Tzara vysvětloval slovo dada ještě jinak: „Jestliže to někdo považuje za zbytečné a jestli neztrácí čas kvůli nějakému slovu, které nic neznamená . . . První myšlenka, která víří v těchto hlavách, je bakteriologického původu: nalézt svůj etymologický, historický nebo alespoň psychologický původ. Z novin se dovídáme, že negři Kru říkají ocasu posvátné krávy: DADA. Krychle a matka v některých krajích Itálie: DADA. Dřevěný kůň, kojná, zdvojené přitakání v ruštině a rumunštině: DADA . . .“³ Tzara nicméně hned otevřeně prohlašuje, že slovo Dada je symbol revolty a negace.

Voltairův kabaret v Curychu

Curych byl v té době útočištěm mnoha lidí sběhnuvších se ze všech koutů. Byli tu desertéři, političtí emigranti, ti, kdo ze zásady odmítali konat vojenskou službu, tajní agenti a více nebo méně čistí spekulanti. A byli tady také umělci,

¹ T. Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, Paříž 1948, str. 17.

² G. Ribemont-Dessaignes, *L'histoire de Dada. Tyto dějiny, které vyvolaly mnoho polemik*, vyšly v *Nouvelle Revue Française*, květen-červen 1931. Týž autor věnoval tomuto tematiku velkou část svého *Déjà jadis*, Julliard, Paříž 1958.

³ T. Tzara, *Manifeste Dada 1918*. Viz Třetí část, kde je manifest přeložen celý.

literáti a básníci, kteří se tu octli z nejrůznějších důvodů. Tzara a Janco, které zde zastihl vstup Rumunska, jejich vlasti, do války, byli nuceni zůstat v Curychu, kde už předtím byli na studiích: Tzara zde studoval filosofii, Janco byl zapsán na architekturu. Arp sem přijel za matkou: byl národností Němec, ale původem Alsasan a také se k němu francouzské úřady chovaly obzvlášť shovívavě. Hugo Ball, již odvedený do německé armády, si zvolil Švýcarsko za asyl, protože si už nechtěl obléknout vojenský stejnokroj. Huelsenbeck, propuštěný z vojenské služby, odjel z Německa do Curychu, protože se nechtěl stát obětí konfliktu. A tyto lidé založili Voltairův kabaret, kde se roku 1916 zrodil právě dadaismus.⁴

Voltairův kabaret byl ve Spielgasse číslo 1. Téhož roku v č. 12 této ulice bydlil Lenin se svou manželkou Krupškovou. Dadaisté často Lenina potkávali na ulici, ale neměli ani zdání, o koho jde. Podle Lacôte⁵ Tzara prý dokonce hrál s Leninem šachy v Café Terrasse. Je jisto, že politika – v specifickém smyslu slova – zajímala v té době jen málokoho z těch intelektuálů, kteří dali popud k nejpodratnějšímu hnutí v dějinách umění a literatury. Teprve rok nato, to jest dlouho po tom, kdy Lenin, zavřen v pověstném zaplombovaném vagoně, dorazil do Ruska a postavil se do čela revoluce, Tzara a jeho přátelé pozdravili říjnové události jako něco, co zasadilo smrtelnou ránu válce. „Tehdy, roku 1917,“ píše Tzara, „když se Platten vrátil do Curychu a přinesl z Moskvy podrobnější zprávy o revoluci, zprávy, které ukázaly v pravém světle obraz, jaký jsme si o ní učinili a který vychytralý venkov systematicky zatemňoval, vzplálo odbojné hnutí a za ním následovala generální stávka. Doufali jsme, že se hnutí rozšíří na jiné válčící země a tak ukončí válku, právě tak, jak to tvrdili v Kienthalu a Zimmerwaldu. Je známo, že sociální demokracie o tom rozhodla jinak. Při této příležitosti Ball (který se od této chvíle věnuje výhradně politické činnosti), Serner a já sám jsme v kruhu curyšských dadaistů pozdravili ruskou revoluci v tom smyslu, že byla jediným prostředkem, který mohl ukončit válku, a to s horlivostí o to větší, že jsme již předtím zaujali odmítavé stanovisko vůči ufnukanému a humanitářskému pacifismu, jehož dovolávání se ušlechtilých citů, které tehdy bylo velmi v módě, se nám zdálo obzvlášť nebezpečné. Nehrozilo snad z takových výzev nebezpečí, že

⁴ Viz G. Hugnet, *L'aventure Dada, Galerie de l'Institut*, Paříž 1957, str. 28–32.

⁵ R. Lacôte, *Tristan Tzara, Seghers*, Paříž 1952, str. 18.

uspí (v kolébce ilusí) vůli těch, jimž bylo souzeno přímo se účastnit boje?¹⁶

¹⁶ T. Tzara, cit. d., str. 49-50.

Ale přesto, že dadaisté pozdravili revoluci, nedá se říci, že curyšské hnutí se potom angažovalo přímo na půdě revoluční aktivity, jak to naopak učinili dadaisté v Německu, kde se hnutí zrozené ve Švýcarsku okamžitě setkalo se souhlasem. Zde se přívrženci dada spojili v Spartakově jednotě a mnozí, v Berlíně a v Kolíně nad Rýnem, se zúčastnili revolučních bojů. Básník, malíř a dadaistický vydavatel Baargeld v Kolíně nad Rýnem dokonce založil Komunistickou stranu Porýní.

Curyšský dadaismus zůstal u vášnivé intelektuální negace, došel však k jasnější definici vlastního stanoviska. Jako v německém expresionismu základem takového postoje byl protest proti falešným mytům pozitivistického rozumu. V dadaismu však byl protest zběsile dohnán ke krajním důsledkům, totiž k absolutní negaci rozumu: „Dáblův déšť mi prší na rozum“ řekne Tzara. Jinými slovy psychologický a metatysický iracionalismus, jímž překypuje expresionismus, se v dadaismu stává methodickým základem nihilismu, který nemá obdoby. Expresionismus věřil ještě v u m ě n í, dadaismus odmítá i tento pojem. Jeho negace se totiž obrací nejen proti společnosti, kterou si bral na mušku již expresionismus, ale proti všemu, co je tak nebo onak spjato s tradicemi a zvyklostmi této společnosti. A právě umění, ať je chceme posuzovat jakkoli, je přece vždycky produktem této společnosti, kterou je třeba zapřít i n t o t o.

Protiumělecké, protiliterární, protibásnické je tedy dada. Jeho odhodlání rozvracet má přesný cíl, který je zčásti i cílem expresionismu; ale jeho prostředky jsou mnohem radikálnější. Dada je proti věčné kráse, proti věčnosti zásad, proti zákonům logiky, proti strnulosti myšlení, proti čistotě abstraktních pojmů, proti všeobecnému vůbec. Přitom je dadaismus pro neomezenou svobodu individua, pro spontánnost, pro to, co je bezprostřední, aktuální, dílem náhody, pro současné dění a proti mimočasovosti; pro to, co je poskvřené, a proti tomu, co je čisté, pro protiklad, pro ne, kde ostatní říkají ano, a pro ano, kde ostatní říkají ne, je pro anarchii proti řádu, pro nedokonalost proti dokonalosti. A tedy ve své odmítavé příkrosti je také proti m o d e r n í s m u, - to jest proti expresionismu, kubismu,

futurismu, abstraktismu, neboť je konec konců považuje za náhražky všeho, co rozvrací nebo se chystá rozvrátit, to jest za nové body krystalisace ducha, který již nikdy nemá být uvězněn do svěrací kazajky pravidla, třeba je to pravidlo nové a odlišné, a vždycky má být svobodný, pohotový, volný v ustavičném pohybu sama sebe, v stálém odhalování vlastní existence. Žádné otroctví, dokonce ani takové, v němž by dada otročilo dada. Má-li žít dada, musí ustavičně ničit dada. Neexistuje svoboda daná jednou provždy, existuje však ustavičný dynamismus svobody, v němž svoboda žije, popírajíc stále sama sebe.

Dadaismus je tedy ne tak směr umělecko-literární jako zvláštní dispoice ducha, je to krajně protidogmatický postoj, který užívá k svému boji všech prostředků. Proto dada zajímá spíše gesto než dílo; a lze učinit jakékoli gesto v tom, co se týká mravů, politiky, umění, lidských vztahů. Jenom jedno je důležité: aby takové gesto bylo vždycky p r o v o k a c í proti tak zvanému zdravému rozumu, proti morálce, pravidlům, zákonům; s k a n d á l je tedy nástroj, po němž dadaisté nejraději sahají, aby se vyslovili.

Z toho hlediska dadaismus přesahuje i význam nebo prostý pojem hnutí a stává se životním stylem. Smysl jeho příkré polemiky vedené proti U m ě n í a L i t e r a t u ř e s velkým písmenem je třeba vidět právě ve skutečnosti, že v Umění a v Literatuře, jež se pokrytecky snaží postihnout „věčné hodnoty ducha“, je život degradován, odsunut do pozadí. Dada bylo naopak palčivá touha proměnit poesii v č i n. Byl to zkrátka nejzoufalejší pokus zacelit trhlinu vzniklou mezi uměním a životem, kterou první dramaticky odhalili van Gogh a Rimbaud. K dadaismu se hned na počátku přimísilo mnoho nepravých a vnějších prvků, ale není pochyb, že jeho pravý význam je tento.

Manifesty

Pokud jde o základ theoretický, lze-li u dadaismu mluvit o „theorii“, Tzarovy spisy zůstanou ovšem základními texty, od Prvního nebeského dobrodružství pana Antipyrina (La première aventure céleste de Mr. Antipyrine) z roku 1916 k manifestům

z roku 1918 a 1920. Styl, jazyk, slovník těchto stránek jsou dráždivě nové, výbušné, nervní, drzé, překvapivé. Filosofické, satirické, klaunovské a lyrické nálady se mísí s opravdovým intelektuálním napětím, s nefašovanou úzkostí, která dodává Tzarově verbální nenucenosti reálné, zcela jiné než skandalisující účinnosti: „Ti, kdo patří k nám, střeží svou svobodu. My neuznáváme žádnou theorii. Máme dost kubistických a futuristických akademii: laboratoří formálních idejí. Dělá se snad umění proto, abychom vydělali peníze a hýčkali roztomilé měšťáky? Rýmy vyzvánějí asonanci peněz a modulace klouže podél linie břicha z profilu. Všechna seskupení umělců skončila v této bance, třebaš harcovala na různých kometách . . . Překypujeme kresbami s tropickou hojností šílených vegetací . . . To je ten vrávorající odcházející svět, zasnoubený rolničkám pekelné škály, a zde na druhé straně: noví lidé. Drsní, vzpínající se, jezdi na koni škytavky. To je ten zmrzačený svět a literární mastičkáři, v potu tváře usilující o zlepšení. Říkám vám: neexistuje začátek a my nemáme třesavku, my nejsme sentimentální. My trháme jako zuřivý vítr prádlo mraků a modliteb a připravujeme velikou podívanou na pohromu, požár, rozklad. Připravujeme vymýcení smutku a nahrazujeme slzy sirénami zaznívajících od jednoho kontinentu k druhému . . . Ničím zásuvky mozku a zásuvky sociální organisace: všude demoralisovat a vrhat ruku z nebe do pekla, pohled z pekla do nebe, obnovit plodné kolo universálního cirku v reálných možnostech a fantasii každého jedince . . . Nenávidím hrubou objektivitu a harmonii; tuto vědu, která všecko shledává v pořádku. Prodlužte, mé děti, existenci lidského pokolení . . . Věda říká, že jsme služebníci přírody: všecko je v pořádku, milujte se a rozbíjejte si hlavy. Prodlužte, mé děti, existenci lidského pokolení, roztomilí měšťáci a panenští žurnalisté . . . Jsem proti systémům, nejpřijatelnější ze systémů je zásadně nemít žádný systém . . . Logika je vždycky falešná . . . Morálka umožňuje jako každá metla, jež je vynálezem inteligence. Kontrola morálky a logiky nám vnutily chladnokrevnost před policajty – příčinou ztročení, shnilými krysami, jichž mají měšťáci plné břicho a které zamořily jediné jasné a vhodné skleněné chodby, které zůstaly otevřeny umělcům. Každý člověk musí křičet: čeká nás obrovská rozkladná, popiračská práce. Zamést, vyčistit. Jedinec se stává sám sebou, teprve když

⁷ Viz v třetí části
příklad celého
Manifestu Dada 1918.

prošel šílenstvím, útočným, skutečným šílenstvím světa ponechaného v rukou banditů, kteří se rvou a rdoují po stáletí . . . Každá forma zhnusení, jež je s to stát se negací rodiny, je dada; protest pěstmi celé bytosti připravené k destruktivní akci: DADA; . . . zrušení vši hierarchie a sociální rovnice zavedené pro hodnoty našimi sluhý: DADA; každý předmět, všechny předměty, city a nejasnosti, vidění a přesný průsečík rovnoběžek jsou prostředky boje: DADA; vymýcení paměti: DADA; vymýcení archeologie: DADA; vyhubení proroků: DADA; škrtnutí budoucnosti: DADA; absolutní neoddiskutovatelná víra v každého boha, bezprostřední plod spontánnosti: DADA; . . . Svoboda: D A D A D A D A D A, řev škraloupovitých barev, pletenec protikladů a všech protimluvů, podivínství, nedůsledností: ŽIVOT.“⁸

Zdrojem energie dada jsou především intelektuálové ne-umělci nebo ti umělci, kteří výtečně vládou perem, jako Arp, Baargeld, Van Doesburg, Hausmann, Picabia, Schwitters. Je jisté, že ve chvíli, kdy se zrodilo dada, byly již v oblasti umění nastoleny všechny hlavní moderní tendence. A tak dadaismus byl nakonec protikubistický, protifuturistický, protiastraktický prostředky, objevy, inovacemi kubismu, futurismu, abstraktismu. To, čemu se říká „dadaistické umění“, není nic určitého, jasně vymezeno, je to však ve skutečnosti směs prvků, které lze již sledovat v jiných hnutích. A přece v nejpůvodnějších uměleckých tvorech dada je cosi jiného, něco, co se rodí z poetiky hluboce odlišné. Zatímco kubismus, futurismus, konstruktivistický abstraktismus mají pozitivistický základ, dadaismus právě tak jako expresionismus spočívá na něčem zcela odlišném. A tak i když si osvojuje prostředky takových výtvarných směrů, proces umělecké tvorby je u něho podstatně jiný, pokud jde o „tvoření“. „Tvoření“ dadaistického „díla“ vskutku není závislé na pořadajícím rozumu, na snaze po stylové důslednosti, na formálním vzoru. Otázky tvárného charakteru, které zajímají ostatní umělce, dadaisty skutečně nezajímají. Oni tedy „nevytvářejí“ „díla“, ale vyrábějí předměty, objekty. Na této „výrobě“ je především zajímavá polemický význam procesu, potvrzení virtuální síly věci, převahy případu nad pravidlem, rozvratná násilnost těchto objektů, octnou-li se náhodou mezi „skutečnými“

uměleckými díly. S těmito dadaistickými „objekty“ je tedy bytostně spojován polemický sklon, neuctivá libovůle, naprostá provisornost na hony vzdálená myšlenky dát estetický příklad, jak tomu naopak bylo u kubistů, futuristů, abstraktistů. To tedy musíme vidět v dadaistických objektech za případnými podobnostmi s výtvy jiných směrů.

A byl to opět Tzara, kdo v Manifestu o lásce slabé a o lásce hořké roku 1920 účinně shrnul tuto metodu „výroby“. Přečtěme si například, co radí těm, kdo chtějí „udělat dadaistickou báseň“:

„Vezměte noviny.

Vezměte nůžky.

Vyberte v novinách článek tak dlouhý, jak dlouhou chcete mít svou báseň.

Vystříhnete článek.

Potom pečlivě vystříhejte slovo za slovem z tohoto článku a naházejte je do pytlíku.

Lehce zatřepejte.

Vytahujte potom výstřížky jeden za druhým a skládejte je v tom pořadí, jak jste je vytahovali.

Pečlivě slova opište.

Báseň se vám bude podobat.

A na jedinou jste spisovatel nesmírně originální, okouzující sensibility. ...“⁸

⁸ Tamtéž.

Toto je krajnost, k níž došla revolta dada. V této „poetice“ došla výrazu dadaistická snaha o pravdu, jež by nepodléhala pravidlům stanoveným společností macešskou a nepřátelskou člověku: pravidlům politickým, mravním, ale i uměleckým. Tato poetika byla konečně také „gestem“, patřila k oněm energickým, nesmlouvavým a výlučným prostředkům, kterými dada bojovalo s maloměšťáckou, akademickou a zpátečnickou mentalitou, jež se často zakoreňovala i mezi umělci počítajícími se k avantgardě. Mnoho dadaistických „děl“ bylo „vyrobeno“ metodou „poesie v klobouku“, to jest tak, že byly sebrány nejodlišnější prvky a složeny podle náhodnosti jejich tvaru, jejich barev, jejich hmoty.

Jedním z nejdůležitějších umělců ve výrobě těchto „děl“ byl Kurt Schwitters v Hannoveru, který si – dadaisticky – vytvořil vlastní dadaismus a nazval ho „Merz“, patrně zko-

⁹ Viz G. Dorfler, K. Schwitters, Galleria del Naviglio (Catalogo) Milano duben-květen 1959.

moleninou slova K o m m e r z, aby tak naznačil protikomercialnost avantgardy.⁹ Schwittersovi bylo všechno dobré: kousky dřeva, železa, odstřížky plechu, obálky, zátky, slepičí pírká, lístky z tramvaje, poštovní známky, hřebíky, papír, kameny, kůže atd. Jeho díla byla udělána jenom z těchto zlozků. Nepoužíval těchto prvků jako kubisté nebo futuristé, kteří povětšinou užili v obraze některého z nich jenom zčásti, a to tak, že ho začlenili do celku barvy a kompozice. Schwittersova „díla“ byla výlučně složena z tohoto různorodého a namátkou sebraného materiálu. Grosz ve své autobiografii, vzpomínaje právě Schwitterse, říká, že výplod této dadaistické činnosti byl nazván „malba ze smeti“. Schwittersova „díla“ přestala být dadaistická tehdy, když se pokusil soupeřit svými zlozkami s kubistickým a abstraktním obrazem, to jest když se snažil dát svému výrobku „estetickou“ hodnotu a akademicky proměnil v šifru původní dadaistickou intuici: opakování je vskutku smrtí dada.

Dada v New Yorku

Ale jestliže produkce dada je opravdu „gestem“, potom dadaistickými umělci povýtce byli Duchamp a Picabia, kteří v New Yorku roku 1917 dělali něco podobného a ještě výstředněji než dadaisté švýcarští a němečtí. Již v Paříži roku 1913 až 1914 Duchamp vzal stojan na láhve a kolo bicyklu a podepsal se pod ně jako pod svá „díla“. Zato do New Yorku na výstavu v Saloně nezávislých poslal dokonce obyčejný nočník seriové výroby, s názvem F o n t á n a. Večer na zahájení výstavy se potom jeho přítel Arthur Cravan, který měl promluvit o obrazech, dostavil před vybrané, elegantní a intelektuální obecenstvo na mol opilý, přivlekl kufr, vysypal jeho obsah na řečnický stůl, rozvěšoval kolem špinavé prádlo a začal si dokonce rozepínat šaty k rozhořčení přítomných a za výkřiků dam, které stydlivě odvracely tvář. Teprve policii se podařilo vyvést toho povedeného řečníka.¹⁰

Duchamp a Cravan se chovali jako praví dadaisté. V té době Duchamp v New Yorku vydal tři drobné publikace: *The Blindman* ve dvou číslech a *Rongwrong*. Pokud jde o Picabiu, vydal revui 391, do níž zařadil své kresby:

¹⁰ Viz G. Hugnet, cit. d., str. 38.

technické nákresy a věrně okopírované předměty (závitnice, elektrické lampy) a v níž také publikoval své básně. Vedle Duchampa a Picabii je tu i Man Ray. Také on dá podnět k řadě „děl“ složených z nemalířských různorodých hmot, ale především v oboru fotografie dosáhne pozoruhodných výsledků se skutečnými roentgenovými snímky reálného světa, které – jak se vyjádřil Hugnet – obnažily a vyzdvihly jeho tajemství. Tyto fotografie, které měly být jakousi padělanou vědou, byly nazvány podle jména autora *rayografie*. Roku 1918 se do Evropy vrátil Picabia a vyhledal Tzaru v Curychu, Zde přišel na to, že dada je totožné s jeho názory, a stal se jeho horlivým stoupencem.

Dada v Německu

Nejzajímavějších výtvarných výsledků dosáhl však nepochybně dadaismus v Německu, ať to byla berlínská skupina nebo Max Ernst v Kolíně. Právě tito dadaisté vynalezli fotomontáž, jméno, na němž se shodli Grosz, John Heartfield, Baader, Hoeh a Hausmann.¹¹

V Berlíně byl první Huelsenbeckův dadaistický manifest otištěn v dubnu 1918. V tomto dokumentu se mimo jiné tvrdilo: „To, jak umění vypadá a jakým směrem jde, závisí na čase, v kterém žije, a umělci jsou tvůrci své epochy... Nejlepší umělci, ti nejzávažnější, budou ti, jejichž obrys těl bude ustavičně přítomen v hřmotu vodopádů života a kteří – divoce se vrhajíce na soudobou inteligenci – budou krváčet z rukou a ze srdce. Vyslyšel snad expresionismus naše volání po umění, které by bylo užší volbou našich životních zájmů?

Ne! Ne! Ne!

Vyslyšel snad expresionismus naše volání po umění, jež by spalovalo podstatu života v těle?

Ne! Ne! Ne!

Pod záminkou vnitřního života expresionisté literatury a malířství se spojili v generaci, která dnes již pro sebe požaduje dějinné, literární a umělecké ocenění a předkládá svou kandidaturu, aby se jí dostalo ctihodného měšťáckého souhlasu... Expresionismus, vynalezený v cizině, se stal v Německu – jak, to každý ví – těžkopádnou idyloou v oče-

¹¹ Viz R. Hausmann, *Courrier Dada, Le Terrain Vague, Paříž 1958, str. 42.*

kávání dobrého důchodu: nemá nic společného se snahami činnorodých lidí.

Ti, kdo podepsali tento manifest se shromáždili s bojovým pokřikem

DADA!!!

aby šířili umění, které uskuteční nové myšlenky. A co že je to ten dadaismus?

Slovo dada symbolisuje nejprimitivnější vztah k obklopující nás skutečnosti: s dadaismem ujímá se svých práv nová realita. Život se projevuje současným změtením hřmotů, barev a duchovních rytů, v nichž v dadaistickém umění okamžitě pokračují výkřiky a vjemové horečky jeho smělé každodenní duše a v celé jeho brutální realitě. Zde je ta přesně vymezená křížovatka, která odlišuje dadaismus od všech ostatních uměleckých směrů, a zvláště od futurismu, jež nedávno nějaký pitomec vykládal jako nové vydání impresionismu.

Teprve dadaismus se nestaví esteticky před život... Být dadaista může někdy znamenat být spíše obchodník, politik než umělec, být umělec jenom náhodou... Ať žijí dadaistické činy tohoto světa! Být proti tomuto manifestu znamená být dadaista!¹²

¹² Tamtéž, str. 26–30.

1912
Již tento manifest se na jednom místě dotýká problému nových materiálů malířství. Téhož měsíce téhož roku se však Raoul Hausmann obíral tímž námětem ve svém soukromém manifestu, nazvaném *Syntetické kino malířství*. Ale na fotomontáž připadl Hausmann až několik měsíců nato, za pobytu u Baltického moře, na ostrově Usedom. Téměř v každém domě tohoto ostrova byla na stěně pověšena barevná litografie zobrazující granátníka na pozadí kasáren. Aby tato jakási vojenská vzpomínka byla účinnější a osobnější, v mnohých domech byla původní granátníkova tvář zakryta fotografií někoho z rodiny, kdo kdysi nebo právě sloužil na vojně. A nad těmito litografiemi dostal Hausmann nápad skládat celé „obrazy“ jenom z rozstříhaných fotografií. Když se vrátil do Berlína, dal se do práce, užil obrázků z novin a filmových fotografií a ukázal přátelům dadaistům hlavního města svůj objev.¹³

¹³ Tamtéž, str. 41–42.

Byli to především Baader a Hoeh, kteří v Berlíně použili a rozvinuli spolu s Hausmannem tuto novu techniku. Roku

1931 byla v Museu umění a řemesel otevřena historická výstava fotomontáže a při té příležitosti se sám Hausmann pokusil definovat její povahu a metody: „První tvůrci fotomontáže, dadaisté,“ řekl při zahájení výstavy, „vycházeli ze stanoviska pro ně nepopíratelného, že malířství z let války, postfuturistický expresionismus, ztroskotalo proto, že bylo neobjektivní a že nemělo svůj pevný názor, a že nejen malířství, ale všechna umění a jejich techniky se musí od základu revolučně proměnit, mají-li zůstat v kontaktu s životem své epochy. Členové Klubu dada neměli přirozeně zájem na tom, aby vypracovali nová estetická pravidla, podle nichž by mělo vznikat umění. Dadaisté se především zajímali o dráždivost nového materiálu a skrze něj o omlazení forem nového obsahu. Dada, které bylo svým způsobem kulturní kritikou, se nezastavilo před ničím. A je fakt, že většina prvních fotomontáží komentovala s kousavou ironií současné události. Ale myšlenka fotomontáže je revoluční, pokud jde o její obsah, její forma je převratná, pokud jde o užití fotografie a tištěných textů, které se, spojeny, proměňují v statický film. Dadaisté . . . první užili fotografii jako materiálu k tomu, aby – zaváděním dosti rozmanitých, často odlišných struktur protikladného významu – vytvořili něco bytostně nového, co by v chaosu války a revoluce vyvolávalo záměrně nový optický reflex. Dadaisté věděli, že v této metodě je propagační účinnost a že současný život není dost smělý, aby ji rozvinul a plně využil. Později se věci podstatně změnily . . . Fotomontáž ve své původní podobě byla explozí hledisek a vnitřním vírem azimutu. Ale že šla ve svém celku nad futuristické malířství, prodělala zatím vývoj, který bychom mohli nazvat konstruktivní. Kdekdo došel k názoru, že zrakový prvek nabízí velmi rozmanité možnosti. Fotomontáž dovoluje vypracovat dialektičtější formule, pokud jde o antagonismus struktur a rozměrů, například drsnosti a hladkosti, vzdušného pohledu a popředí, perspektivy a plochého povrchu. Technika fotomontáže se zřetelně zjednodušila, když jí bylo užito v praxi. Montáže lze užít především k politické propagandě a obchodní inserci. Nezbytná srozumitelnost, kterou vyžadují politické a obchodní s l o g a n y, bude stále více působit na její prostředky, takže uvede do rovnováhy nejučinnější kontrasty a odstraní počáteční výstřelky. Dialektický moment forem; jenž je zvláštností fotomontáže, zajistí jí

¹⁴ Tamtéž, str. 46–49.

ještě dlouhé a úspěšné trvání . . . Lze tvrdit, že fotomontáž se osvědčuje stejně dobře jako fotografie nebo kino, neboť překvapivě přispívá k obohacení našeho vidění, našich znalostí optických, psychologických a sociálních struktur, totiž přesností faktů, v níž obsah a forma, podstata a vnějšek tvoří nedílnou jednotu.“¹⁴

Když Hausmann pronášel tato slova, fotomontáž už měla veliký ohlas. Osvobozena od náhodnosti, od automatismu svých různorodých prvků a od dadaistického sklonu k absurdnosti, osvědčila se zvláště v SSSR jako nástroj politické a výchovné propagandy, jak ji prováděla Levá fronta umění, L e f, jejímž organizátorem byl Majakovskij. O něco později neobyčejně účinné fotomontáže Johna Heartfielda dovedly tento žánr moderního výrazu k jeho dokonalosti. Tímto způsobem – právě jak chtělo dada – život a umění se nakonec důvěrně smísily v přímé, přechodné, nahodilé formě, v každodenních událostech, na zdech ulic, ve výkladních skříních.

Charakteristický pro dada byl právě jeho požadavek strhnout přehradu literárních a uměleckých druhů: obraz – manifest – fotografie byly právě výsledkem této snahy, zrovna jako kreslené básně, výtvarné typografické tisky, fonetické básně. Fotomontáž vytvářela umění bez velkého písmena, bez nároků na věčnost, umění zcela ponořené do bezprostřední skutečnosti. A jestliže je pravda to, co napsal Willy Verkauf, to jest, že dadaismus – i když nejasně – cítí „hlubokou nostalgii po tvůrčím sepětí mezi uměním a lidem“, neboť dadaisté „se už nespokojují uměním, jež se stalo čistě soukromou záležitostí“, ale touží především „uvést umění ve shodu s živým člověkem, s životem pulsujícím v celé své bohatosti“; jestliže je to pravda, potom nelze říci, že by vývoj fotomontáže odporoval „duchu“ dadaismu. Toto stanovisko, i v proměnách, jimiž prošlo, je tedy jistě vítězstvím dada.¹⁵

Ale zkušenost dadaistické fotomontáže nejvýrazněji obohatil Max Ernst, takže ho někteří, jako Aragon, dokonce považovali za vynálezce tohoto žánru.¹⁶ Ve skutečnosti Ernst připadl na fotomontáž teprve v roce 1919, téhož roku, kdy se mu v jednom mnichovském knihkupectví po prvé dostaly do rukou některé publikace dada. Jak připadl na fotomontáž, vylíčil sám Ernst na jedné nanejvýš zajímavé strán-

¹⁵ Viz W. Verkauf, Dada, Verlag Arthur Niggli, Curych 1957, str. 21. V tomto svazku jsou také sebrány poslední stati Jancovy, Huelsenbeckovy, Richterovy, Kleinovy a dalších.

¹⁶ Viz L. Aragon, La peinture au défilé, Galerie Pierre, Paříž 1930.

ce, zajímavé i pokud jde o to, jak myšlenku rozvinou surrealisté: „Jednoho dne roku 1919, když mě deštivý čas uvěznil v jedné vile na břehu Rýna; zmocnila se mě posedlost, když jsem vzrušeným zrakem hleděl na stránky ilustrovaného katalogu, kde výklad doprovázely obrázky z oboru antropologie, mikroskopie, psychologie, mineralogie, paleontologie. Našel jsem tam pohromadě tak různorodé obrazové prvky, že sama absurdnost tohoto celku okamžitě umocnila mou visionářskou schopnost a vyvolala ve mně mámivý sled protimluvných obrazů, obrazů dvojitých, trojitých a mnohonásobných, jež se prolínaly tak vytrvale a rychle jako milostné vzpomínky a vidiny polospánku. Tyto obrazy vyžadovaly nové roviny pro svá setkání v nové neznámé rovině (v rovině nenáležitosti). Stačilo tedy připojit k těmto stranám katalogu, nakreslit nebo namalovat – a to tak, že by se povolně reprodukovalo jenom to, co jsem viděl v sobě – barvu, znaménko tužkou, krajinu cizí zobrazeným předmětům, poušť, nebe, geologický průřez, dláždění, jedinou čáru rovnou jako obzor, abych získal věrný a nehybný obraz své halucinace; abych proměnil v drama odhalující mé nejtajnější touhy to, co ještě před chvílí byly jenom banální reklamní stránky.“¹⁷

¹⁷ Viz Max Ernst, *Autobiografie, Cahiers d'Art, Paříž 1936, str. 16–17.*

Dadaistická náhoda a absurdnost se tedy proplétají a již mají snahu vyústit do atmosféry vytržené fantazie, do klimatu metafysické reality. Nevyslovujeme zde to slovo nezáměrně. Vskutku právě v tomto údobí Ernst měl příležitost poznat sbírku litografií De Chiricových, nazvanou *F i a t M o d e s*, která na něho velmi živě zapůsobila. De Chiricova metafysika stane se později spojnicí se surrealismem. V tomto údobí však Ernstovy fotomontáže ještě zachovávaly svou provokativní dravost nefalšovaně dadaistické povahy, zvláště ty fotomontáže, které vystavoval v Kolíně počátkem roku 1920. Ale celá výstava, kterou organizoval on, Baargeld a Arp, jenž se vrátil do Kolína z Curychu, měla ráz otevřené provokace. Obrazy, plastiky a rozmanité předměty byly vystaveny na středním dvoře kavárny. Aby se tam návštěvníci dostali, museli projít záchodky. U vchodu dívka v šatech, jaké se nosí k prvnímu přijímání, recitovala obscenní verše. Uprostřed dvora stál předmět z tvrdého dřeva, jehož autorem byl Ernst a u něho na řetězu byla připoutána sekera: obecnstvo bylo vyzváno, aby se chopilo sekery a zničilo „plastiku“. Do jednoho kouta Baargeld do-

konce umístil akvárium, naplněné tekutinou rudou jako krev a na jeho dně plavala ženská kadeř. A konečně všude kolem byly rozvěšeny fotomontáže rouhačského, skandalisujícího, sexuálního rázu. Rozzuření návštěvníci několikrát zpusťovali dvůr a zohydili díla, až úřady výstavu zakázaly. Toto vystoupení se podobalo všem vystoupením dada, jejichž pravzorem byl curyšský Voltairův kabaret.¹⁸ Šlo o projev, v němž sarkastický a zpupný humor dadaistů byl záměrem k jedinému cíli: vyvolat hněv střízlivých opatrníků, kteří se octli v jejich zábavním podniku. Často právě v Berlíně se v těchto projevech obrazilo poválečná korupce a úpadek mravů. Tehdy sádelnatí němečtí měšťáci křepčili v ohni urážek: „Hele, ty tam vpravo, nesměj se, paroháči!“ křičel jeden dadaista. Nebo: „Zavři zobák, nebo ti nakopu do zadku.“ Když jeden dadaista vstal, aby přečetl verš, druhý na něho zařval: „Počkej, nechceš přece dát naše umění zrát těmhle idiotům!“¹⁹ A odulí měšťáci se nakonec váleli pod stolem smíchy po nevímkolikátém püllitru piva. Ale ani dadaismu s jeho osvědčenou technikou provokace se nepodařilo „rozebrat“ ty překážející postavy poválečného Německa. Urážka a sarkasmus nebyly zřejmě pádnými nástroji. A mnozí dadaisté, jak jsme už připomněli, nakonec zvolili nástroje účinnější.

¹⁸ Viz P. Waldberg, *Max Ernst, J. J. Pauvert, Paříž 1958, str. 124.*

¹⁹ G. Grosz, cit. vyd., str. 192.

Dada v Paříži

„Koncem roku 1919,“ vypráví André Breton, „přišel Tzara do Paříže jako mesiáš. Po prvních slovech, která vyslovil, se mi zdálo, že v něm odhaluji nesmírně bohatý vnitřní život, a naráz jsem přijal jeho nejodvážnější návrhy.“²⁰ Ve skutečnosti pařížská skupina, kterou tvořil Picabia, Aragon, Eluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes a sám Breton, Pétret a další, již nějaký čas šla touto cestou. Breton četl první čísla curyšské revue *D a d a* u Apollinaira už od roku 1917; a od počátku roku 1919 se revue *L i t t é r a t u r e*, kterou řídil Breton spolu se Soupaultem, zajímala o toto hnutí a jejím nejmladším spolupracovníkům bylo poskytováno pohostinství v *D a d a I I I* a *D a d a I V - V*. S příchodem Tzary do Paříže začala i zde dadaistická vystoupení. Některá se stala proslulými, jako manifestace na festivalu dada v Gaveayově sále nebo akce roku 1921 v sále

²⁰ Viz A. Breton, *Les pas perdus, Gallimard, Paříž 1924, str. 207.*

Sociétés Savantes, známá pod jménem Proses Barrèsem. Mezitím se objevily další dadaistické revue: Eluardovo *Proverbe*, Picabiův *Cannibale*, Z Paula Dermée. Tón pařížského dadaismu je jizlivý, kousavý, drzý, apodiktický: „Futurismus je mrtev. Kdo ho zabil? Dada . . . Kubismus staví katedrálu z umělecké játrové paštiky. Co je dada? Expresionismus otravuje umělecké sardinky. Co je dada? Simultaneismus je dosud u svého prvního uměleckého přijímání. Co je dada? Futurismus chce vyjet nahoru uměleckou lyrickou zdviží. Co je dada? Unanimismus objímá tutismus a loví uměleckým prutem. Co je dada? . . . Padesát franků tuzéru tomu, komu se podaří vysvětlit dada . . . Dada existovalo vždycky. Panna Maria byla dadaistka. Dada nemá nikdy odůvodnění. Občané, přátelé, dámy a pánové, dejte pozor na padělky! Napodobitelé dada chtějí prezentovat dada v umělecké formě, kterou dada nikdy nemělo. Občané, dnes vám prezentuji v pornografické formě vulgárního a barokního ducha, který absolutně není čisté blbství, jež požaduje dada – ale domyšlivý dogmatismus a imbecilita.“²¹

Nelze sledovat všechny bohaté dadaistické události v Paříži. Je nicméně třeba zdůraznit smysl a aktivitu dada. Tito intelektuálové se velmi často snažili zaplnit skandálem, vzrušením a ztřeštěnostmi prázdnotu, zoufalství a hnus, jež v nich vzbudila válka a poválečná doba. Bouřili se, zmítali, křičeli a uráželi, aby neslyšeli hlas úzkosti. Pro některé byla aktivita ducha jakousi vysokou akrobacií bez sítě; byl to způsob, jak cítit svůj život v ustavičném intelektuálním riskování. Existoval pesimismus dada, jakýsi černý humor, teroristický, hrubý. Nejdražší Bretonův přítel, arcidadaista Jacques Vaché, ten, který 24. června 1917 při premiéře *Průtiresiových* oblečen za anglického důstojníka vstoupil do přízemí a mířil revolverem na diváky pohoršené pověstným Apollinairovým erotismem; Vaché, propadlý úzkosti, se zastřelil v Nantes roku 1918. Francouzští dadaisté, dědici Rimbaudovi, myslili, že budou žít dál, když si vypálí rány provokujícím aktivismem. Tím se stal francouzský dadaismus ve své nejčistší chvíli. Nejde tu o to, hledat velké umělecké nebo literární výsledky v krátké existenci tohoto hnutí. Kníry, které Duchamp přikreslil *Giocondě* Lionarda da Vinci, podepsav se pak pod

²¹ Leták rozšiřovaný v únoru 1921 a otištěný G. Hugnetem v cit. d., str. 80.

reprodukcí jako pod své dílo, nebo živá opice, kterou Picabia chtěl přivázat dovnitř prázdného rámu a vystavit ji na společné výstavě,²² zůstanou možná nejdokonalejšími dadaistickými díly. Ale dada právě proto nemohlo dlouho prodlužovat své trvání. Bylo to hnutí přechodné, nikoli hnutí, které by se mohlo přizpůsobit, přejít do normálnějších kolejí, vyzvednout si legální průkaz totožnosti, vybrat si příbytek a zařídit si v něm běžný dlouholetý život. Bylo tedy na místě, vyplývalo z dadaistické logiky, že dada zavraždilo dada.

Zde je třeba hledat vysvětlení, proč dadaismus dožil, ne v různých sporech, které svého času vypukly mezi Bretonem a Tzarou. V Berlíně se záhy, již roku 1920, dadaismus zformoval jako směr, v Paříži roku 1923 nevyhnutelně dožil; nevyhnutelně, ale vědomě. O mnoho let později Tzara bude mluvit o „dobrovolném konci“. Rok předtím v nové řadě revue *Littérature* Breton definitivně podepsal svůj rozchod s dadaismem ve spisku *Lâchez tout*: „Opusťte dada. Opusťte svou manželku, opusťte svou milenkou. Zapomeňte na své naděje i bolesti . . .“²³

Je to však znovu Tzara, kdo jasně vyjádřil stěžejní bod obecné otázky dadaistické aktivity v těchto letech. „Je jisté,“ napsal, „že *tabula rasa*, kterou jsme si vybrali jako řídicí princip naší aktivity, měla cenu jen potud, pokud by ji nenahradilo něco jiného.“²⁴

Co by bylo to něco jiného, dadaisté jasně nevěděli, ale zajisté nemohlo to nemít na zřeteli člověka: člověka osvobozeného – zásluhou těch nezbytných rozrušení, hlásaných Rimbaudem – od všech usazenin, které zkrusují jeho podobu. Toto byla zmatená, ale hluboká tížadost dada. I dada tedy toužilo po lidské, neznetvořené pravdě. Ale rozhodující v dada je jeho vůle strhnout přehradu umění a literatury a uvolnit samy prameny poesie v člověku. Odtud jeho definice poesie ne jako nástroje vyjádření, ale jako aktivity ducha, ne jako vedlejšího projevu inteligence a vůle, ale jako způsobu bytí, života. A nešlo zajisté o „nenapodobitelné žití“ D'Annunziovo, o život jako umělecké dílo, ale o hledání „svobody skutečnitelné jen v úplném vyjádření osobnosti“.²⁵ V podstatě Tzarova slova pronesená roku 1950 nemají téměř již nic společného se zkušeností dada: „Opovrhuj literáty,“ řekl,

²² Breton vypráví, že Picabia ji nakonec musel nahradit opicí nabalsamovanou. Viz A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Brentano's, New York 1945, str. 86. Spis je z roku 1941.

²³ Celý text je otištěn v *Les pas perdus*, cit. vyd., str. 133.

²⁴ Viz R. Lacôte, cit. d.

²⁵ T. Tzara, „Le papier collé ou le proverbe en peinture“, v *Cahiers d'Art*, č. 2, 1931.

„a nepřestal jsem milovat to, co je živé, ty, kdo žijí, aniž se nejobyčejnějšími gesty ptají proč a nač.“²⁶ Je to znovu přímát života před estetikou hláсанou před tolika lety.

Lze tudíž mít za to, že je správná a do jisté míry konečná definice dadaismu, kterou nedávno, roku 1957, vyslovil Arp: „Dada bylo revoltou ne-věřících proti nevěřícím.“²⁷ Stěží to mohl říci lépe a stručněji. Jenom je třeba dodat, že v těchto ne-věřících dřímala tajná, zoufalá vůle věřit.

²⁶ Viz R. Lacôte, cit. d.

²⁷ Viz R. Hausmann, cit. d., str. 145.

SEN A SKUTEČNOST V SURREALISMU

Problém svobody

To, co nebylo s to udělat dada, vycházejíc ze své podstaty, pokusil se udělat surrealismus. Dada nacházelo svou svobodu v ustavičné praxi negace; surrealismus se snaží poděpřit tuto svobodu nějakou „doktrínou“. Je to přechod od negace k přitakání. Mnohá dadaistická stanoviska budou žít i v surrealismu, mnoho jeho gest, leccos z jeho destruktivního chování, obecný smysl jeho revolty a dokonce jeho provokační metody; ale toto všecko dostane jinou tvářnost.

Tato *pars destruens* se objeví v jiné podobě, protože se k ní přidruží činitel konstruktivní. Jestliže vskutku čistý anarchismus dadaismu se vybíjel jenom v posměšných náladách své polemiky a došel nanejvýš k pojetí svobody jako bezprostředního a vitalistického odmítnutí každé morální a společenské konvence, surrealismus přichází s návrhem na řešení, které člověku zaručí svobodu pozitivně uskutečnitelnou. Naprosté, spontánní, primitivní dadaistické odmítnutí nahrazuje surrealismus experimentálním vědeckým hledáním, opíraje se o filosofii a psychologii. Jinými slovy proti čistému anarchismu staví soustavu poznání.

Postoj dada byl postoj prozatímní, vyplývající z válečného zhnusení a provázený poválečným úpadkem; *thematata* byla nyní částečně jiná, situace měla sklon ustálit se; „skandálům“ se proto stále méně dařilo oživovat význam intelektuální revolty proti společnosti. A přitom trhlina krise byla čím dál zjevnější a začínala být na obtíž.

Vědomí této roztržky bylo v surrealismu hned od počátku velmi pronikavé: roztržky mezi uměním a společností, mezi vnějším a vnitřním světem, mezi fantasií a realitou. Proto veškeré úsilí surrealistů bylo zaměřeno k tomu, překlenout tyto dva břehy, nalézt styčný bod, jenž by dovolil zabránit

prohlubování krise. Právě v tom je originální prvek tohoto hnutí. Také v expresionismu, také v dadaismu nalézáme pocit roztržky, krise, ale teprve v surrealismu dosáhla snaha o řešení tak specifického zaujetí.

Problém svobody zůstane tedy základním problémem surrealismu. Stejně jako dada ani on se tedy neprohlašuje za literární nebo uměleckou školu. Rimbaudovo motto „Literatura je idiotství“ je i jejím heslem: vklad, který je ve hře, je mnohem důležitější než umění malovat obrazy nebo psát verše: je ve hře osud člověka, jeho štěstí nebo jeho záhuba na zemi. To chápe surrealismus a právě ve směru této pravdy bez výhrad zaměřuje svou činnost.

„Opravdové dnešní umění,“ píše Breton v době války s Marokem roku 1926, „jde ruku v ruce s revoluční společenskou aktivitou (usiluje stejně jako ona o zmatení a rozvrácení kapitalistické společnosti).“¹ A o několik let později upřesňuje: „Mám za to, že za stavu současné krise buržoasního světa, jenž si je den ze dne víc vědom svého úpadku, dnešní umění musí mít možnost se ospravedlnit jako logické dovršení umění včerejšího a zároveň se i odvádět, co možná nejčastěji, vysvětlující činnosti, která rozděvává v buržoasní společnosti rozkol.“²

To je tedy další z nových aspektů surrealismu: jeho vůle překonat postoj protestu a revolty a dojít k výslovnému postoji revolucím.

Podle surrealistů má však problém svobody dvě podoby: jde o svobodu individuální a sociální; proto musí také existovat dvě řešení, třebaže svoboda sociální, již lze dosáhnout revolucí, je nezbytným předpokladem k tomu, aby byla uskutečněna úplná svoboda ducha.

Od roku 1923 do 1935 je theoretické úsilí Bretonovo a jeho přátel zcela zaměřeno k objasnění těchto dvou bodů otázky. Proto manifesty, eseje a básně se velmi často dotýkají tohoto základního námětu. Je to nicméně vždycky Breton, duchovní vůdce hnutí, kdo umí shrnout a jasně vyložit různé momenty této historie nabitě zkušenostmi, snahami, pochybnostmi, protimluvy.

Tomuto zkoumání vévodí dvě jména, jež budou mít v surrealistické záležitosti rozhodující význam: Marx a Freud: Marx jako theoretik sociální svobody, Freud jako theoretik svobody individuální. K této věci Breton v rozhovoru poskytnutém r. 1935, v němž upřesňuje stanoviska surrealis-

¹ Viz M. Nadeau, Histoire du surréalisme, Ed. du Seuil, Paříž 1945, str. 122.

² A. Breton, Position politique du surréalisme, Segittaire, Paříž 1935, str. 68. Viz „Halo-noviny“, Praha duben 1935 a André Breton „Co je surrealismus?“ Nakl. Joža Jicha, Brno 1937.

³ Tamtéž, str. 78-79.

⁴ A. Breton, Spojité nádoby, Praha 1934, str. 180.

mu, řekl: „Odedávna otevřeně říkáme, že se hlásíme k historickému materialismu a že uznáváme všechny jeho these: prvotnost hmoty před myšlením, přijetí hegelovské dialektiky jako vědy všeobecných zákonů pohybu jak vnějšího světa, tak lidského myšlení, materialistické pojetí dějin... nezbytnost sociální revoluce jako vyústění antagonismu, který se projeví – v určité etapě jejich rozvoje – mezi materiálními produktivními silami společnosti a existujícími výrobními vztahy (třídní boj). Ze současné psychologie surrealismus podřazuje především to, co usiluje dát vědecký základ bádání o původu a proměnách ideologických představ. V tomto smyslu byl surrealismus přiveden k tomu, aby přikládal zvláštní důležitost psychologii procesu snu, jak ji vysvětloval Freud.“³

Máme co dělat s dvěma dušemi surrealismu, to jest s duší, která je dědičkou nejneklidnějších romantických duchů, a s duší, která chce převzít poselství socialistické revoluce. Surrealismus má daleko k tomu, aby byl jednolitým, theoreticky kompaktním celkem, a Bretonův úkol udržet ho pohromadě i jako hnutí je všecko jiné než snadný. Tyto dvě duše, které tvoří póly surrealistické dialektiky a které v lůně surrealismu samého jsou dále odrazem reálné historické roztržky mezi uměním a životem, mezi uměním a společností, ponoukají dost často surreality k řešením jednostranným, buď čistě literárním, nebo čistě politickým. Splnutí těchto dvou duší ustrne nejčastěji v palčivé nostalgii nebo úzkostné touze: „Básník, který má přijít,“ napíše Breton, „překoná deprimující představu nenapravitelného rozkolu mezi činem a snem.“⁴ Ale zde chceme zduraznit energii, s níž je problém postaven. Je nepopiratelnou zásluhou surrealismu, že se s takovým problémem pustil do křížku a nalezl možnost jeho řešení.

Odhodlání surrealismu vtrhnout do dějin, dokonce zabývat se politikou, a tak vytvořit podmínky materiální a duchovní svobody člověka, je odhodlání moderní, jediné odhodlání schopné vyvést kulturu, až překoná krizi, na jinou tvůrčí půdu, kde trhlina je zacelena, a to nikoli opakováním zastaralého vidění, ale silou vidění nového. I v expresionismu a dadaismu se vynořil takový požadavek a došlo v nich k jednotlivým obdobným pokusům rozřešit tento problém, ale v surrealismu je rozhodující právě to, že jde o celé

hnutí, které ve svém celku cítí nutnost theoreticky formulovat a realizovat takový požadavek.

Je absolutně nemožné pochopit surrealismus, neuvědomí-
me-li si tuto skutečnost. „Přestavět svět, řekl Marx;
změnit život, řekl Rimbaud; tato dvě hesla nám sply-
vají v jediné.“⁵ Tak smýšlejí surrealisté. A vyjádří se ještě
jasněji: „Je třeba snít, řekl Lenin; Je třeba jed-
nat, řekl Goethe. Surrealismus nechtěl nikdy nic jiného,
jeho úsilí směřovalo k dialektickému řešení tohoto proti-
kladu.“⁶ A v tom se také skrývá jeden z důvodů hlubokého
obdivu, jež surrealisté chovají k básníkovi typu Lautréa-
montova; vždyť právě Lautréamont řekl: „Cílem poesie
musí být praktická pravda.“

Politické stanovisko

Surrealismus rozhodně inklinoval k politice v létě 1925, rok
po uveřejnění Prvního manifestu, napsaného
Bretonem. O dva roky později Aragon, Breton, Eluard a
Péret vstoupili do Komunistické strany Francie. Roku 1930
se revue *Révolution surréaliste* přeměnila v *Le
surréalisme au service de la révolution*
a na první stránce prvního čísla uveřejnila telegram za-
slaný Mezinárodnímu byru pro revoluční literaturu v Mos-
kvě, v němž se prohlašovalo, že surrealisté zůstali věrni
směrnícím III. internacionály.

Kronika politických záležitostí surrealistů je příliš spleťtá,
než bychom ji mohli sledovat v jednotlivostech. Brzy se
začnou objevovat neshody jak mezi surrealisty a francouz-
skou komunistickou stranou, tak mezi surrealisty samými.
Roku 1933 Breton a Eluard vystoupili z komunistické strany.
Celková orientace hnutí se však nezmění ani v teorii, ani
v praxi, takže válka ve Španělsku zastihne všechny surrea-
listy na straně bojovníků proti frankistickému fašismu.

V červnu 1936, když už vypuklo první hrdinské povstání
asturských horníků, Eluard na přednášce proslovené v Lon-
dýně řekl: „Přišel čas, kdy všichni básníci mají právo i po-
vinnost dosvědčit, že pronikli hluboko do života druhých
lidí, do společného života... Existuje slovo, které jsem ni-
kdy nevyslovil bez nesmírného vzrušení, veliké naděje, nej-
větší ze všech, naděje, že budou přemoženy síly zkázy a

⁵ A. Breton, *Position
politique du
surréalisme*, cit. v.,
str. 97.

⁶ Tamtéž, str. 86.

smrti, jež naléhají na lidi; to slovo zní: sbratření... Bá-
sníci hodní tohoto jména, jako proletáři, nenechají se vy-
kořistovat. Skutečná poesie je obsažena ve všem, co se ne-
podřizuje této morálce, morálce, která aby udržela svůj
řád, svou prestiž, neumí dělat nic jiného než stavět banky,
kasárna, vězení, kostely a nevestince. Skutečná poesie je
ve všem, co osvobozuje člověka od tohoto strašného dobro-
diní, od dobrodiní, jehož jednou tváří je smrt. Je také v díle
Sadově, Marxově nebo Picassově, stejně jako v díle Rim-
baudově, Lautréamontově nebo Freudově. Je také ve vy-
nalezení radia, ve využití Čeljuskinova mysu, v asturské re-
voluci, ve francouzských a belgických stávkách. Může jí
být víc v chladné nutnosti, v nutnosti poznávat nebo jíst,
než v zálibě pro neobyčejné. Už víc než před sto lety bá-
sníci sestoupili z vrcholů, na nichž se viděli stát. Šli do
ulic, urazili své učitele, nevyznávají už žádné bohy, odvážili
se políbit na ústa krásu a lásku, naučili se buřičským pís-
ním ubohého zástupu a – bez ošklivosti – se snaží naučit
ho svým písním.“⁷

Tato slova ukazují dost jasně, že surrealisté přes všechny
osobní rozmíšky a rozpory se stranou orientovali se v těž-
kém okamžiku evropských dějin pružně, otevřeně a správně.

Automatismus

Měli bychom vysvětlit, jak se v Eluardově stati octla vedle
sebe jména: Marx, Sade, Lautréamont... Ale zde, jak bylo
řeceno, mluví dvojí duše surrealismu. Nicméně „božský
markýz“ i autor *Maldororových zpěvů* jsou uvá-
děni jako příklady hluboké morální revolty: Sade proto, že
„chtěl vrátit civilizovanému člověku sílu primitivních in-
stinktů“; Lautréamont pro nespoutanou prudkost svých
citů; oba dva zkrátka proto, že vedli nejlítější boj proti
tomu, co je falešné, vymělkované, proti „živé a nutné
realitě“, která pokoruje člověka. Z toho můžeme vidět, jak
se požadavek, jež vyslovují tito dva jmenovaní, stále ještě
podobá požadavku surrealismu. Taková volba nám však
dovoluje promluvit o nejnižší podstatě surrealismu.
Sade je surrealisty považován za „nejautentičtější antici-
paci Freuda a celé moderní psychopathologie“. A Breton,
který toto tvrdí, dodává ještě, že Sadovo dílo „sociálně ne-

⁷ P. Eluard, *Donner
à voir*, Gallimard,
Paříž 1939, str. 79–87.

tíhne k ničemu jinému než k založení té pravé vědy o mravech, jež je odkládána od revoluce k revoluci“.⁸ Zde je tedy jádro otázky: vrátit člověku jeho sílu, kterou ujařmila století předsudků, urážek a zakazů. Také toto je revoluce: vedle revoluce sociální, jak jsme už napsali, je revoluce individuální, která má servat pouto dlouhého přinucení, nyní deformujícího samu naši podstatu, naši osobnost.

Této revoluci, jež má být uskutečněna v jedinci, Freud poskytl některé nenahraditelné zbraně svými pozoruhodnými studii o psychologii snu a v největší míře všemi svými výzkumy života nevědomí.⁹ Breton v Prvním manifestu vzdává výslovný hold zakladateli psychoanalýsy. „Jeho zásluhou,“ volá, „obrazotvornost se snad chystá vydobýt si zpět svá práva.“¹⁰ Z tohoto hlediska snaha vynést z hloubky našeho ducha nové, neznámé síly, schopné umocnit síly na povrchu nebo se jim vítězně postavit, může se – podle Bretona – „opřít stejně o energii básníků jako vědců“, neboť úspěch takové snahy – když dosud neexistuje apriorní metoda – nezávisí na více méně vrtkavých prostředcích, jichž bude užito, aby byla uskutečněna, ale na skutečných výsledcích.

Spánek, zdá se, zabírá v našem životě nikoli podřadnější díl času než bdění. Je tedy podstatnou částí naší existence. Ve spánku se člověk plně vyrovnává s tím, co se mu přihodí. Proč tedy by nebylo jednoho dne možné najít styčný bod těchto dvou stavů, spánku a bdění, zdánlivě protikladných, v němž se rozplynou a dají vzniknout jakési absolutní realitě, n a d r e a l i t ě ? Toto je surrealistická „perspektiva“ Bretonova; ale zatím, to jest od této chvíle, je třeba naučit se všemi prostředky osvobozovat síly našeho nevědomého Já i za bdění, je nezbytné najít prostředky, jež by umožnily pohrbenému hlasu našeho ducha proniknout do roztráštěného života našich dnů, tomu hlasu, jež se nejbrutálnější konvence snaží umlčet. Toto je tedy surrealismus: „Nikoli prostředek nového nebo snadnějšího vyjádření, nikoli metafyzika poesie. Je to prostředek upřímného osvobození ducha o všeho, co se mu podobá.“¹¹

Jak tedy zní přesná definice surrealismu? Breton ji formuluje „jednou provždy“: „Surrealismus je čistý psychický automatismus, jímž má být vyjádřen, ať slovně, ať písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, skutečný průběh myšlení; je to diktát myšlení, s vyloučením kontroly vykonávané ro-

⁸ A. Breton, Anthologie de l'humour noir, Sagittaire, Paříž 1940, str. 27.

⁹ Je však zajímavé, že Freud – třebaže se mu ze strany surrealismu dostávalo uznání – prohlašoval, že nechápe, co surrealismus doopravdy je. V jednom dopise Bretonovi čteme tyto Freudovy věty: „Třeba se mi dostává tolik projevů zájmu, ježž máte Vy a Vaši přátelé o má bádání, já sám nejsem s to vysvětlit si, co to je a co chce surrealismus. Je možné, že se to vymyká mému chápání, když mám tak daleko k umění.“ Dopis je uveřejněn v revue Le surrealisme au service de la révolution, Paříž, č. 5, 1932, str. 11.

¹⁰ Viz Manifest v Třetí části.

¹¹ Viz M. Nadeau, cit. d., str. 104.

¹² Viz v Třetí části překlad celého Prvního manifestu.

zumem, mimo jakékoli estetické nebo mravní zaujetí.“¹² „Automatismus“ je tedy klíčové slovo surrealistické poetiky. Již v dadaismu došli k něčemu podobnému. Tzarův výrok „myslenka se tvoří v ústech“ spolu s receptem na „výrobu“ poesie ze slov zamíchaných v klobouku jsou příklady na spontánnost a automatismus. Přesto však automatismus surrealistický se liší od automatismu dada, méně psychického a spíše mechanického. Abychom si uvědomili rozdíl, stačí konfrontovat obě metody literární komposice, a to metodu výroby poesie ze slov v klobouku a metodu Bretonovu, doporučenou v Prvním manifestu. André Breton radí: „Když jste se usadili co nejpohodlněji, tak, aby se váš duch mohl soustředit sám na sebe, dejte si přinést psací náčiní. Vpravte se do nejpasivnějšího nebo nejvnímavějšího stavu, jehož jste schopni. Nechte stranou svou genialitu, své vlohy a genialitu a vlohy všech ostatních. Říkejte si, že literatura je jednou z nejsmutnějších cest, jež vedou ke všemu. Pište rychle, bez předem promyšleného námětu, tak rychle, abyste se nezastavovali a neupadli v pokušení číst po sobě. První věta se vynoří sama, neboť je pravda, že každou vteřinu proběhne cizí věta naším vědomým myšlením, která si nežádá nic jiného, než aby byla promítnuta navenek. Je dosti těžké vyslovit se o povaze věty následující: podílí se nepochybně zároveň na naší činnosti vědomé i té druhé, připustíme-li, že napsání první věty minimálně probudí vnímání. Na tom vám ostatně musí pramálo záležet. . . Pokračujte tak dlouho, dokud se vám to bude líbit. . . Jestliže hrozí, že se rozhostí mlčení, z nepozornosti, bez váhání opusťte příliš jasný řádek. Po slovu, jehož původ vám připadá podezřelý, pište kterékoli písmeno, třeba e, stále písmeno e a přivolejte zpátky libovůli tím, že vnutíte toto písmeno jako začáteční písmeno slova, jež bude následovat.“¹³

Metoda má tedy velmi daleko k pouhé mechanickosti, má dokonce kořen psychologický, z něhož – třebaže jen mechanicky – vycházejí podněty. Aragon velmi dobře vysvětlil povahu „automatického diktátu“, když zdůrazňoval zvláště „základ“, z něhož automatický text vychází. „Základ surrealistického textu,“ píše, „je nanejvýš důležitý, protože tento základ mu dodává vzácný rys zjevení. Pišete-li, řídíce se surrealistickou metodou, ubohé pitomosti zůstávají ubohými pitomostmi. Bez pardonu. A zvláště patříte-li

¹³ Tamtéž.

k tomu žalostnému druhu jedinečných typů, kteří nechápou smysl sloj, je velmi pravděpodobné, že surrealistická metoda ukáže jenom tuto vaši úplnou nevědomost.¹⁴ Tohle všechno znamená, že surrealistická polemika proti „básnickým talentům“ nevyklučuje existenci „talentu surrealistického“. V podstatě je to do krajnosti dovedená romantická zásada inspirace. Surrealisté studovali různé jiné způsoby promítání myšlení navenek, ale automatický diktát zůstal základním způsobem, jehož se více nebo méně dovolávají i ostatní způsoby. Ani skládání básní z celých vět vystříhaných z novin, jak to někdy surrealisté dělali, nemůže být směšováno s dadaistickou methodou, neboť vskutku náhodný podnět vět nakonec urychluje výběr, jenž vymrští psychický mechanismus určitým směrem.

Výtvarné vyjádření

V tomto stadiu však zůstává otevřen problém výtvarného vyjádření. Malířství a sochařství vskutku nenabízejí takovou možnost rychlého automatického přepisu jako slovo. Pierre Naville, hlavní redaktor revue *Révolution surréaliste*, spolu s Péretem došli dokonce tak daleko, že na stránkách tohoto oficiálního orgánu v dubnu 1925 prohlásili, že „surrealistické malířství neexistuje“. Na toto prohlášení odpověděl Breton essayem uveřejněným roku 1928.¹⁵ Tato stať měla tehdy analogický význam jako *První manifesť*. Breton v ní probíral problém od začátku a vykládal motivy, jež vyžadují existenci surrealistického malířství: „Příliš úzké pojetí nápodob y,“ napsal, „vytyčené jako cíl umění, stojí u počátku vážného nepochopení, které trvalo až do našich dnů. Ve víře, že člověk je s to jenom s větším nebo menším zdarem reprodukovat to, co ho dojí má, malíři projevovali příliš velkou smířlivost ve výběru svých modelů. Omyl spočíval v domněnce, že model může být vzat jenom z vnějšího světa nebo také že jenom z něho by mohl být vzat. Lidská sensibilita může ovšem propůjčit předmětu ‚vulgárnějšího‘ vzezření zcela nepředvídanou ušlechtilost; není však méně pravda, že to znamená zneužívat magické schopnosti zobrazení, jíž jsou někteří obdařeni, slouží-li jim k uchování a umocnění toho, co by existovalo i bez nich. Jednat takto znamená zřikat se něčeho, a pro to není

¹⁴ L. Aragon, *Traité du style*, Gallimard, Paříž 1928, str. 192.

¹⁶ A. Breton, cit. d., str. 24.

¹⁵ *Le surréalisme et la peinture*, NRF, Paříž, Všechny Bretonovy spisy o malířství jsou sebrány ve svazku: *Le surréalisme et la peinture*, Brentano's, New York, 1945. Citujeme z tohoto svazku.

¹⁷ Viz M. Ernst, „Comment on force l'inspiration“ v *Le surréalisme au service de la révolution*, Paříž, č. 6, str. 45.

omluvy. Je v každém případě nemožné – za současného stavu myšlení, zvláště když povaha vnějšího světa se zdá být stále podezřelejší – souhlasit s podobnou obětí. Má-li výtvarné dílo vycházet vstříc potřebě absolutní revise skutečných hodnot, na nichž se dnes všichni duchové shodují, obrodí se tedy znovu u vnitřního modelu, nebo nebude moci existovat.¹⁶

Niternost, o níž mluví Breton, není jistě ta, které se dovolával Kandinskij. Nic není surrealismu vzdálenějšího než asketický spiritualismus Kandinského. Bretonovy výroky mají zato velmi blízko k Paulu Kleeovi, k jeho znovu stvořenému světu, ale jsou také příbuzné poetice mnohých expresionistů, kteří malířství považovali za bezprostřední promítnutí psychofysiologického proudu na plátno. Nicméně surrealistické malířství vychází ze stěžejní zásady, a to z toho, že surrealisté jsou si vědomi „zrady“ vnímatelných věcí: „věci“ už neposkytují člověku vzrušení a útěchu, jsou zabydleny v otroctví zbloudilé společnosti, samy jsou otroky konvenční logiky, vydané na pospas šedivé otřepanosti zvyků. Cílem surrealistického malířství je tedy zpřevracet vztahy věcí a přispět tak pokud možno k urychlení krise obecného vědomí, jež je předním cílem surrealismu. Ale vedle toho surrealistické malířství usiluje ještě o něco jiného: o vytvoření světa, v němž člověk nalezne zázračnost: království ducha, v němž se duch osvobodí od veškeré tíže a všech zákazů, od všech komplexů a dopne se k nesrovnatelné, ničím nepodmíněné svobodě. To nové a neznámé, co Baudelaire, prchaje před nudou odcizené a vysílené skutečnosti, hledal ve své *Cestě*, vrací se tedy v surrealistické zázračnosti se všemi křížmy konečného posvěcení. A v tomto zázračném je nám dopřáno předjímat tu naprostou svobodu, jež se má uskutečnit, až dojde k splnutí snu se skutečností nebo skutečnosti se snem, splnutí, které nakonec lidem vrátí jejich celistvost.

Malířství založené na těchto předpokladech nemohlo ovšem přijít s úplně novým inventářem skutečnosti. „Tři Renoirovy hrušky, čtyři Manetovy saláty, Derainovy čokoládové ženušky nebo balíček kubistického tabáku“¹⁷ nebyly vskutku udělány proto, aby ukojily žízeň po nekonečnosti, surrealistický požadavek osvobození ducha. Jejich hledání, ať

v oblasti prostředků nebo vidění, se tedy musilo obrátit jiným směrem.

Poetika automatismu, přenesená do výtvarné oblasti, přivedla tudíž surrealisty k objevu řady postupů, jež byly s to zbavit vypracování díla nadvlády vědomých schopností. Takové postupy – v opak toho, co tvrdil Naville – dovolily aplikovat definici surrealismu na kresbu, na malířství a do jisté míry i na fotografii.¹⁸ Ne všechny tyto postupy byly originální, mnohé byly vskutku vynalezeny již v období dadaistickém, jako fotomontáž nebo koláž, jako malířství a plastika z předmětů, ale surrealismus – jen tím, že jich užil – znovu modifikoval jejich povahu a vtiskl jim jiný význam.

Jako v poesii i v oblasti výtvarné základem tvůrčí surrealistické činnosti je obraz. Nejde však o tradiční obraz, jenž má za východisko podobnost. Surrealistický obraz, můžeme říci, je jeho opakem, protože rozhodně tíhne k nepodobnosti. Nepřibližuje totiž dvě věci, dvě reality, které se tak nebo onak navzájem podobají; ale dvě reality co možná nejvzdálenější.

Proto surrealistický umělec, dávaje život obrazu, porušuje přírodní i společenské zákony. Ale to je právě jeho cílem, neboť tím, že náhle a překvapivě vedle sebe postaví dva články reality, které se zdají být nesmiřitelné, a popírá tak jejich nepodobnost, vyvolává v tom, koho zasahuje výsledek takové operace, neobyčejně prudký šok, který uvede do pohybu jeho představivost po neobvyklých stezkách halucinace a snu.

Max Ernst vykládá takřka didakticky postup, který vede k vytvoření surrealistického obrazu; a užívá k tomu návodu proslulého výroku Lautréamontova, který nakonec vyslovil skutečnou a jedinečnou definici „surrealistické krásy“: „Krásné jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na operačním stole.“ Ernst píše: „Octne-li se náhle dovršená realita, jejíž prosté určení se zdá být stanoveno jednou provždy (deštník) v přítomnosti jiné, značně odlišné a neméně absurdní reality (šicí stroj) na místě, kde obě musí být vnímány jako cizí (operační stůl), unikne tímto činem svému prostému určení a své totožnosti: dojde svého falešného absolutna, okruhem přes relativno, k novému, pravému a básnickému absolutnu: deštník a šicí stroj se spáří. Zdá se mi, že mechanismus tohoto postupu je objasněn

¹⁸ Tamtéž, str. 43.

tím velmi jednoduchým příkladem. Úplná přeměna, za níž následuje čistý akt, jako tento akt lásky, se nutně bude opakovat po každé, když dané skutečností vytvoří k tomu příznivé podmínky: spáření dvou realit zdánlivě neslučitelných na rovině, která zdánlivě je pro ně nevhodná.“¹⁹

¹⁹ Tamtéž, str. 43.

Surrealistický obraz je tedy útok na princip totožnosti. Nejiný význam mají tak zvané „surrealistické objekty“, skládané podobným postupem. Automatismus je v těchto případech uveden do pohybu náhodným nárazem, „nalezeného“ předmětu, který působí jako „zrakový provokatér“. Je to tedy obdobný postup jako u fotomontáže nebo koláže v ernstovském významu, jak jsme se o ní zmínili na příslušném místě. Od této doby Ernst vskutku tvořil, alespoň zčásti, surrealisticky. Zvláště však původ „surrealistických objektů“ je třeba hledat v mnoha dadaistických pokusech Duchampových a Picabiových.

Od těchto prvních podnetů nicméně surrealismus, zvláště kolem roku 1930, urazil již velký kus cesty. Typy vynalezených „objektů“ jsou četné a každý je zařazen do nějaké kategorie: „objekty transsubstancionované“, původu citového; „objekty projekční“, původu snového; „objekty – stroje“, původu fantasticko-experimentálního; „objekty – modely“, původu polospánkového; a ještě jiné. Ze všech nejvýznamnější je však, zdá se, první, který vynalezl Giacometti svou *Za věšeno u kouli*: dřevěná koule s ženskou rýhou pověšená na houslové struně, se sklání a chvěje nad druhou částí, jež se dotýká prohlubinky. Je zřejmý erotický symbol této konstrukce, mimochodem ze surrealistického hlediska považované ještě za „příliš výtvarnou“, „příliš sochařskou“. „Surrealistické objekty“ jsou všeobecně mnohem hybridnější, bastardnější a vyhýbají se formálnímu zaujetí, jsou mimovýtvarné svou podstatou. Dívat se na tyto „objekty“ estetickým zrakem znamenalo by zpronevěřit se jejich povaze. Jedinou silou, jež v nich působí jako tmel, je sexuální symbolika sadovského a freudovského typu, která – jako Giacomettiho koule – má funkci podnítit erotickou představivost; jistě ne proces poetické synthesy.

Střevíce, rukavice, praky, šálky, mořské houby, sklenky, kostky, tabatěrky, pera, klíče, umělé chrupy a jiný rozmanitý materiál se stává částí těchto „objektů“ a je třeba ko-

nec konců říci, že v „práci“ tohoto druhu se literátům, kteří byli nejvíc oprostěni jakéhokoli výtvarného zaujetí, dařilo lépe než výtvarným umělcům; vyjímaje ovšem Dalího, jenž ještě dříve než malířem byl monstruosním psavcem: Dalí opravdu nejen skládá „surrealistické objekty“, ale také si je představuje a popisuje s barokisujícím poblouzením svého nabubřelého automatismu: „Veliké automobily, třikrát větší než ve skutečnosti, budou co nejpřesněji do nejmenších podrobností reprodukovány v sádře a onyxu a budou uloženy, zachumlány v ženském prádle, do hrobů, jež bude lze najít jenom podle slamených hodinek.“²⁰

Surrealistický automatismus lze tedy uvést do pohybu různými způsoby. Je jenom třeba nalézt způsob, jak zintenzivnit dráždivost schopností ducha.²¹ Vedle již popsaných postupů fotomontáže a „nalezeného“ předmětu Max Ernst dává návod k jinému postupu, k tomu, jež nazývá frotáž (frottage). Postup je dost jednoduchý a připomíná dětskou hru, při níž se na peníz položí list papíru a potom se po papíře jezdí tužkou, aby se vykreslil obraz. Tuto hru Ernst vyzkoušel na nejodlišnějších materiálech, na kouscích dřeva, listech a roztrpčené pytlovině. Byl to způsob prozkoumávání hmoty. Sotva byla látka prozkoumána, ztratila svůj charakter a brala na sebe vzezření řady nečekaných obrazů, jež přirozeně napomáhaly mediativní a halucinační schopnosti umělce. Tak před Ernstovým úžasným zrakem vznikaly „lidské hlavy, zvířata, zápas končící polibkem, skály, moře a déšť, zemětřesení, sfingy na svém podstavci, šlehance po biči, stružky lávy, bojiště, záplavy a seismické nákresy . . ., smuteční hostina, světelný kruh . . .“²² A Ernst přiznává, jak posléze – když stále víc omezoval svou aktivní účast na reelaboraci prvního výsledku frotáže – došel k tomu, že přihlížel jako divák zrodu díla.

Tohoto postupu užíval Ernst ve své tvorbě roku 1925 a sám připomíná, že předchůdcem theorie „zrakového dráždidla“ byl Lionardo, tam, kde mluví o „skvrně“ na zdi, která nutí fantasil sledovat nejpodivnější obrazy. Ale Ernst si při svých výzkumech také povšiml, že často tvar, barva, předmět, stránka s reklamami, zeměpisná mapa, kterákoli věc probouzí zároveň nikoli jeden, ale dva nebo více obrazů. Například: „Ornament stylu druhého císařství, na-

²⁰ S. Dalí, „Objets surréalistes“, v *Le surréalisme au service de la révolution*, Paříž, č. 3, str. 17.

²¹ Viz M. Ernst, cit. d., str. 45.

²² M. Ernst, *Beyond Painting*, New York 1948; citováno v cit. d. W. Hesse, str. 168–169.

²³ M. Ernst, „Comment on force l'inspiration“, v *Le surréalisme au service de la révolution*, cit. revue, str. 44.

²⁴ Cituje Breton v *Le surréalisme et la peinture*, cit. vyd., str. 147.

²⁵ Cituje Ernst v článku uveř. v *Le surréalisme au service de la révolution*, str. 44.

lezený v učebnici kreslení, projevuje – když se objeví před našima očima – silný sklon proměnit se v přelud s rysy ptáka, polypa, muže a ženy.“²³ Tuto Ernstovu intuici rozvine Salvador Dalí se svou teorií obrazu mnohonásobného nebo obrazu paranoického. Ve skutečnosti spíše než o theorii jde o visionářskou činnost, jež má co dělat s jevy paranoie. Podle Dalího jde právě o činnost paranoicko-kritickou, to jest o „spontánní metodu iracionálního poznání založeného na interpretačně-kritické asociaci jevu deliria“. Je zřejmé, poznamenává Breton, „že u Dalího máme co činit s latentní paranoiou nejneškodnějšího druhu, s paranoiou s izolovanými latentními rovinami, jejímž vývoj nehrozi nebezpečí konfuse“. U Dalího zkratka paranoické obrazy, sotva se objeví, jsou kontrolovány, utřídovány, „kriticky“ zužitkovány. Jak se vyjadřuje Dalí, paranoicko-kritická činnost je „síla organizující a vytvářející objektivní náhodnost“.²⁴ Podívejme se ještě, jak smysl tohoto výroku vykládá sám Dalí: „Na základě procesu čistě paranoického je možno získat dvojitý obraz, to jest zobrazení předmětu, který bez minimální modifikace figurativní nebo anatomické je zároveň zobrazením jiného předmětu absolutně odlišného, jež je rovněž prost jakékoli deformace nebo abnormality, které by se mohly skrývat v nějakém naaranžování. Vznik takového obrazu lze přičíst prudkosti paranoického myšlení, jež použilo lstivě a obratně nezbytného množství vytáček, shodností atd. a využilo jich k tomu, aby dalo vzniknout druhému obrazu, jenž v tomto případě zaujímá místo utkvělé myšlenky. Dvojitý obraz, jehož příkladem může být obraz koně, který je zároveň obrazem ženy, může se rozvíjet dále a pokračovat tak v paranoickém procesu, neboť nyní stačí existence jiné utkvělé myšlenky, aby se objevil třetí obraz (např. obraz lva) a tak dále až se nahromadí určitý počet obrazů omezený jenom stupněm paranoické kapacity myšlení.“²⁵ Řada těchto experimentů, jimiž měly být nalezeny metody vhodné k zaznamenání automatického proudu vnitřních sil, otevřela rozmanité cesty k surrealistickým dílům, nicméně jsou to metody, které nejsou uplatňovány do písmene, ale spíše jsou to jenom základní ukazatelé, podle nichž se rozvíjela surrealistická činnost nanejvýš svobodně a nestarajíc se o to, že sama sobě odporuje.

Mluvíme-li o surrealistickém umění, musíme si hned všimnout, že jde vždycky o umění figurativní. Abstraktnost, a zvláště abstraktnost geometrická nebo konstruktivistická, je říciv spis z roku 1914,²⁶ v němž je vyslovena řada myšlenek, jevy, Arpovy a Miróovy, mají velmi daleko k tomu, aby byly označovány za abstraktní. To proto, že nemohu být surrealistou, neusiluji-li tak nebo onak o nějaké z o b r a z e n í. Na tento předpoklad nebude později kladen takový důraz, ale bude platit dál; a platí zvláště pro období, jímž se právě zabýváme.

Ve své knize *Anthologie de l'humour noir* Breton nám dává cenný návod k pochopení surrealistických výtvarných postupů. Tento návod je ve velmi přílehavém citování Hegelových slov o některých aspektech romantického subjektivismu: „Základním principem romantického umění bylo soustředění duše na sebe samu; když duše shledala, že reálný svět neodpovídá dokonale její přirozenosti, zůstala lhostejná ve svých konfrontacích. V období romantického umění došel tento rozpor tak daleko, že jsme viděli, jak se zájem obrací tu k příhodám vnějšího světa, tu k rozmarům osobnosti: Ale dnes, dojde-li tento zájem až k souhlasu s tím, aby se duch vyčerpával v kontemplaci vnějšího světa a aby se h u m o r, uchovával svůj subjektivní a reflexivní ráz, dal asimilovat předmětem a jeho reálnou formou, potom dojdeme v tomto intimním pronikání k h u m o r u svým způsobem objektivnímu.“²⁷

Tak je tomu třeba ve výpravě Kafkově, které je absolutně objektivní a zároveň absolutně subjektivní. Něco podobného v malířství zamýšlel Kandinskij se svým „realismem“ odtrženým od bezprostředního významu příběhu, a za jeho předchůdce považoval Rousseaua. Když surrealismus dovede o b j e k t i v n í h u m o r hegelovské definice k vrcholu jeho komičnosti, přetvoří ho v o b j e k t i v n í n á h o d u a dá průchod mnohem širšímu rozmaru subjektivnosti ve vytváření světa předmětů vymezených a zároveň oproštěných od všeho reálného základu. Tato snaha surrealismu se dostala tedy mnohem dál než m a g i c k ý r e a l i s m u s, za kterým šla část německých umělců „nové věčnosti“. Jen De Chirico se svými *Italskými náměstími* od roku 1910 uskutečňoval něco podobného, když překonal magický realismus a zakotvil u břehů surrealismu.

²⁶ Ozvěna surrealistického antiabstraktismu lze jasně slyšet v těchto slovech Bretonovy přednášky „Situation surréaliste de l'objet (1935)“, otištěné v knize *Position politique du surréalisme*, cit. d., str. 125: „Největší nebezpečí, které dnes možná hrozí surrealismu, je..., že všechny druhy výtvorů, více nebo méně sporných, mají snahu schovat se pod jeho nálepku: a tak se dílům „abstraktivistického“ zaměření v Holandsku, ve Švýcarsku, a podle nejčerstvějších zpráv také v Anglii – podařilo navázat se surrealistickými díly vztahy podezřelého sousedství...“

²⁷ Viz A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, Paříž 1940, str. 10–11.

²⁸ Tamtéž, str. 45–46.

²⁹ Viz *Le surréalisme au service de la révolution*, Paříž, č. 6, str. 13–16.

³⁰ Viz G. De Chirico, „Sull'arte metafisica“, ve *Valori plastici*, Řím, č. 4–5, 1919.

A právě Breton ve své knize *Le surréalisme et la peinture* postavil De Chirica do čela umělců tohoto směru. V tomto essayi Breton také připomíná jeden De Chiricův spis z roku 1914,²⁸ v němž je vyslovena řada myšlenek, které jsou se surrealismem v mnohém spřízněny. „Aby umělecké dílo,“ čteme tam mimo jiné, „bylo nesmrtelné, musí zcela vyjít z hranic lidského: zdravý rozum a logika jsou mu na škodu. Tímto způsobem se přiblíží snu a dětské mentalitě. Hluboké dílo umělec pohřbí do nejskrytějších hlubin své bytosti: tam nedoléhá bubláni potůčků, zpěv ptáků, šumění listů. To, co poslouchám, nestojí za nic, jenom mé oči vidí, otevřeny, a ještě více zavřeny. Především je třeba zbavit umění toho, co je v něm až do dneška vědomého: každá myšlenka, každý symbol musí být odložen. Musíme být naprosto jisti sami sebou: je nezbytné, aby odhalení – které nám přináší umělecké dílo – a pojetí obrazu – který toto odhalení reprodukuje bez jakéhokoli smyslu skrze ně samo, bez námětu, bez významu z hlediska lidské logiky – bylo v nás tak silné, že v nás vyvolává tak silnou radost nebo tak pronikavou bolest, že chtě nechtě je musíme vyjádřit, hnání k tomu silou větší, než je ta, jež nutí hladového, aby kousal jako zvíře do kusu chleba, který se mu dostane do ruky.“

Italská náměstí, která De Chirico maloval v Paříži, měla tedy jistý vliv na surrealisty: na Maxe Ernsta, jak jsme už zjistili, vliv téměř rozhodující. Působení těchto náměstí působil tehdy nejen na výtvarné umělce, ale i na básníky: Eluard věnoval De Chiricovi jednu svou báseň již roku 1923. A ještě roku 1933, když celá surrealistická skupina zkoušela iracionální možnosti proniknutí do obrazu a orientace v něm, vybrali si k svým experimentům starý obraz De Chiricův.²⁹

De Chiricova malba, kterou sám později nazve *metafisická kou*,³⁰ obsahuje právě snové aspekty, které se potom surrealisté budou snažit rozvinout. Je to malba, která vyvěrá ze vzpomínky na italskou architekturu klasicistickou a architekturu 19. století v atmosféře oslnivě rozzářené a statické absurdity. Samota, ticho, perspektivní úniky, prostorové iluze, jasné stíny rýsující se na hladkém dláždění, stinná sloupoví, starobylá nebesa, čisté objemy, osamělé sochy a občas nějaká forma života, holčička, která běží

a pohání kruh, dva jdoucí lidé, vlak v dálce; ale i každá forma života (nebo to, co život připomíná) je jakoby zavěšena, zahalena v nehmatatelném závoji, který ji odděluje od ostatního světa. Takové je klima chiricovských obrazů, jeho „záhad“, jeho „melancholii“, jeho „věži“. Jsou-li v De Chiricovi kubistické a dokonce futuristické ohlasy, které jakýsi kritik v něm našel, z hlediska úzce filologického, nemají naopak žádnou důležitost pro fysiognomické určení jeho díla, které je celé jakoby vryto do halucinovaného rozměru snu a intelektuální hry.

Problém vztahu snu a zobrazení je tedy stěžejním problémem surrealistického umění. O jeho řešení protisurrealistické se pokoušel s úspěšnými výsledky De Chirico (alespoň do roku 1919). Ale nelze říci, že by problém byl objasněn beze zbytku. Jak si má v podstatě ve svém tvůrčím díle počínat umělec, stojí-li tváří tvář snu? Má se snad spokojit tím, že ho věrně okopíruje? Má se snad omezit na to, že reprodukuje iracionální obraz diktovaný mu jeho nevědomým Já a že k němu nic nepřidá a nic z něho neubere? Dali mluvil o malířství jako o „barevné momentce konkrétní iracionality“. Byla to správná definice? Nebo by toto stanovisko zavedlo surrealisty jen k jakémusi novému popísnému naturalismu?

Lze snadno připustit, že takovému vymezení by se přičilo umění takového Dalího nebo Delvauxa, abychom uvedli dva z nejznámějších případů. Sám Breton to musel uznat: „Utkvělá představa,“ napsal roku 1941, „kterou vnuká trompe-l'oeil (a v tom je jeho slabina) snových obrazů, ukázala se v praxi mnohem méně jistá a náchylnější k omylu.“³¹ Z tohoto hlediska tedy „okamžitost konkrétního iracionálního“ Dalího ztratí důvěru a španělský umělec je nakonec, roku 1936, označen za umělce, který nemá se surrealismem nic společného. Ostatně i pojem automatismu se během let proměnil, byl „předimenzován“, až bylo připuštěno, že „automatismus může vstoupit do kompozice s jistými předem uváženými záměry“.³² A tak když je opuštěna naturalistická věrnost přepisu snů a zmírněn čistý automatismus, bude uznáno za dostačující, když se umělci při tvoření díla podaří proniknout „do celistvé psychofyzické oblasti, kde oblast vědomí je jenom její slabou stránkou“.

³¹ Viz A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*; „Genèse et perspectives artistiques du surréalisme“ (1941), cit. vyd., str. 94.

³² Tamtéž, str. 93.

Nejvýznamnějším představitelem této malby zůstane nepochybně Max Ernst. Kolem roku 1925 mistrně ovládá své prostředky a dokonale zná surrealistickou poetiku, kterou nyní už necítí jako něco experimentálního, ale jako přirozený způsob nazírání. Je to doba, kdy začíná malovat své *lesy*, své *kosmické vize*, a tedy města. Tato *themata* jsou bližší jeho fantasii než jiná, jež znovu sahají po motivech nestvůr, upírů, chimér, povýtce nadreálných. Lze dokonce říci, že v těchto posledních motivech je Max Ernst i méně svobodný, mnohem závislejší na dřívějších, na příklad kubistických výtvarných podnětech; zatím co naopak v kosmických *thematech* nebo v *thematech měst a lesů* se mu skutečně daří vynalézat jazyk vzácné evokační síly.

Nepřímými postupy, krajně odvážnou básnickou transposicí, příkladnou prostotou obrazu a podrobnou složitostí technických zásahů Ernst dosahuje hutné poesie. Do jeho tvorby vtrhuje jakási primitivní dialektika přírody: věci ztrácejí svůj význam a dostávají jiný: dřevo se stává mořem, prsten se stává sluncem, tapety se stávají ohradou z kmenů, zkameněným lesem, řada vlysů shlukem města. Všem prostředkům, které Ernst nasazuje, aby podnítil svou inspiraci, musí odpovědět nevyčerpatelnými zdroji své fantazie přeplněné preludy. Nad těmito obrazy želíme tradičních námětů malířství. Ernst je energický, jaderný malíř. Co si podivného, jakási podmořská metamorfosa, nebeské dobrodružství, tušení nekonečnosti prostoru, škvíření energií země naléhá v jeho plátnech. Vskutku se zdá, že ztvárňuje vědeckofantastické vidění v básnické škále. Minulost a budoucnost se snoubí v jeho obrazech, prastaré zříceniny a antropomorfované stromy, antracitoví ptáci a prismatická slunce: umělý a zároveň tajemně živoucí svět.

Jiným umělcem, který se hned na počátku připojil k surrealismu, je André Masson, obdařený podobnou malířskou schopností, jako byla slovní schopnost Desnosova; to jest tak jako se Desnosovi dařilo „mluvit surrealisticky“, stejně spontánně se Massonovi dařilo „malovat surrealisticky“. Základem jeho malby byl podmanivý erotismus, jež přenášel na plátno v spleti symbolů. V jeho hybridním, temném, konfusním stylu se mísily prvky pokubistické a picasovské. Jako povaha v podstatě lyrická nacházel v surrealistické poetice plné uspokojení, a to do té míry, že když

surrealistické hnutí opustil, šel dál cestou této poetiky jako za svým nejpřirozenějším sklonem.

Značně odlišný je Miró, surrealista od roku Prvního manifesta. Je to primitiv surrealismu. Breton o něm říká, že jeho osobnost se zastavila v infantilním stadiu.³³

Automatismus mu pomohl dosáhnout naprosté spontánnosti. Stejně najdeme umělce blaženějšího. Miró nemá zapotřebí utíkat se k „zrakovým dráždivlům“ nebo k „postupům“, které zvyšují dráždivost ducha, aby našel onu psychickou svobodu invence, jež je předpokladem surrealismu. Miró žije přirozeně v surrealistickém stavu. Obrazy tryskají z jeho svěžího vnitřního vzrušení v hojnosti, která nezná mezí. Zářivá, elegantní, nenucená: tak se může někdy jevit jeho tvorba. Ale jeho „blaženost“, jež se někdy dotýká až bezstarostnosti, náhle proniká do absolutního království milosti, kde každé rozptýlení ustává a probouzí k životu soupeření subtilních, chvějivých, vracejících se pocitů, jejichž radost a nevinnost vytvářejí niternou podstatu, skutečný podklad, na němž se rozprostírají zlomyslné, půvabné, sentimentální arabesky a náznakové figurace; rozstříkující barevnou magii.

Mezi surrealistickými umělci zauímají zvláštní místo Yves Tanguy a René Magritte, malíři, kteří dávají přednost tomu, držet se původního surrealistického významu objektivní náhody. Nicméně Tanguy ztvárňuje vesmír, který se spíše jeví jako výsledek řady kosmických ejakulací než jako alogická kombinace existující objektivit. Zato Magritte je věrný objektivní náhodě: s fotografickou malířskou technikou reprodukuje protiklady světa složeného a rozloženého podle vzorců trpké halucinace.

Ale vedle těchto malířů bychom se měli zmínit o mnoha jiných umělcích, kteří měli se surrealismem přímý kontakt a příslušeli také k pravému a vlastnímu hnutí. Jména některých jsme již vyslovili a jsou to ti umělci, kteří přišli z dada, jako Picabia, Duchamp, Giacometti, Arp; jiní splynuli se surrealismem teprve později. K nim, po jistou dobu, od roku 1926, patří i Picasso. Ale k surrealismu se připojili i malíři jako Chagall a Klee. Surrealismus vyšel z hranic primitivního bretonovského mistrování a nakonec se začal rozplývat a vtělovat do snah stále většího počtu malířů a sochařů, od Victora Braunera k Félixu Labissovi, k Eduardu Goergovi a ještě dalším. Breton mezi surrealisty s t r i c t u

³³ Tamtéž, str. 94.

³⁴ Je to případ H. Sedlmayra, viz La rivoluzione dell'arte moderna, Garzanti, Milán 1958, str. 106.

s e n s u, ve vývoji hnutí po r. 1935, uvádí jména: Dominguez, Kay Sage, Arshille Gorky, Matta, Wilfredo Lam, Estéban Frances.

Z toho, co jsme řekli, je zřejmé, že interpretace mnohých kritiků, kteří chtějí surrealismus vymezit oblastí naturalistické kopie snu nebo konkrétní iracionality, je interpretace nanejvýš dílčí a nedostatečná,³⁴ která se může dobře hodit na Dalího nebo Magritta, ale jež se absolutně nehodí na Ernsta nebo Miróa. Surrealismus vsutku, až na objevy mnoha „postupů“, nestanovil žádný formální vzorec, jehož by se umělci měli držet. Surrealismus se totiž definuje jako postoj ducha vůči realitě a životu, ne jako souhrn formálních pravidel, estetických měřítek. Pro surrealismus zkrátka je rozhodující obsah, jeho pravdivost, jeho síla. I výrazové prostředky, jež – experimentálně – surrealismus našel, jsou všechny zaměřeny k tomu, aby básníku a umělci daly co největší možnost promítnout navenek vnitřní pravdu tak, aby jí nic neumrtvilo nebo neznemožnilo.

Rozštěpení skupiny

Stará skupina surrealistů se v jisté chvíli rozštěpila. Marně se Breton pokoušel udržet ji pohromadě. Dvoji duši uvnitř hnutí se nepodařilo splynout a stát se duší jedinou. Na jednom místě sám Breton kladl stále energičtější důraz na to, aby dvě duše, duše sociální a duše individuální, zůstaly odděleny. „Tyto dva problémy jsou bytostně odlišné a jsme přesvědčeni, že by se žalostně zmátly, kdyby neměly zůstat rozlišené. Je tedy třeba postavit se proti každému pokusu smísit jejich základní myšlenky.“³⁵

Posvětit podobné rozlišení, učinit je definitivním znamenalo přijmout idealistické rozlišování mezi oblastí praktické činnosti a oblastí činnosti ducha. Mnozí surrealisté s tím nesohlasili a odtrhli se od hnutí, jako nejprve Aragon a po něm Eluard, jako Picasso a Tzara, který od jisté doby spolupracoval se surrealistickými časopisy. Odštěpenci se přiblížili francouzské komunistické straně, zatímco Breton navázal styky s Trockým, který uprchl do Mexika a žil u malíře Rivery.

Závěry, k nimž Breton došel ve svých názorech na vztahy

³⁵ Viz G. Hugnet, Petite anthologie du surréalisme, Editions Jeanne Bucher, Paříž 1934, str. 41.

mezi uměním a revolucí, jsou vyjádřeny v manifestu *Za nezávislé revoluční umění*, napsaném ve spolupráci se samým Trockým v červenci 1938. V tomto manifestu můžeme číst tento úryvek: „Komunistická revoluce nemá strach z umění. Je si vědoma toho, že soudě z výzkumů, jež lze dělat o utváření uměleckého nadání v kapitalistické společnosti, která se hroutí, umělecký talent může být určován jenom střetnutím člověka s jistým množstvím sociálních forem, které mu jsou nepříznivé. Tato prostá shoda okolností dělá z umělce předem spojence revoluce, třeba ještě zbývá, aby si to uvědomil. Mechanismus s ublímace, která v podobném případě působí a jež psychoanalýza ujasnila, má obnovit porušenou rovnováhu mezi souvislým Já a jeho potlačenými prvky. K této obnově dochází ve prospěch ideálu Já, jež podněcuje proti současné nesnesitelné skutečnosti síly vnitřního světa, síly sama sebe, společné všem lidem a stále se naplňující ve svém uskutečňování. Potřeba emancipace ducha musí jenom jít svou přirozenou cestou, aby se nutně roztavila a znovu zakalila v té prvořadě nutnosti: v potřebě emancipace člověka.“³⁶ Přes předešlé rozlišování Breton tedy dochází k tomu, že – alespoň perspektivně – vidí ještě řešení jenom v sloučení obou problémů.

Surrealismus se tedy ve své historii stal něčím podstatně jiným, než jak si ho představoval Apollinaire, od něhož Breton převzal jméno pro hnutí: „K počtě Guillaume Apollinairovi, který právě zemřel a jenž se podle našeho soudu několikrát dal unést nadšením tohoto druhu, aniž mu nicméně obětoval průměrné literární prostředky, Soupault a já jsme označili jménem *surrealismus* nový způsob čistého vyjádření, který jsme měli k dispozici a kterým jsme, nanejvýš nedočkaví, chtěli obdarit své přátele.“³⁷ Apollinairův „surrealismus“ byl výlučně básnickou záležitostí, novou methodou literární invence. Slovo „surrealismus“ se objevilo pod titulem jeho *Prsů Tiresiových*, jež sám označil za „surrealistické drama“.³⁸

Ve skutečnosti však Apollinaire dal zakladatelům surrealismu vedle jména i řadu dalších zajímavých podnětů. Apollinaire byl na příklad jedním z prvních zastánců básnického automatismu: „Když se cítíte vyprahlí,“ radil, „napište cokoli, začněte jakoukoli větou a piště pořád dál a dál.“³⁹ Na Bretona měla jistý vliv i metoda, jíž Apollinaire

⁴⁰ G. Apollinaire, *Il y a, La Phalange*, Paříž 1925, str. 257.

³⁶ L. Trotsky, *Letteratura, arte, libertà, Schwarz*, Milán 1958, str. 113.

³⁷ A. Breton, *První manifest*, viz Třetí část.

³⁸ Toto drama, napsané takřka celé roku 1903, se dostalo na jeviště teprve čtrnáct let nato.

³⁹ Viz M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paříž 1940, str. 236.

skládal své „básně – rozhovory“, které vznikaly tak, že Apollinaire si vyžádal náhodnou spolupráci přátel, s nimiž se sešel v kavárně. Ale to není všecko. Apollinaire roku 1908 napsal skladbu v próze, na níž se přímo podílí automatismus a sen. Básnická skladba se jmenuje *Onirocritique*⁴⁰ a je mnohými verši skutečnou a pravou surrealistickou skladbou. Nicméně Apollinaire se před svou smrtí, před rokem 1918, zabývá mnoha a protichůdnými problémy, a přitom se v podstatě žádným nenechá strhnout celý. Apollinairův žár, jeho vytržení, jeho iluze jsou jiného druhu. Euforický, sentimentální, horkokrevný Apollinaire necítil jako nová generace nevyléčitelnou bolest zrazené historie.

Jeho podněty byly tedy užitečné, ale byly to jenom podněty. Surrealismus požadoval něco jiného. Surrealismus, poslední z hnutí avantgardy, naposled jasně vymezil problém a naznačil možnosti jeho řešení. Takový a žádný jiný je význam tohoto hnutí. Tím lze vysvětlit, proč surrealismus tak přesvědčivě zapůsobil na nejlepší duchy, sotva se objevil. Surrealismus odpovídal vášnivěji a pravdivěji než kterýkoli jiný směr na otázku, kterou si kladli intelektuálové na všech stranách Evropy: jak vyjít z úzkosti krise? Odpověď, kterou dával surrealismus, byla bohatá na podněty a sliby. Byl to vážný pokus o odpověď.

KUBISTICKÁ LEKCE

Věda a umění

Polemika proti impresionismu nevyšla jenom z onoho citového výtvarného proudu, který jde – se všemi svými navzájem si odporujícími peripetemi – od expresionismu k surrealismu; ale zrodila se i v samém lůně těch směrů, které – ve svých předpokladech – v podstatě neodmítaly scientismus, k němuž se s důvěrou hlásil impresionismus. A to je právě případ kubismu.

Je jisté, že se cosi hluboce změnilo i ve výkladu věd. Kubisté vytýkají impresionistickým malířům, že jsou jenom síť a nikoli mozkem. V této výtce je vysloven odsudek raného, naivního, elementárního pozitivismu a zároveň požadavek vyšší vědecké pravdivosti. Ne tedy pouhá a prostá resignace nazíraných dat, ale jejich organizace v intelektuální syntesu, která by pořizovala výběr a vyzdvihla podstatná fakta.

Jsme v údobí, kdy se po Evropě šíří empiriokritické a fenomenologické teorie; ve Francii Boutroux začíná obhajovat subjektivistický výklad zákonů přírody a Bergson formuluje své teorie o trvání a simultánnosti; idealismus a spiritua-
lismus se tedy objevují jako vážný článek kritiky mohutných pozitivistických koncepcí. Můžeme se tedy ptát, zda vliv na zrození kubismu měly tyto nové myšlenky a vůbec všechny intuice doby souvisící s posledními výzkumy v oboru matematiky a geometrie.

Studujeme-li stati a dokumenty kubistických umělců a jejich prvních kritiků, nemůžeme nic jiného než konstatovat, že tento vliv zde existoval, i když v podstatě jde o vliv založený jenom na podnětech a nápovědích.

Roku 1913 Apollinaire ve stati Kubističtí malíři,¹ později považované za manifest hnutí, tvrdil, že „pro výtvarná umění je geometrie tím, čím je gramatika pro umění spisovatelské“. A hned nato dodává: „Dnes však již vědci

¹ Viz Třetí část.

nezůstávají u tří rozměrů euklidovské geometrie. Malíři byli zcela přirozeně a abychom tak řekli intuicí přivedeni k tomu, aby se zabývali jinými možnými mírami prostoru, které v jazyce moderních ateliérů se všechny společně a krátce nazývají čtvrtým rozměrem. Tak jak se nabízí pochopení z výtvarného hlediska, čtvrtý prostor je, zdá se, vytvářen třemi rozměry známými: představuje nesmírnost prostoru zvětšujícího se v určité chvíli všemi směry. Je to sám prostor, rozměr nekonečna; to on obdařuje předměty plasticností.“ Obdobná tvrzení můžeme číst v knize Gleizesové a Metzingerové, napsané rok před Apollinairovými Kubistickými malíři: „Chceme-li prostor malířů přiblížit nějaké geometrii, musíme se obrátit k badatelům nikoli euklidovským, ale důkladně se zamyslet nad některými poučkami Riemannovými.“²

² A. Gleizes a J. Metzinger, Du Cubisme, Figuière, Paříž 1912. Z téže stati jsou následující citáty z obou autorů. Citáty z Gleizese jsou však z jeho knihy Du cubisme et des moyens de le comprendre, Paříž 1920.

Necháme-li stranou vždycky přibližný jazyk všech theoretických statí kubismu ve vědeckých nebo matematických otázkách, jedno z nich jasně vyplývá, a to snaha o subjektivní překonání objektivity. Takový subjektivismus je však podstatně jiný než subjektivismus expresionistický nebo surrealistický, původu emotivního nebo psychologického; je to totiž subjektivismus mentálního rázu. „Ve svém úsilí přiblížit se věčnosti,“ píše Gleizes, „kubismus vždycky zbavuje tvary jejich přechodné reality, pitoresknosti a předkládá je v jejich geometrické čistotě, zjednává jim rovnováhu v jejich matematické pravdivosti.“ Tato snaha zbavit objektivitu jejich nečistých prvků, je tedy počátek operace, která povede k abstraktismu. A všimněme si; ne k abstraktismu raného Kandinského, prosycenému mystickým vzletem, ale k abstraktismu strohému, čistému, „rationalistickému“, který bude mít svého nejdůslednějšího představitele v Mondrianovi.

Nic netušícím otcem podobného vztahu umělce k realitě je George Seurat. Seurat se kolem roku 1880 zamyslel nad první impresionistickou zkušeností a došel k závěrům divisionismu. Impresionisté se snažili osvobodit se od literárních předpojatostí 19. století, aby se jim podařilo vyslovit své dojmy z přírody bezprostředním, rychlým „objektivním“ způsobem, bez zásahů intelektuálního vypracování. Byla to alespoň theoreticky ryzí praxe naturalismu. Seurat chtěl dovést tuto zkušenost ke krajním důsledkům, očistit ji od toho, co se v ní zdálo ještě provisorní a nejisté. Právě jeho vě-

decké studie byly pokusem dát impresionismu bezpečný základ.

A tedy podle Seurata, který se z vědeckých statí Helmholtzových a Maxwellových dozvěděl, že to, co zasahuje sítnici a vytváří barevnou škálu přírody, jsou kontrasty: kontrasty tónu, barvy, linie. Položíme-li stejnoměrně světlešedý předmět na podklad rovněž šedý, ale světlejší, předmět se bude zdát temnější u svých okrajů, zatímco podklad se bude jevit světlejší v blízkosti okrajů předmětu. Toto je příklad na kontrast tónu. Jestliže je však tento předmět zelený a podklad bílý, tu v blízkosti okrajů předmětu se podklad bude jevit růžový: toto růžové zabarvení, které v podstatě neexistuje, ale jež oko vidí, vzniká jenom proto, že je přítomen zelený předmět, protože růžová je doplňkovou barvou zelené. A toto je příklad na kontrast barev. A tak proto, že každá barva má škálu tónů od nejtemnější, téměř černé, až k nejsvětlejší, téměř bílé, a že každá barva vždycky vyžaduje svou barvu doplňkovou – kontrast tónů a současný kontrast barev tvoří základ nekonečné barevné rozmanitosti přírody, která se pořádá ve své jevovosti, podle kontrastu liní ve vztahu k horizontále.

Pro Seurata je umění harmonií všech těchto prvků, jež se chvějí ve světle. Ale právě toto chvění barev-světla, všechny tyto hodnoty povětšinou mizí v přednesu impresionistů, neboť impresionistický malíř je nakonec amalgamuje v samotné barevné pastě.

Aby k tomu nedocházelo, je tedy třeba nalézt jinou techniku; a zde je původ divisionismu; umělec měl malovat podle vědeckých zákonů simultánních kontrastů, neměl proto směšovat barvy, ale klást je jednu vedle druhé tak čisté, jako když jsou rozloženy. Samo oko, dívajíc se na obraz, mělo by si potom vytvořit vlastní syntézu, tak jako ji vytváří, když se dívá na skutečnost. Výsledkem by byl pocit intenzivní vibrující vzdušné zářivosti, jaká existuje jenom v přírodě.

Seurat zemřel 1891, v dvatřiceti letech, ale ještě před smrtí se mu podařilo dokončit řadu obrazů vytvořených touto novou technikou. Mezi těmito obrazy je Neděle na ostrově Grande-Jatte a Kankán (Le Chahut). Souhlasí jeho výsledky s předpoklady, z nichž vyšel? Zkoumáme-li jeho plátna, musíme odpovédět zá-

porně. Seurat v podstatě vyšel z objektivistického požadavku impresionistů, kteří hájili primát znaku před myšlením, v každém případě víc důvěřoval temperamentu než úvaze, a zatím došel k malířství absolutní kontroly, zcela filtrovanému inteligencí, ovládanému pravidlem, uspořádanému v geometrickém kontrastu linií, které vymezují objemy těl a sledují meze kontrastů tónů a barev. Došel zkrátka k opaku toho, z čeho vyšel, zřekl se primárního data imprese ve prospěch čistě intelektuálního měřítka.

Paul Signac, Seuratův žák, ve svém díle o neoimpresionismu vhodně připomíná údobí Félixé Fénéona, v němž se tvrdilo, že divisionistické obrazy nejsou ani studie, ani plátna ze stojanu, ale „příklad umění velkého dekorativního rozmachu, které obětuje příběh arabesce, nomenklaturu synthese, náhodné trvalému a propůjčuje přírodě, unaveno její nejistou realitou, realitou autentickou“.³ Touto definicí se jasně ohlašuje kubismus. Pro kubistického malíře vsutku „pravda je za realismem“ a umělec „je s to ji postihnout jenom skrze vnitřní strukturu“ věcí. Je to myšlenka Gleizesova a Metzingerova a má přímou spojitost s těmi, které jsme už uvedli. Je tedy zřejmé, že kubismus vychází ze Seuratova neoimpresionismu. Avšak – alespoň z tohoto theoretického hlediska – můžeme uvést i jiné předcházející případy, jako třeba případ Paula Sérusiera: starý nabí – ještě dříve než napsal ABC de la Peinture⁴ – pronikavě uvažoval o nezbytnosti geometrické generalisace reality.

³ Viz P. Signac, D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme, Fleury, Paříž 1921.

⁴ Tato krátká Sérusierova stat vyšla roku 1921. Poslední vydání je z roku 1950, Fleury, Paříž.

Cézanne a problém formy

To, co jsme řekli, slouží nicméně jenom k tomu, abychom vymezili zvláštní zaměření kubismu, za jehož předchůdce může být označen právě Seurat: totiž zaměření, které se snaží dostat se nad realitu tím, že ji nahradí abstraktním řádem. Ale existuje ještě jiný, neméně důležitý aspekt kubismu, jenž ve svých důsledcích jde jiným směrem. Je to stanovisko, které je možno odvodit ze Cézanna a jehož předpoklady nejlépe naplnili Picasso, Braque a Léger, každý svým básnickým světem a vlastními výtvarnými prostředky.

Je těžké – na počátku hnutí – rozlišovat rozdíly mezi tě-

mito dvěma podobami kubismu, protože jedna překrývá druhou; ale po několika letech se tyto dvě tendence projevují stále jasněji, až vystoupí nanejvýš zjevně, když společnou průzkumnou činnost kubistické skupiny vystřídá osobní hledání každého umělce. Tato druhá podoba kubismu je ta, jež neztrácí kontakt s objektivitou, kubismus mnohem méně theoretický a mnohem otevřenější přímým emocím reálného světa.

Nejeden je důvod zájmu, jež kubisté projevují o Cézanna, ale především se o něho zajímají nepochybně proto, že se pokusil učinit přítrž probabilismu impresionistického malířství. Kubisté příkře vytýkali impresionistickým malířům nedostatek přesnosti, stylistické důslednosti a především jejich episodismus. Apollinaire, v jednom úvodním slově o Braquovi, napsaném roku 1908 u příležitosti jeho výstavy, mluvil o období impresionismu jako o „epoše nevědomosti a třesnění“. A Picasso prý právě v těchto letech na jedné výstavě impresionistů, když se rozhlédl, zvolal: „Tady je vidět, že prší, je vidět, že svítí slunce, ale není už vidět malířství.“ Cézanne byl umělec, který se snažil skoncovat s tímto stavem rozněženosti, improvizace, kroniky, do něhož zabředlo malířství. Proto kubisté se již od svých prvních pokusů zarputile ohlíželi po Cézannovi. O několik let později Léger přiznal: „Někdy se ptám, čím by bylo současné malířství bez Cézanna. Dlouhou dobu jsem se zabýval jeho dílem. Nebyl jsem s to odtrhnout se od něho, nepřestal jsem je zkoumat a objevovat. Cézanne mi vstípl lásku k formě a k objemům a přiměl mě, abych se soustředil na kresbu. Tehdy jsem tušil, že tato kresba musí být přísná, že nesmí být záležitostí citu.“⁵

Krok za krokem a tvrdošjně se Cézanne snažil – a s úspěchem – překonat „provisornost“ impresionistů konkrétní, hutnou, definitivní malbou. Světlo, které v obrazech impresionistů se mihotalo a zahalovalo každou věc, tvořic z ní jediný zářivý dech, v jeho obrazech žilo pohlceno předměty, stalo se spolu s barvou tvarem samým. Cézanne odmítal *i m p r e s i* jako hluboké pochopení reality. Zatímco se rozpadala kultura, k níž náležel i on, snažil se postavit něco pevného, trvanlivého, něco, co by se neroztříštilo. Svět historie a citů se nyní zúžil, umělec osaměl. V podstatě se jeho drama příliš nelíšilo od dramatu van Goghova, ale kdežto ve van Goghovi výbuch citů přehlušil všechno

⁵ F. Léger, Catalogue, Musée des arts décoratifs, Paříž 1956. I další citáty z Légera jsou převzaty z této publikace.

ostatní, Cézanne city potlačil, sevřel do formální definitivnosti.

Úporné, vytrvalé hledání sevřené formy nebylo tedy pro něho jenom hledáním rázu čistě estetického, ale i způsob, jak vytvořit něco trvalého, co by bylo jakousi zárukou jistoty. Díváme-li se na provensálské krajiny, které v témž období malovali van Gogh a Cézanne, plně pochopíme, v čem spočívá rozdíl mezi nimi: van Goghovi se krajina stává dějištěm jeho citové výbušnosti, která ho zasahuje a rozvrací; Cézannovi je táž krajina hutnou realitou, kterou chce uchovat v trvanlivosti formy, chápané jako jediné útočiště před neklidem citů. V tom má Cézannova technika vskutku něco heroického. Také v Cézannovi v podstatě byly romantické podněty, i on si uvědomoval sílu řešení Delacroixových, Daumierových, a šel-li ještě dál, řešení El Grecoových nebo Tintorettoových, ale přiměl se mít na mysli především poučení ze sevřenosti a rozhodnosti Courbetovy nebo Poussinovy. Problém formy zůstane tedy jeho problémem stěžejním, jež je nicméně třeba vykládat v souvislosti s veškerými Cézannovými snahami. Jeho ideálem je ideál klasičnosti, k němuž se hlásí ve chvíli, kdy krize veškeré možné klasičnosti již započala.

Cézanne, přejímaje impresionistický naturalismus, chtěl překonat jeho nejpomíjivější cíle a dovést jej k absolutní hranici antického malířství: „Představte si Poussina z gruntu obnoveného na základě přírody a budete mít klasika, jak ho chápu já.“⁶ Cézanne, jak s oblibou říkával, chtěl tedy udělat z impresionismu něco tak „trvalého jako muzejní umění“. Nebyl to sen o akademičnosti, byla to duchovní nutnost: „Všechno, co vidíme – není-liž pravda? – zmizí. Příroda je stále táž, ale nic z ní – z toho, co se objevuje – nezůstává. Naše umění musí vyvolat zamrazení nad jejím trváním, musí v nás vzbudit pocit, že příroda je věčná. Co vlastně je za přírodním jevem? Možná nic; možná všechno. Dávám tedy křížem tyto bloudící ruce. Beru zprava, zleva, tady a tam, odevšad její barvy, její odstíny; fixuji je, sbližuji je navzájem a ony vytvářejí linie, s t á v a j í s e předměty, skalami, stromy, aniž na to myslím. Berou na sebe objem. Mé plátno svírá ruce, nechvěje se, je pravdivé, je hutné, je plné.“

Cézanne zdědil po Courbetovi, jako všichni impresionisté, nenávist k blouznivosti a literatuře ve výtvarném umění.

⁶ Citáty ze Cézanna jsou z publikací: E. Bernard, Souvenirs sur P. Cézanne, R. G. Michel, Paříž 1926; J. Gasquet, Cézanne, Bernheim-Jeune, Paříž 1926.

Obraz podle něho musí žít jenom silou malby, musí počítat jenom s prostředky, které jsou mu vlastní, a neutíkat se k pathetickému líčení nebo jiným episodám. To však neznamená, že by se Cézanne, stejně jako Courbet, měl – kvůli účinnosti malby – zřítí postižení smyslu reálného: „Má metoda je nenávisť k fantastickému obrazu,“ říká, „je to realismus, ale realismus, rozumějte mi dobře, plný velikosti, je to heroismus reálného.“ Ve srovnání s tímto Cézannovým postojem k realitě se leccos z impresionistického malířství bude jevit „lehkovážné“.

Vskutku, jak jsme viděli, doba Cézannova není už dobou velkého rozkvětu realismu. Chátrání kultury přivádělo už po několik let do krise nejmohutnější ideologická stanoviska 19. století, ale Cézanne je umělec, který ve venkovském ústraní Provence zarputile útočí na jediný vymezený problém, a na problém formy jako absolutní totality zobrazení, a z této posice odolává a vede svůj boj, otvíraje modernímu umění, právě jako van Gogh, i když jiným směrem, nové cesty. Cézanna ještě méně než Seurat bylo tedy možno vykládat scientismem nebo abstrakcí. I když jeho formální hledání, vzato samo o sobě, mohlo vést k takové interpretaci, celek Cézannovy zkušenosti byl mnohem úplnější a bohatší. Cézanna plně pochopil Picasso, který správně srovnával odvahu Cézannovu s odvahou van Goghovou, i jejich svízelné úděly: „Cézanne by mě nikdy nebyl zajímal, kdyby myslil a žil jako Jacques Emile Blanche, i kdyby jablko, které namaloval, bylo desetkrát krásnější. Mne zajímá Cézannův neklid, jsou to muka van Goghova, zajímá mě zkrátka drama člověka. To ostatní není důležité!“⁷ I když to není tak docela jasné – tento výrok byl vysloven o mnoho let později –, je přesto jisté, že od prvních kubistických pokusů Picasso vytušil, že Cézanne a van Gogh byly dvě tváře téže historické situace.

Cézannův tvůrčí postup není tedy ani vědecký, ani výlučně abstrahující: abstrakce začíná pro něho po zevrubném poznání námětu, a ani v tomto stadiu není to ještě proces jednoznačný. Cézanne studuje přírodu zevrubně, nechce poznat její tajemství: „Mám-li dobře namalovat krajinu, musím především odhalit její geologické zvláštnosti.“ A tato myšlenka není jenom v t í p n ý n á p a d: svědčí o tom i jeho nedělní procházky s profesorem Marionem, přítelem

⁷ Viz „Conversation avec Picasso“ v Cahiers d'Art, Paříž, č. 10, 1935. Picassovy výroky zapsal Zervos.

z dětství, od kterého si dává vyložit fyzikální historii země. Když tedy Cézanne mluví o „pravdivosti“ reálného světa, chce tím říci něco přesného. Nechce dělat žánrové krajinnářství, „vůně borovic, tak ostrá na slunci, se musí snoubit se zelenou vůní luk, s vůní skal, s vůní mramoru sainte-victoireských hor v dálce“. A pokračuje: „Toto je třeba vyjádřit: a jenom barvami, bez literatury.“

Barva je tedy jediným, specifickým prostředkem malíře. Umělec má jenom tento prostředek k tomu, aby uskutečnil zázrak umění. Ale není ve skutečnosti barva i základním prostředkem přírody, kterým vyjadřuje sama sebe? Kdysi „se krajina komponovala jako historická scéna, byla vytvářena z vnějšku, a nevědělo se, že příroda je spíše v hloubi než na povrchu. Povrch můžeme upravovat, zkrášlovat, opentlovat, ale do hloubky nemůžeme proniknout, když se nedobereme pravdy. Barvy jsou výrazem této hloubky na povrchu, vzlínají z kořenů světa“. Tedy jako příroda vyjadřuje svou pravdu skrze své barevné formy, obraz musí vyjádřit básnickou podstatu, která ho živí.

Obraz je tedy výsledkem zároveň poznání i emoce, jež umělec organizuje v obraze. Impresionistický objektivismus, který spoléhá především na pouhou registraci dojmů, je ponechán stranou. U Cézanna převažuje meditace, vnitřní reflexe: „Krajina se zlidštuje, zrcadlí se a myslí ve mně.“ Cézanne si problém jasně uvědomuje: „Já jsem subjektivní vědomí této krajiny a mé plátno je vědomí objektivní. Mé plátno i krajina jsou mimo mne, ale krajina je chaotická, náhodná, zmatená, bez logického života, bez vši racionality; plátno je trvanlivé, kategorisované, podílí se na modalitě myšlenek.“

Tak je formulován moderní problém autonomie umění: obraz je e n s a s e, s výlučně vlastními zákony. Na druhé straně taková nová realita nepopírá původní vztahy, ale potvrzuje je. A proto u Cézanna tvorba není nikdy pouhý spekulativní čin, jak k tomu tíhne v některých dílech Seuratových. Cézanne chce, aby obraz žil vlastním životem, chce, aby byl autonomní, aby neexistoval jinak než účinností malby, aby se k němu nepřiměšovala literatura, hudba ani věda. Ale zároveň ví, že dílo nemůže existovat, není-li plodem všech sil umělce ve spojení se silami reálného světa: „Každý tah štětce, který udělám, je jakoby trochu z mé krve smíšené s trochou krve mého modelu, v slunci, světle,

v barvě. Musíme žít ve shodě, můj model, mé barvy a já.“ Cézannova cesta není tedy cesta abstrakce. Snad lze říci, že Cézanne je malíř „organický“ ve wrightovském smyslu slova. Dokonce ani barva není pro něho abstraktní nebo metaforickou entitou, ale původní přírodní energií: „Řekl bych, že barva je biologická; je živá, a jenom ona může ožít věci.“ Stranou symbolismu, psychologismu, abstrakce, Cézannova barva je sám život věcí vymezených čtvercem plátna. Toto snad je „moderní klasičnost“ Cézannova.

Barva pro malíře je tedy forma. Je to proslulá formule Cézannova: forma-barva. „Kresba sama o sobě“ nemůže existovat: příroda nekreslí. Kresba je již v plnosti formy. Čím víc se barva zpřesňuje, roste, dosahuje své harmonie, tím víc se objevuje kresba předmětů, ale objevuje se ve formě: Cézannova malba nemůže proto být malba grafická nebo kreslená, ale malba plastická, malba objemů. Ta jeho zoufalá vůle „dát formu“ jej přivádí k tomu plochému, suchému, konstruktivnímu tahu štětce, který je jedním ze základních prvků jeho stylu: přivádí ho k té pomalosti realisace, která se stala pověstnou; přivádí ho k zjednodušování, ke kondensaci. Je známo, jak v jednom ze svých nejčastěji citovaných dopisů shrnul tuto svou poetiku zjednodušení forem: „V přírodě je všechno modelováno podle tří základních těles: koule, kužel a válec. Je třeba naučit se malovat tyto nejjednodušší tvary a potom můžeme dělat všechno, co chceme.“

Ale když jsou formy vytvořeny, je třeba uvést je do vzájemného vztahu, a to je problém rovin, jejich protínání, jejich řádu, jejich artikulace: zkrátka architektury obrazu. Tak se dotýkáme dalšího podstatného bodu Cézannovy formální invence, toho, který měl možná veliké důsledky pro moderní umění: počátku nového řešení problému perspektivy.

Úsilí vytvořit plastický tvar věcí, aby měly váhu a podstatu, nevyhnutelně Cézanna vedlo k tomu, aby se díval na věci ne už jen z jednoho, ale z více hledisek. Jenom tak se mu dařilo zachytit lépe roviny a objemy. Tak týž předmět uvnitř obrazu ležel v různých perspektívách, které ho deformovaly ve smyslu vertikálním nebo podélném nebo směrem do hloubky, a stejným způsobem linie horizontu často ztrácela samu svou horizontálnost a nakláněla se podle toho, jak to plastičnost obrazu vyžadovala. Z tohoto způsobu „vi-

dění“ vyplývalo, že předmět jevil tendenci objevovat se zároveň z několika stran, nabízel se k novému uspořádání na plátně, vytvářel poměry a vztahy odlišné od poměrů a vztahů akademických a tradičních.

Tyto „anomalie“, jež zavedl Cézanne do pojetí obrazu, povedou potom v kubismu k úplnému rozložení renesanční perspektivy. Tak se rodil nový rozměr malířského prostoru, to jest dojem rozměru, který vylučoval představu vzdálenosti, prázdnoty a míry, zkrátka hmotného prostoru – ve prospěch prostoru evokativního, skutečného, nikoli iluzionistického, v němž se předměty mohou otvírat, rozkládat, klást na sebe a tak vyvracet pravidla imitace a umožnit umělci nové „stvoření“ světa podle zákonů zvláštního intelektuálního kritéria: skutečnou a vlastní tvůrčí operací. V tom tedy spočívá to, co bylo nazváno kubistickým platonismem.

To všechno vycházelo vstříc požadavku rozejít se s formami 19. století a zařazovalo se do toho proudu revolty a odmítnutí, o němž jsme již hovořili. Zbývá ještě dodat, že kubismus vyrůstal z této roztržky s 19. stoletím, a právě proto se jeho formálních podnětů chopily takřka všechny ostatní směry, i když byly jiného původu. Jestliže je vskutku pravda, že moderní umění se rodí s impresionismem, je rovněž pravda, že moderní směry počátku století – třebaže si impresionismu váží pro to, že osvobodil barvu – reagují proti pravdě okamžiku, povrchu, impresionismu; a reagují proti ní ve jménu požadavku nalézt pravdu, která by je tak nebo onak osvobodila ze sutin všech těch ideálů, které se ukázaly být tak křehké a falešné. Směry, které vycházejí z expresionismu, chtějí se této hlubší pravdy, jak bylo řečeno, dobrat prudkostí citu, ty, jež vycházejí z kubismu, intelektuální pronikavostí. Jestliže však hledání jde jiným směrem, jestliže výsledky jsou rozmanité, požadavek je společný. Je tedy přirozené, že u mnoha umělců a v mnoha případech se ať formální, ať duchovní linie těchto dvou základních směrů proplétají a mísí, takže najdeme buď kubisující expresionisty, nebo kubisty inklinující k expresionistické emotivnosti. To, co jsme tu řekli, může přispět jednak k lepšímu objasnění historie, kterou jsme nastínili, jednak k pochopení toho, co řekneme na dalších stránkách.

Počátky

První pochopili a nesmlouvavě a radikálně interpretovali Cézannovu lekci Pablo Picasso, Georges Braque a Fernand Léger. Retrospektivní výstava Cézannova na Podzimním salonu roku 1907, rok po jeho smrti, v níž zanechala hluboký dojem. U Picassa se však Cézannova lekce spojila s archaismem iberské kultury, a tedy s uměním černošským a ještě s dalšími vlivy.

Obraz, jež můžeme nazvat protokubistickým, je slavné Picassovo dílo *Avignonské slečny*, započaté roku 1906 a dokončené příštího roku, jež předcházela a následovala řada dalších studií nebo pláten s ním souvisících. Toto dílo je příkladem té zároveň pudové i rozumové erupтивности, která je tak typická pro Picassovu tvůrčí povahu. V této velké kompozici i exotismus ztrácí své literárnější aspekty a stává se skutečným nástrojem zničení tradičních norem výtvarné kultury nejen v libovůli barvy, ale přímo ve stavbě, na níž je tato malba založena. Perspektiva je rozštěpena, roztržena ve zvýrazněných, umocněných objemech, jež se vrývají jeden do druhého s prostorovým rytmem, z něhož jsou vyhoštěny i poslední zbytky klasického prostoru. V tomto plátnu je primitivní síla, síla, která se v Picassově práci bude v neztenčené míře objevovat přibližně dva roky a vyjádří se v řadě čtverhranných, tvrdých, hranatých, zátiší; mohutných a hřmotných postav; krajin malovaných se suchou objemovostí. Roku 1909 v Horta de Ebro se toto počáteční zanícení poněkud zklidní a Picasso přijímá Cézannovo poučení meditativněji: geometrické tvary jsou klidné, nehybné, čisté. To je skutečný počátek kubismu.

Braque, po jistém váhání, se dal roku 1907 v Estaque u Marseille podobným směrem jako Picasso. Některá jeho plátna z tohoto pracovního období byla vystavena na Podzimním salonu příštího roku. A právě při této příležitosti kritik Louis Vauxcelles, patrně inspirován výrokem Matissovým, v jednom svém článku v *Gil Blas* ze 14. listopadu 1908 napsal: „Braque svévolně nakládá s tvary, všechno redukuje, místa, postavy, domy, na geometrická schemata, na krychle (les cubes).“ Když se toto poslední slovo doneslo k mladým malířům nové školy, ujalo se. Tak dostal směr své jméno.

Pokud jde o Légera, ten potkal Picassa a Braqua roku 1910. Několik let předtím poznal Rousseaua. Jeho kubismus se však datuje od počátku roku 1909, od jeho obrazu *Akt v lese*: „Ze všech sil,“ řekne, „jsem se snažil dostat k pravému opaku impresionismu. Zmocnila se mě posedlost, chtěl jsem rozkládat tělesa na části. Říkali mi t u b i s t a (rourista), není-liž pravda. Neobešlo se to bez malomyslnosti. Dva roky mně otloukali o hlavu volumen *Aktů v lese*, které jsem dokončil roku 1910. Chtěl jsem zdůraznit objemy co možná nejvíc... Cítil jsem, že neudržím pohromadě barvu. Objem mi stačil.“

Objem a stavba staly se tedy dvěma předními starostmi kubistů. Vyloučili atmosféru, smyslové zaujetí pro barvu, zvlněnou linii a snažili se dělat malbu mohutně přisnosti. Jenom konstrukce a tělesnost předmětů je zajímala. Reagovat proti impresionismu znamenalo proto reagovat i proti fauvismu, z něhož někteří kubisté vyšli: reagovat proti jeho barevné spontánnosti. Proto i barva byla zprvu pro kubisty něčím druhořadým. Raději vskutku užívali neutrálních tónů, šedé, černé, hlinek, matných zelení. Zatím, v letech 1909 až 1911, se skupina rozrostla: přidali se k ní Delaunay, Gleizes, Lhote, Metzinger, La Fresnay, Jacques Villon, Marcoussis, Juan Gris a sochaři Archipenko a Brancusi. Roku 1911 je v Salonu nezávislých uspořádána první společná kubistická výstava.

Theorie

Jestliže v tomto období není snadné rozeznat uvnitř hnutí skutečné názorové rozdíly, neznamená to, že takové rozdíly neexistují. Byly to rozdíly, které začaly u pudového a vědeckého pojetí a jež nakonec, zvláště když kubismus jako hnutí bude uzavřen, budou stále víc charakterisovat práci jednotlivých umělců.

K této otázce, to jest, pokud jde o kubistický scientismus, se Picasso energicky vyjádřil: „Matematika, trigonometrie, chemie, psychoanalýza, hudba a nevím co ještě byly spojovány s kubismem, aby jej vyložily. To všechno byla jen literatura, neku-li n e s m y s l, a nic kloudného z toho nevěšlo, když lidi byli oslňováni teoriemi.“⁸ Ale jestliže tento antiscentismus byl silný a nezvratný u Picassa, Braqua a

⁸ Viz „Picasso Speaks“, v *The Arts*, New York, květen 1923.

Légera, u mnoha jiných byl naopak scientismus rozhodující.

Historie kubismu je poznamenána některými momenty, jež jsou obecnými aspekty společnými takřka všem umělcům skupiny. První moment je ten, jež byl nazván **kubismem analytickým**. Je to moment, který následuje po kubismu primitivním, vyznačujícím se jednoduchými, širokými objemovými rovinami, které ještě vytvářejí obraz do jisté míry rozložený do hloubky. Kubismus analytický se rodí koncem roku 1909: jednoduché a široké roviny se potom třísti v hustě souvislé fasetování, které předmět láme, a dělí dál každou jeho část, analyzuje ho zkrátka a fixuje ho na povrchu plátna, kde reliéf je nyní redukován na minimum. Toto fasetování předmětu dovoluje dostat se k vytváření podrobné a intenzivní rytmické hry, v níž se barva často redukuje na jednobarevnost.

Po tomto kubismu následuje **kubismus syntetický**, jehož počátek někteří, jako Lhote, kladou ke konci roku 1920 a jiní do doby pozdější. Základním prvkem syntetického kubismu je volné opětné složení obrazu předmětu, definitivně zbaveného perspektivy: předmět není už analysován a rozkouskovan ve všechny vytvářející ho části, ale postižen ve své bytostné fysiognomii, aniž je sebemeně podroben pravidlům nápodoby. Synthesa přihlíží přirozeně buď ke všem, nebo jen k některým částem předmětu, jež se objevují v rovině plátna ze všech svých stran.

Tyto dva momenty kubistického hledání plně objasnili sami umělci, neobyčejně zaujatí pro theoretická ospravedlnění. Když čteme jejich stati, zvláště stati Gleizesovy a Metzingerovy, Grisovy nebo Delaunayovy, často se nám zdá, že slyšíme ozvěnu myslitelů, kteří měli dosti pronikavý vliv na vývoj současného vědeckého a estetického myšlení. Nezpomíná nám pojetí obrazu podle pravidel analytického kubismu například eidetickou intuici Husserlovu, to jest intuici ideálních předmětů nebo podstat? Přečteme si tento úryvek z knihy *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*: „Pod vlivem eidetické nutnosti empirické vědomí téže věci vnímané ve všech jejích podobách, vědomí, které se ustavičně utvrzuje samo v sobě, takže vytváří jenom jediný vjem, přináší složitý systém vytvářený nepřerušovanou rozmanitostí zdání a

⁹ Tento úryvek citují, mluvíce o Gleizesovi a Metzingerovi, J. Charpier a P. Seghers v knize *L'art de la peinture*, cit. vyd., str. 611.

¹⁰ H. Bergson, *Introduction à la métaphysique*. Tento esej Bergson uveřejnil roku 1903.

znaků; v této rozmanitosti přicházejí vykreslit samy sebe, skrze vymezenou kontinuitu, všechny momenty předmětu, jež se nabízejí vnímání, tak jako by se dávaly tělesně.“ Co jiného chtěli kubisté než bytostnou intuicí zachytit na plátně všechny podoby, všechny momenty předmětu, jeho nepřerušovanou rozmanitost zdání a znaků? Tak v Bergsonově díle, který právě v letech zrození kubismu slavil své první veliké úspěchy, velmi snadno najdeme – vedle formulace požadavku překonat relativní poznání poznáním absolutním (to jest přechod od vnějšku k vnitřku věci) – pasáže a stránky, na nichž Bergson navrhuje metodu poznání, která má nejednu analogii s konstrukcí kubistického obrazu, zvláště s jistými kompozicemi Delaunayovými, vytvářenými sdružováním různých obrazů. „Mnohé rozmanité obrazy,“ píše například Bergson, „pocházející z podstatně odlišných oblastí, budou s to – konverguje-li jejich působení – usměrnit vědomí k určitému bodu, kde se utváří jistá chápající intuice. Zvolíme-li obrazy co možná nejodlišnější, zabráníme tomu, aby kterýkoli z nich usurpoval místo intuice, kterou má přivolat, protože okamžitě by byl vypuzen svými rivaly. Učiníme-li to tak, že všechny – přes rozdílnosti své podoby – vyžadují od naší mysli stejný druh pozornosti a do jisté míry též stupeň napětí, vědomí si přivykne na zcela zvláštní dispošici ducha...“¹⁰

Apollinaire vtipně pojmenoval zvláštní syntetický kubismus Delaunayův **kubismem orfickým** pro jistě jeho schopnosti subtilní a tajemné básnické sdělnosti. Delaunay vskutku, byť odvodil více než druzí některá formální řešení ze Seuratova neoimpresionismu, postavil se mimo vědeckého ducha a tvrdohlavě usiloval o křišťálovou intuici reality. Jeho kompozice z roku 1911 a 1912, *Město*, *Eiffelova věž*, *Simultánní okna* jsou právě příkladem toho sdružování různých obrazů, o němž mluví Bergson: obrazy odlišné, a přece simultánně spojené pronikáním barevných rovin, které jim dávají s ustavičnou záměnou přecházet od reality objektivní k realitě imaginace. „To, co malujeme, nejsou už jablka na míse,“ říká Delaunay, „nebo Eiffelova věž nebo silnice nebo pohledy z vnějšku; je to samo bušení srdce člověka,“ který cítí sám sebe, který důvěřuje svým intuitivním schopnostem a činí je hmatatelnými obecným jazykem

barev." Tato poslední slova jsou z *essaye O světle*, který Paul Klee překládá roku 1913 a jenž měl takový vliv na něho a na Marca. Lásku ke křesťálovému, k spirituální, pronikavé, trýznivé čistotě barvy probudil v Kleeovi a Marcovi Delaunay, za kterým rok předtím jeli až do Paříže.

Je vhodné připomenout zde, co řekl Juan Gris: „Pro mne kubismus není postup, ale estetika, ne-li dokonce stav ducha. A jestliže je tomu tak, kubismus musí být ve vztahu se všemi projevy současného myšlení. Lze vynalézt izolovaně nějakou techniku, postup, ale nikoli duševní stav.“¹¹

Pozorování je jisté přesné. Kubismus se zrodil v obecném kulturním klimatu, od něhož přijal ideologické impulsy a podněty. Jasným potvrzením toho je sám Juan Gris. Geometrie, matematika, čisté myšlení ho fascinují. Jeho estetické úvahy nesly pečeť novoplatonismu, který se rozšířil ve vědách. Gris z tohoto hlediska je jistě nejdůslednějším zastáncem synthetického kubismu. Tvrdil, že při malování nevychází z reality, ale z ideje. Jeho malířství bylo tedy „malířství deduktivní“, které postupovalo od obecného k jednotlivému, od abstraktního ke konkrétnímu. Cézanne, řekl Gris, „dělá z láhve válec, já vycházím od válce, abych vytvořil individuum vyhraněného typu: já dělám z válce láhev, určitou láhev“. V těchto řádcích, které jsou z článku napsaného pro revue *L'Esprit Nouveau*, Gris dává základ k soudobému uměleckému apriorismu.

Od této chvíle svoboda umělce nemá již mezí. Synthesa nebude již uskutečňována skrze tvůrčí akt, který filtruje mnohostrannost reálného, aby z něho potom vyzdvihla podstatné rysy. K synthese totiž bude docházet nejdříve, bude to předem stanovený fakt, bude to zkrátka čistá tvárná synthesa a priori. U Grise, v jeho díle, má taková synthesa ještě formy, které souhlasí s objektivním profilem, ale theoretický návod k abstraktismu je hotovou věcí, ne k mystickému abstraktismu inspirace typu Kandinského, ale k onomu abstraktismu založenému právě na metafysickém realismu. Na druhé straně tato intelektuální operace Grise otevřela novou oblast výtvarných možností, které se staly majetkem moderního umění, operace, již je nyní zasaženo tvůrčí vědomí malířů a sochařů a z níž – stranou přísných schemat rané avantgardy – také vytrysklo to nej-

¹¹ Citáty z J. Grise jsou vzaty z knihy D. H. Kahnweiller, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Gallimard, Paříž 1946. Dorival píše, že „spisovatelé, filosofové a matematikové měli s kubisty těsné kontakty a velmi ovlivnili jejich vývoj“. Viz B. Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Gallimard, Paříž 1944, sv. 2, str. 198.

životnější, což by bylo nemyslitelné bez osvobození, jež přinesl kubismus.

Ale musíme zároveň také poznamenat, že v této formě čistoty, čirosti, formální jasnosti, z níž byla vyloučena denní kronika, náraz vášní a střída dějin, uskutečňoval se i jiný druh úniku, únik do světla zřetelnosti a intelektuálního řádu: to jest řád, jež nebylo možno nastolit ve skutečnosti, byl nastolován v abstrakci inteligence: touha po čistotě, po panenskosti, po stavu neporušené existence se naplňovala takto, v nitru samého umělce, v prozářenosti jeho intelektu.

Svobodou synthetického kubismu skončila také přisnost rovné linie a matných barev. Linie se vskutku začala ohýbat a barvy, čisté a zvýrazněné, se stávaly zářivými. Vracela se barva fauvistická. První navázali kontakt s živější paletou Léger a Delaunay. „Barva,“ vypráví Léger, „se pro mne stala nezbytným tonikem. V tom jsme se, Delaunay a já, dosud lišili od ostatních. Oni malovali jednobarevně, my mnohobarevně. Delaunay pokračoval v linii impresionistů a používal doplňkových barev jedné vedle druhé, červené a zelené. Já už jsem nechtěl klást dvě doplňkové barvy vedle sebe. Chtěl jsem dojít k tónům, které by se navzájem isolovaly, červená sytě červenou, modrá sytě modrou. Dá-li se žlutá vedle modré, i to dá doplňkovou barvu, zelenou. Delaunay šel tedy za odstínem a já mohutně za upřímností barvy a objemu, za kontrastem. Čistá modř zůstává čistou modří, jestliže je vedle šedé nebo nedoplňkového odstínu. Jestliže je postavena proti oranžové, vztah zůstává konstruktivní, ale neb a r v í.“¹² A zároveň s barvou objevuje se i technika *papiers collés*.

¹² F. Léger, cit. d., str. 102.

Zevrubně jsme již na těchto stránkách mluvili o koláži a o tom, jak jí užívali dadaisté a surrealisté. Kubisté byli první, kdo se k ní uchýlili a sledovali tím cíle zcela jiné. Apollinaire jako vždycky má snahu vyložit užití koláže citově. Podle něho umístíme-li na plátno, doprostřed ostatních barev, poštovní známku, voskované plátno, tapetu, obálku a jiný materiál, je to, jako bychom zavedli prvek již „dlouhou dobu potříšňovaný lidskostí“, a který proto obohacuje obzor novým p a t h o s e m, vytvářeje kontrast mezi pravdou a artefaktem. Ale vcelku vysvětlení kritiků se navzájem liší a často si i odporují. Je snad správné, řek-

neme-li, že k o l á ž byla pro kubisty jedním z prostředků reakce proti malebnosti, snahou nalézt lokální tón a vylhnout se tahu štětce.

Ale kubisté často na svých plátnech veristicky imitovali skutečné a pravé předměty, jako kus dřeva nebo mramoru s žilkováním nebo rýhováním, stejným způsobem jako řemeslník imituje tyto materiály, když maluje falešný mahagon nebo nepravý mramor. Tato skutečnost nás přivádí k myšlence, že kubisté, když zaváděli „kus reality“ do obrazu, „skutečný předmět“ nebo předmět malovaný jako napodobení techniky t r o m p e - l ' o e i l, chtěli přímo konfrontovat objektivní soudržnost namalovaného obrazu a bezprostřednost jakéhokoli předmětu: malba měla zkrátka ukázat, že je realitou stejně pravdivou jako sám objekt. Byli to vskutku kubisté, kdo první zavedli pojem „obraz – objekt“, i když jeho původ byl v mnoha myšlenkách Cézannových: jestliže tedy obraz měl mít absolutnost, konkrétnost pravého a skutečného předmětu; jestliže – stranou všeho literárního obsahu – obraz měl žít jako objekt plasticky definitivní, nesporně reálný, nesměl se ani lišit od materiálního objektu, který byl vložen do jeho ústrojí. Odtud se došlo až k obrazu vytvořenému výlučně z předmětů. Ale i v tomto případě to bylo vždycky umělecké vyjádření, o něž se kubisté snažili, nebyla to pouhá „provokace“, jak tomu bude později u dadaistů.

Vývoj mnoha kubistů k „čistému malířství“, totiž k tomu, které se stává stále neutrálnějším k hodnotě věci, zdůrazňuje zvláště Gleizes. „Obraz-objekt,“ napsal, „nebude již redukcí nebo rozšířením pohledu zvnějšku, nebude již výčtem objektů nebo událostí přenesených z jednoho prostředí, v němž jsou objekty a události skutečné, do jiného prostředí, v němž jsou pouze zdánlivé. Obraz bude konkrétním faktem. Bude mít svou legitimní nezávislost jako každý přírodní nebo jiný výtvar; bude mít jenom vlastní tvárnost, nebude již probouzet myšlenku na srovnání podle pravděpodobnosti.“

Tomuto pravidlu, i když s osobními odstíny, zůstali věni právě malíři jako Gleizes, Metzinger, Gris, Villon a kubisté nejčerstvějšího data, jako Valmier. Někteří, jako Herbin, zakotví u čistého abstraktismu. Ozenfant a Jeanneret, nebo Le Corbusier přišli s přesným návrhem „očistit“ kubismus od všech zbytků emoce a spontánnosti. „Purismus“;

kteří hájili na stránkách své revue L'Esprit Nouveau od roku 1918, měl právě takové záměry. Od té chvíle bylo však tomuto druhu kubismu logicky souzeno, aby skončil v neoplasticismu Mondrianově.

Braque a Léger

Odlisný byl úděl Braquův, Légerův, Picassův. A to je alespoň zčásti zřejmé z toho, co jsme již o nich pověděli. Braque je možná umělec, který se osvobodí nejdříve a s největší nenuceností od zákonů integrálního kubismu. Když se po těžkém válečném zranění znovu roku 1917 dá do práce, je už na něm vidět, že je mnohem dál. Geometrismus jeho obrazů z doby před rokem 1914 je u konce, stejně jako dožily příkré barevné kontrasty. Rodí se Braque, kterého známé, jemné, elegické, subtilní, elegantní. „Umírněný“ v malbě: „Mám rád pravidlo, které koriguje emoce, mám rád emoce, které korigují pravidlo.“¹³ A to je estetický axiom, který Braque vyslovil a jímž se od těchto let řídil.

Tento rozvázný intimista hledá ono malířské předivo, které kubismus potrhá. Na jeho plátnech vládne citlivý dekorativní půvab. Také on jako Picasso několikrát změnil po roce 1917 svůj způsob malby, ale v jeho proměnách nepozorujeme ty příkré skoky, ty prudké cesury, které charakterisují Picassa. V jeho zvratech je logika, která je navzájem svazuje, která je rozvíjí bez násilností. Braque je malíř mlčelivý, malíř, který maluje „potichu“. Žádný znak, žádná barva nevystupuje z kontextu, žádná „nekřičí“. Braque si vytvořil kubismus k vlastnímu obrazu a podobě, odmítl theoretisování, matematiku, scientismus. Proto bychom v něm nadarmo hledali intelektualismus Grisův nebo přísnost Gleizesovu.

Po prvním údobí, v němž hledání bylo vedeno téměř jediným směrem, Braquův kubismus vstupuje do modulovanější fáze a konečně přikročuje k svobodné, třebaže přesně odměřené realizaci, k rafinované, nesmírně hodnotné lyrické kadenci. Braquův básnický svět je svět uzavřený, h o r t u s c o n c l u s u s, ale uvnitř toho světa tento mlčelivý umělec pracoval a pracuje se vskutku příkladným stylistickým uměním, podpíraným stále živou něžností k půvabům přírodních jevů. Proto jsou Braquova plátna zdrojem poučení,

¹³ G. Braque, Le jour et la nuit (Cahiers 1917-1952), Gallimard 1952, str. 12.

zdrženlivého, diskretního, obezřelého, ale proto neméně přesvědčivého.

Pravým opakem Braquovým je talent a zaměření práce Légerovo. Tam, kde Braque je měkký a elegický, Léger je drsný a heroický; tam, kde Braque projevuje jemnost takřka aristokratickou, Léger vtrhuje se silou takřka lidovou. Léger přišel k malířství z povolání průmyslového kresliče, z architektonických ateliérů. V jeho ruce se kubismus stal něčím tvrdým, spíše technickým než matematickým. Léger má k teorii a spekulaci ještě dál než Braque. Z celé kubistické skupiny se možná nejvíc drží stranou, ale nepochybně spolu s Picassem rozvinul kubismus neoriginálněji.

Po prvních kubisujících pokusech, tvarově vyhraněných, došel v letech 1912 až 1914 k malířství takřka abstraktnímu. Když hledal svůj jazyk, zapomínal na všechno ostatní. Byla to zkušenost z války, která ho přivedla k zamýšlení nad realitou. Sám působivě mluví o tomto návratu: „Opustil jsem Paříž, když jsem byl zcela zaujat abstraktním způsobem vyjádření, v době malířského osvobození. Bez přechodu jsem se octl uprostřed francouzského lidu. Byl jsem zařazen k ženistům, mí noví přátelé byli horníci, kopáči, řemeslníci od dřeva a od železa . . . V téže době jsem byl oslněn zadkem pětasedmdesátky odkryté na plném slunci, magií světla na bílém kovu. Nebylo toho zapotřebí o mnoho víc, abych zapomněl na abstraktní umění z let 1912 až 1913. Drsnost, rozmanitost, h u m o r, dokonalost některých lidských typů okolo mne: jejich přesný smysl pro užitečnou realitu a pro její užití vhodné k okolnostem tohoto dramatu života a smrti, v kterém jsme se náhle octli; a ještě víc než to – skutečnost, že ti lidé byli básníky, vynálezci každodenních básnických obrazů (mám na mysli tak pružný, barvitý dialekt). Když jsem se zahryzl do této reality, předmět mě už neopustil. Ten zadek pětasedmdesátky v slunci dal mému výtvarnému vývoji víc než všechna musea světa. Když jsem se vrátil z války, zužitkovával jsem dál to, co jsem zažil na frontě.“ Tak se Léger stal malířem moderního života. Je jedním z mála, po mnohé stránce jediný, kdo začíná uvažovat o tom, že umělec by se měl znovu zařadit do společnosti. V Légerovi znovu přicházejí ke slovu některé nové motivy pozitivního smyslu života, ne však ve smyslu pouze pozitivistickém, marinettiovském, abychom tak řekli. Jenom Boc-

cioni, před ním, odhaluje něco podobného. Léger ve skutečnosti nedělá ústupky platnému sociálnímu řádu, jak tomu bude v marinettiovském futurismu. Umí vytvářet svá díla ve „válečném stavu se společností“. Oživuje ho jakýsi elementární humanismus, který s postupem let je stále přesnější a účinnější. Takový je životní pocit člověka, který vytváří zázraky z ocele a železa vlastníma rukama, který nutí Légera navázat živé přátelství s Blaisem Cendrarsem, básníkem Prózy ze Sibiřské magistrály, jež vyšla již r. 1913, a Panamy, uveřejněné roku 1918. V Cendrarsovi můžeme nalézt stejnou lásku k modernímu, činnému životu, utvářenou poesíí, která se již nemůže podobat poesii minulosti. Něco z demokratického dechu Whitmannova a Verhaerenova je v těchto dvou přátelích, ale bez oné výmluvnosti.

Moderní život je charakterisován strojem a vztahem člověka k němu, strojem a krajinou, strojem a ulicí. Léger maluje stroje jako jiní umělci malují ženské akty. Léger však nedělá to, co Duchamp, který věrně kopíruje šroub a volá, že malířství je v koncích. Léger nekopíruje stroje, on je v y n a l é z á. Mechanický prvek není pro něho jednou zvolené stanovisko, polemický postoj, ale je to prostředek, „jak vzbudit pocit síly a mohutnosti“.

Jak je možné v moderním světě stále malovat láhve, jablka, stolky o třech nohách, když jsme obklopeni neklidným životem, který se dosud nikdo nepokusil namalovat? Člověk žije v řádu, který již není řádem minulosti, je to řád průmyslový a technický, který přetvořil naši sensibilitu a naše vidění; i umělecké vyjádření se tedy musí změnit a snažit se stát interpretem tohoto nového reálného vidění: „Jestliže se malířský výraz změnil, je to tím, že si to moderní život vynutil. Existence moderních tvůrců je mnohem kondenzovanější a složitější než existence lidí předešlých století. Představovaná věc je méně stálá, objekt sám o sobě je vykládán vícekrát. Krajina křižovaná a roztržštěná automobilem nebo rychlíkem ztrácí na deskriptivní hodnotě, ale získává na hodnotě syntetické; okénko vagonu nebo sklo automobilu ve spojení s dosaženou rychlostí změnilo obvyklý vzhled věcí. Moderní člověk registruje stokrát víc dojmů než umělec 18. století . . . Kondensace moderního obrazu, jeho pravdivost, jeho rozbití forem je toho všeho následkem. Je jisté, že rozvoj dopravních prostředků a jejich

rychlost se čímsi podílejí na novém způsobu vidění . . . Realistické malířství v nejvyšším smyslu slova se začíná rodit a nezastaví se tak brzo.“

Zásluha Légerova je v tom, že vytyčil problém umění moderní doby mimo pozitivistickou estetiku futurismu a abstraktního technicismu raného konstruktivismu. Jeho *Město* z roku 1919 je výmluvným příkladem této jeho poetiky. Bez šerosvitu, bez perspektivy, všedními a čistými barvami, užívaje všech prostředků syntetického kubismu, oproštěných však od intelektualismu, Légerovi se podařilo realizovat plátno, kde je tvořivě shrnuta dráždivá složitost městského života, kde umělá světla, barvy plakátů, fasády domů, nápisy vývěsních štítů, zkrácená perspektiva mostu, vstup do metra, schody, brlení, míříže a sochy se seskupují ve spleti prolnuté rytmem a tvárnou energií. Je to malba velice vzdálená *městům* De Chiricovým. Zde neexistuje sen, neexistuje halucinace. Cítíme, že Léger tlumočí řadu přímých emocí.

Tento styl rok od roku na Légerově umělecké cestě nabýval na zřetelnosti, blížil se takřka jednoduchosti „mechanické stavebnice“. Léger dále důrazně polemisoval s renesančním uměním. Cítil, že má blíž k velikým obdobím uměleckého řemesla. Být řemeslníkem malířství bylo v podstatě jeho snem: „udělat“ obraz, dokončit ho jakseptří, jako řemeslník dokončuje svůj předmět. Přirozeně v tomto případě muselo jít o moderního řemeslníka, to jest o specializovaného dělníka. Léger si uchoval až do krajnosti tuto ctizádost a mohli bychom si připomenout dojímavé epizody jeho pokusů dát existovat svým dílům právě uprostřed „současných řemeslníků“, jako třeba když přinesl svá plátna do jídelny Renaultových dílen a se strachem čekal na soud těchto odborníků v konstrukci automobilů.

Légerova poetika se proto vyvíjela, aniž opustila svou linii. Kdybychom měli, pokud jde o francouzskou tradici, nalézt nějaké Légerovy předchůdce, museli bychom především jmenovat Davida a Ingesa. Léger sám vysvětlil, proč: „Měl jsem rád Davida,“ řekl, „protože je antiimpresionista. David uskutečnil vše, co lze vytěžit z nápodoby, a proto v jeho obrazech úplně chybí atmosféra renesance . . . Mám rád suchost, která je v díle Davidově a také v díle Ingesově. To byla moje cesta a hned mě to zaujalo.“ Zatímco theore-

tické diskuse směřovaly k formálnímu hermetismu, stále vzdálenějšímu od věcí, Léger – znovu citujeme jeho slova – „chtěl ukázat návrat k jednoduchosti uměním přímočarým, všem srozumitelným, bez subtilností“.

Légerův tvůrčí rozmach neměl jistě sílu Picassovu, ale jeho krok, poněkud těžký, poněkud monotónní, přece jen prošel po jedné z nejbezpečnějších cest současného umění. Jeho modernismus není vyumělkovaný, je to modernismus, který si je vědom palčivých problémů naší doby. Není to nicméně modernismus, který vidí ve stroji spásu. Podle Légera mají lidé ovládnout stroje, ne lidé všeobecně vzato, ale ti, kdo stroje vytvářejí svými rukama, zkrátka „konstruktéři“ moderní technické civilizace. V tomto smyslu je dost významná báseň, kterou Léger v posledních letech svého života věnoval jinému umělci, v němž stejně jako v něm plál moderní duch: Majakovskému. Je to báseň, která vznikla zároveň s řadou pláten nazvaných právě *Konstruktéři*:

Jejich ruce se podobají jejich nástrojům,
jejich nástroje jejich rukám,
jejich kalhoty horám, kmenům stromů.
Nohavice je velká, když je bez manžety.
Jejich ruce jsou všude,
nepodobají se rukám jejich pánů,
ani rukám preláta žehnačícího.
Blíží se však již doba, kdy stroj
bude pracovat pro ně.

Jeho malbě se nedařilo na malířském stojanu, potřebovala velké plochy. Když ho roku 1925 Le Corbusier pozval, aby provedl nástěnné malby, konečně cítil, že je ve svém živlu. Na jeho obrazech je něco z divadelního plakátu a z lidové slavnosti zároveň. Snad právě proto k jeho nejlepším obrazům patří obrazy proletářských nedělních svačin na pařížské periferii. Léger se vždycky chránil citových výlevů, v jeho umění je cosi voluntaristického, naivně corneillovského, mohli bychom říci. Ale v tom je jeho síla. I když přítomnost člověka jenom zřídka prolomí kovovou pevnost povrchu reality, je nicméně vždycky v Légerově díle činný smysl, kladná naléhavost.

Picassova pravdivost

Ale jestliže, mluvíme-li o Légerovi, umělci v podstatě „jednostranném“, musíme vyjít i z hranic kubismu, které Léger velmi brzy překročil, pak přistupujeme-li k problému Picassovu, nemůžeme jinak než všemi směry projít zkušeností současného umění, neboť Picasso všude zanechal nesmazatelnou stopu své osobnosti, třebaže kubistické období je nepochybně nejvýznamnější etapou v jeho složitém uměleckém vývoji.

V řadě protikladů, jimiž, zdá se, prochází dílo Picassovo, je prvek, který se nemění: jeho vědomí o b j e k t i v n í h o s v ě t ě. Také u Légera existuje toto vědomí, ale je to vědomí jednoznačné, statické. U Picassa naopak se toto vědomí stává součástí neklidné, vášnivé problematiky, z níž nicméně vychází vítězně: objektivita reálného světa je vskutku pro něho těžištěm, kolem něhož se nevyhnutelně soustředují všechny jeho obrazy. Čirá existence „vnitřní reality“ Kandinského, jež mystickým vytržením odstraňuje těžkou překážku vnějšího světa, Picassa nikdy nezajímala. Picasso vždycky polemisoval s těmi, kdo chtějí „malovat neviditelné, a tedy nemalovatelné“.¹⁴ V tomto výroku je vzpomínka na staré přesvědčení Courbetova: „Malířství je umění bytostně konkrétní, nemůže existovat jinak než v zobrazení reálných a existujících věcí. Je to jazyk zcela lyrický, jehož slovy jsou všechny viditelné předměty: a b s t r a k t n í, neviditelný předmět, který neexistuje, není z domény malířství.“¹⁵

Ostatně Gertuda Steinová, která pozorně sledovala celé kubistické hnutí, napsala, že Picasso se nezajímal o ducha, protože byl příliš zaujat věcmi. Objektivní platnost reálného je tedy směrný bod jeho poetiky, ten, který mu vždycky umožňoval najít sám sebe, když čas od času prolomil kruh formulí, v němž se nezřídka vystavoval nebezpečí, že z něho nevyjde. Jestliže zkrátka Kandinskij rozbil staré modloslužebnictví umělce světa, Picasso je zběsile potvrdil. „Abstraktní umění neexistuje,“ tvrdí, „vždycky je třeba vyjít z něčeho.“ A ještě: „Já nepracuji na přírodě, ale před ní, s ní... Nelze jít proti přírodě – je silnější než nejsilnější člověk – a je v našem zájmu být s ní ve shodě! Můžeme si dovolit jistou svobodu, ale jen v jednotlivostech... Já zacházím

¹⁴ Picasso, „Picasso Speaks“, v The Arts, New York, květen 1923.

¹⁵ G. Courbet, Il realismo, Collip, Milano 1954, str. 35.

zím s malířstvím, jako zacházím s věcmi. Maluji okno právě tak, jako bych se díval z okna. Jestliže otevřené okno na obraze je špatné, zatáhnu záclonu a okno zavřu, tak jako to udělám ve svém pokoji. V malířství jako v životě musíme jednat přímo. Malířství má jistě své konvence a chtě nechtě s nimi budete muset počítat, nelze se bez nich obejít. Ale ani tak nesmíte ztratit z očí skutečný život.“¹⁶

¹⁶ „Conversation avec Picasso“, v citované revue.

Tato slova pronesl roku 1935, tedy dlouho po kubistickém údobí, ale stačí podívat se na jeho kubistické obrazy, i na ty, v nichž se formální hledání může nejvíc jevit jako libovůle, abychom si uvědomili, že tento pevný svazek s realitou nikdy neoslábl. Byl to, myslím, Eluard, komu se prvnímu podařilo bytostně postihnout ten hlavní cíl picassovské poetiky: „Picasso,“ napsal, „navzdor pojmům obklopujícím objektivní skutečnost, obnovil kontakt mezi předmětem a tím, kdo ho vidí a kdo si tudíž o něm dělá pojem; Picasso nám znovu nejodvážnějším, nejpůsobivějším způsobem podal důkazy o nerozlučnosti existence člověka a světa.“¹⁷

¹⁷ P. Eluard, Donner à voir, cit. vyd., str. 42.

A to je tedy druhý prvek Picassovy inspirace: člověk a jeho osud. Jako instinktivní poznání přírodní objektivní reality i tento prvek má své nehlubší kořeny v devatenáctém století. Není náhoda, že když ve dvacítiletých přijde do Paříže, sleduje nejpozorněji – ještě více než impresionisté – malíře, jako je Toulouse-Lautrec, van Gogh, a zvláště zaujatě kreslíře socialistu Steinlena. Chudáci, potulní hudebníci, nemocné děti, zarmoucené matky, pijáci, klauni, celá nepřehledná řada ubohých a trpících postav, jež maluje, náleží sociální tematice, kterou na počátku dvacátého století evropští demokratičtí umělci zdědili po minulém století. Picassovo modré období a období růžové, jež spadají do let 1901 až 1906, jsou poznamenána tímto humanitarismem, tou mladistvou vroucností k ubohým a vyděděným, která se projevuje střízlivými, zdrženlivými prostředky v neurčité soumravné atmosféře.

Ale těmto dvěma prvkům Picassova formování, citění člověka a světa, převzatým z 19. století, není souzeno, aby v něm žily ve stavu pathetické kontemplance. Jeho sensibilita, hltavě obrácená k životu a ke kultuře, obklopujícím

jej v centru tak živém, tak bohatém a evropském, jako byla Paříž, dá mu vytušit, jako snad málokterým druhým umělcům, prudké trauma, k němuž došlo v těchto letech a které zpřevracelo ideje, pojmy, pravdy a city, tehdy prezentované, jako by se jich zmocnil pevně a navždy. Jeho výrok o van Goghovi a Cézannovi, který jsme už citovali, dokazuje, že nyní takové hodnoty devatenáctého století, právě jako Cézanna a van Gogha, přijal jenom jako výraz dramatu a neklidu: aniž je svrhl, žil je v problematické intenzitě naší epochy, vystavoval je všem nebezpečím a často je zachraňoval až i n e x t r e m i s.

Kubismus byl základním momentem Picassovy zkušenosti: nejaktivnější část kubistického období byla pro něho bohatá na objevy, intuice, na neznámé formální výsledky. Ale ani kubistická zkušenost ho nemohla plně uspokojit, a proto zcela zaujat kubismem, v letech 1915 až 1924, začne hledat i jiným směrem a odhalí tak jeden ze svých tvůrčích rysů, jemuž je nejvíc ze všech souzeno, aby dal podnět k rozhořčeným výpadům proti Picassovi: s o u č a s n o s t s t y l ů. V těchto letech totiž – zároveň s kubistickým experimentem – dokončí díla různého zaměření: precizní, věrné lineární kresby ingresovského vkusu, portréty syna Paola, tanečnice, harlekýny, obrazy, které jako by se vracely k citovému momentu modrého a růžového období; a konečně, po cestě do Itálie, roku 1917, obrazy n e o k l a s i c i s t i c k é: veliké, mohutné, monumentální ženy, v nichž zkušenost ze staré a z černošské plastiky a raný kubismus splývají s podněty pompejského malířství a pozděně římského sochařství.

Tak se také definuje Picassův e k l e k t i c i s m u s, který spočívá na současnosti stylů. Tento, řekli jsme, typický aspekt jeho tvůrčí činnosti odpovídá potřebě osvojit si každou zkušenost minulosti, nenasytné dychtivosti nalézt nové výrazové prostředky, jeho neutuchající zvědavosti na každou formu. Tento zarážející eklettismus, který nacházíme v celém Picassově díle, pramení nutně z rozkladu jednotného výtvarného jazyka devatenáctého století, a je svědectvím „anarchie“, která po něm následuje; ale na druhé straně je i svědectvím Picassovy vůle nenechat se uvěznit nějakým schematem, které pouze formálně vzbuzuje dojem jednoty vidění, která zatím neexistuje; a je také svědectvím jeho živé touhy po poznání, jakož i síly jeho temperamentu,

které se vždycky podaří podříditi motivům jeho inspirace nejodlišnější výrazové prostředky, to jest dosadit do nich p i c a s s o v s k o u k o n s t a n t u.

Od této chvíle současně pokračuje ve všech předchozích zkušenostech a často je směšuje, obohacuje o jiné motivy a znovu je zpracovává se vzrůstající svobodou a prudkostí. Tak absorbuje i mnohé prvky surrealistické poetiky, a dokonce čistého abstraktivismu. Tehdy dosáhl nejvyšší svobody stylu a invence. A právě v tomto údobí, roku 1934, návrat do Španělska náhle pozdvihl jeho tvorbu k jednomu z jejích nejvyšších vrcholů.

Kontakt s jeho zemí, s jeho lidem, podívaná na lidová divadla, na býčí zápasy, kohoutí zápasy vzněcují jeho fantasií novými a naléhavými obrazy. Jsou to léta, v nichž s neobyčejnou účinností zobrazuje na listech a plátnech rozrušené byky, zraněné koně v aréně, bojující kohouty. Energie a přesvědčivost básnické transposice, jež Picasso ukazuje v této řadě děl, nesou jasnou pečeť výjimečného umělce. Převládá v nich mužný, heroický, zanícený přízvuk. Picasso možná zde našel nejživotnější a nejpůvodnější část sama sebe. Jeho jazyk je jizlivý, přímý a jeho citění reality tak silné, že výraz jako by se vybavoval s nadárou jasností.

A právě v tomto období vypukne španělská občanská válka. V dějinách evropských intelektuálů tvoří tato událost světlé východisko, kolem něhož se soustřeďuje antifašismus všech směrů. Picasso je na straně svého lidu. Jeho antifašismus je plný zhroucení hněvu. Vytváří řadu protifrankistických grafických děl, v nichž satira, sarkasmus a invectiva berou na sebe krajně agresivní formy. Ale hlavní dílo, které dokončuje v jediném měsíci, je *G u e r n i c a*.

Fakta, která tvoří tragické thema tohoto obrazu, jsou známa: baskické město, věrné republice, bylo zničeno fašistickými letadly, prvním masovým bombardováním moderní války, 28. dubna 1937. Civilisovaný svět byl poděšen bestialitou tohoto krveprolití a Picassovo dílo, které se zrodilo z jeho bolesti, hněvu a vášně, bylo drásajícím aktem obžaloby proti pokusu nastolit v Evropě vládu popření člověka. Citový popud, který uvádí do pohybu Picassovu tvůrčí fantasií, pramenil tedy z nového kvasu, který se začal hýbat v historii, z pozitivní síly, jež zastávala funkci přitažlivosti a vodítka v prudkém spádu událostí. Byla to vědomá síla

lidových hnutí, jediná síla, jež mohla nahradit krisí rozvrácené hodnoty devatenáctého století novou živoucí podstatou. Právě kolem této události a této síly skutečně nalézáme soustředěny všechny umělce, básníky, intelektuály evropské avantgardy. Revoluční pravda avantgardy – znovu – dokazovala, že je v ohnisku problémů.

V *Bombardování Guerniky* se objevuje tedy nový duch, ale co je nejdůležitější, tento duch nepůsobí z vnějšku tvůrčího procesu, není pouze závěrem inteligence připojené k vlastní malířské činnosti. Tento duch, jako každý životní proces, působí *ab intrinseco*, to jest z vnitřku specifického rozpoložení umělce, v samé nejhustší spleti protikladů, z něhož žije jeho tvůrčí akt, působí z vnitřku kubistických intelektuálních prostředků, symbolologie surrealismu, expresionistických deformací, přetavuje takové „materiály“ ve vyšší básnicko-formální syntésu. I motivy surrealistického nevědomí nabývají zde dramatické objektivitu. V *Guernice* každý znak, každá figurace směřuje k vyjádření *f a k t u*; deformace zdůrazňuje pravdu věci. Byk, kůň, lampa, nůž, květina, symbolické postavy dramatu, v rozmáchlém napětí obrazu, berou na sebe význam neúprosného, všeobecného odsouzení jakékoli moci, která porušuje integritu lidského jedince.

Ale v těch letech *Guernica* chce říci i něco jiného. Totiž v době, kdy theoretisování o čistém umění, o poesii jako „nepřítomnosti“, dosáhlo svého vrcholu, *Guernica* nezvratně dokazuje opak, přináší důkaz, že umění může a musí žít z dějin, z přítomnosti, z podílu na nich. Ze všech těchto důvodů *Guernica* vedle toho, že je stěžejním bodem moderní historie umění, byla také dílem, jež rozhodujícím způsobem působilo na vědomí intelektuálů ve všech zemích.

Bylo nezbytné, alespoň pokud jde o Picassa, přistoupit až k rozboru jednoho díla, *Bombardování Guerniky*. Toto dílo vskutku pozitivně uzavírá období avantgardních hnutí, rekapitulujíc formální a obsahové postuláty s účinností, jež nemá obdoby v celém současném umění. Od této chvíle problémy, jež budou vystávat před umělci, nebudou moci být vymezeny pouhým avantgardismem, ale budou nutně muset směřovat k překonání avantgardismu.

V této chvíli nás nezajímá Picassův pozdější umělecký vý-

voj, jako spíše jde o ještě lepší definování povahy jeho umění a význam jeho zkušenosti, neboť jde, po mnoha stránkách, o případ exemplární, skrze nějž lze vysvětlit celou historii společnou nesčetným jiným malířům. Tvůrčí vývoj Picassův nebyl ani přímočarý, ani klidný. Ani tak zvaná *o b d o b í* nebo *e p o c h y* nejsou nic víc než schematická označení: ve skutečnosti se objevují, mizí, jsou znovu přijímány, odmítány, rozhojňovány novými zkušenostmi a tak dále. Ale vždycky se u Picassa znovu vynořuje zaujetí pro člověka; zaujetí, které vždycky nakonec kolem sebe soustředí množství zkušeností a učiní je aktivními. Picasso chápe umění jenom jako výrazový prostředek, naprosto ne jako něco, co má hodnotu samo v sobě. V tomto smyslu je pravděpodobně nejpřesnější definicí Picassa ta, kterou vyslovil jeho přítel Manolo: „Pro Picassa je malířství něco vedlejšího.“¹⁸

¹⁸ Viz B. Dorival, cit. d., str. 238.

Snad se můžeme i ptát, co z celého souhrnu Picassova díla zůstane. To jest, co bude jednoho dne označeno jenom za plod kulturní polemiky nebo za pouhé experimentální technické hledání a co za pravý a vlastní básnický zisk. Rozpoznat to v spleťtém lese jeho tvorby je dnes dost nesešné, neřkuli nemožné. Ovšem, „čistá“ díla v tom smyslu, jaký tomuto slovu dávají někteří kritikové, to nejsou. Picasso vskutku nikdy nebyl umělec, který žil na okraji událostí, byl to vždy člověk hluboce zakotvený v naší době a všechny její protiklady nikoli pasivně registroval. Picasso dokonce odhalil tyto protiklady, i když byly pouze latentní: vášnivě je vynesl na povrch, učinil je zjevnými. Když hledíme na Picassova díla, nesmíme zapomínat na tuto skutečnost. Trýznivým, výbušným, drásavým způsobem Picasso často odhaluje protiklady, které žijí v dějinách a v nitru člověka naší epochy.

Picassovo dílo je tedy dodnes historií toho, jak Picasso reagoval na všechno, co se dělo okolo něho. Ironie, skepticismus, brutalita, krutost, erotismus, vypjatý individualismus jsou částí Picassova díla, částí kritickou, která se často stává leptavým a ničivým hněvem, bezuzdnou vzpourou. Jinými slovy lze říci, že Picasso je svědectvím naší doby, svědectvím i toho, co v ní je protilidského, můžeme také říci „svědectvím obžaloby“, ale vždycky svědectvím, jež je v procesu také obžalováno. To je původ jeho „monster“, plodu tragické doby, zkrvavené a zpusťšené zběsilostí vá-

lek: doby zkázy člověka. Ale vedle „monster“ Picasso dokázal namalovat i nejlidštější city, namaloval radost, touhu po spravedlnosti, po míru; namaloval čest člověka. Lze tedy rozlišovat v Picassově díle to, co je dobré, od toho, co je špatné, co je život, od toho, co je smrt? Byla by to nesmyslná, falešná operace bez jakéhokoli kritického základu. Picasso je tato složitost, je tato dialektika, je tato jednota protikladů. V každém jeho díle, můžeme říci, se objevují takové protimluvny rysy.

Rozhodující však je závažnost, kterou v této dialektice měla Picassova vytrvalá láska k upřímnosti a pravdě. Picasso proto nemohl dlouho zůstat v okruhu raného nebo pozdějšího kubismu: „Umění,“ řekl, „není aplikace nějakého kánonu: krásy, umění je to, co instinkt a mozek postihují mimo jakýkoli kánon.“ Proto Picasso, opustiv kubismus, došel ke Guernice a k dalším Guernikám.

PROTIMLUVY FUTURISMŮ

Italská situace

Futuristické obrazoborectví má své důvody: Itálie risorgimenta se po vyhlášení Říma hlavním městem náhle octla v žalostném stavu: zakořenily se v ní byrokracie a provincialismus. Nejpůsobivějšími výsledky umbertovských snah v oblasti umění jsou neforemný Palác spravedlnosti na břehu Tibery a hybridní kolos pomníku Viktora Emanuela na Benátském náměstí. Hrstka skutečných umělců devatenáctého století byla izolována a nebo odsouzena k mlčení. V malířství tehdy vládli takoví jako Aristide Sartorio, Ettore Tito a De Carolis; v sochařství Bistolfi, Troubetskoj, Canonica. Svrhnout tyto akademické, dannunziovské, květnaté, symbolické, oficiální postavy byl tedy podnik, který stál za pokus.

Existoval však ještě jiný kulturní a umělecký směr, který se úspěšně šířil od jihu k severu: sociální verismus. Konec zápasu o národní sjednocení vyzdvíhl do popředí řadu palčivých problémů, problémů existence lidu. Pod tlakem těchto problémů mnoho lidí, kteří se účastnili bojů o nezávislost, pochopilo, že risorgimento nemůže mít jiné přirozené zakončení než ve vyšší formě sociální spravedlnosti. Tak se zrodili první socialističtí organizátoři dělníků a rolníků. Bylo tedy přirozené, že i mnozí umělci, stejně jako kdysi přispěchali do řad garibaldovských dobrovolníků, byli nyní okouzleni novými idejemi a snažili se je tlumočit v obrazech a sochách.

Sociální verismus byl poctivým a opravdovým hnutím, které uzavíralo poslední dvacítiletí věku a pokračovalo v novém století. Mohli bychom připomenout mnoho umělců, kteří náleželi k tomuto směru, od Teofila Patiniho k Achillovi D'Orsi na jihu Itálie, od Pelizze da Volpedo k Morbellimu a Buttimu v horní Itálii. Sociální verismus se nabízel jako možnost italskému neoficiálnímu umění. Mnozí malíři a sochaři se jí upřímně chopili, aby vyšli z tvůrčí vyprahlosti.

Inspirace, která ovládala tyto umělce, byla především inspirací obžaloby, založené nicméně velmi často spíše na soucitu než na pochopení historického významu proletářského nebo rolnického hnutí této epochy: soucit náchylný přeměnit se v pietismus nebo v evangelismus. Ale to ostatně byla jedna z mezí humanistického socialismu oné doby. Takové pojetí ubíralo dílu na hloubce, redukovalo často obraz na náčrt, na žánrovou scénu. Přes upřímné záměry zúčastněných umělců okruh, v němž se toto hnutí rozvíjelo, byl tedy ideově dost omezený, a tudíž rovněž dosud provinciální.

Na počátku století vycházely dvě revue, a lidé, kteří se kolem nich sdružovali, se snažili rozbít hranice italského provincialismu v oblasti kultury, uvádějící Itálii do styku s idejemi, které kolovaly v Evropě: neapoiská *La Critica* Croceho a florentský *Il Leonardo* Papiniho, obě založené roku 1903. Tyto revue, a později, roku 1908, *La Voce* a potom *Lacerba*, založená roku 1913, v desetiletí předcházejícím první světovou válku, se dotýkaly nebo rozbíraly témata, která potom byla předmětem sporu, jenž se vlekl po všechna příští léta a o němž se ještě ani dnes nedá říci, že byl dořešen: témata hospodářská a sociální (socialismus, syndikalismus, nacionalismus), témata filosofická (positivismus, idealismus, intuicionismus, pragmatismus), náboženská témata (modernismus), literární témata (zahraniční současníci), umělecká témata (impresionismus, kubismus, futurismus).

Tato témata se často zpracovávala konfusně, směšovala se navzájem, rozněcovala umíněná nebo přechodná vzplanutí, vyvolávala jakési opojení v nových stoupcích a podněcovala kodporu proti tuposti kultury a oficiálního umění, vytvářela klima nadšení, jemuž nechyběla vážnost horlivosti a hledání, byť se k němu přiměšovala i lehkomyšlnost a diletantismus.

A v tomto klimatu se rodí futurismus. A rodí se jako rozhořčený protiklad jak oficiálního umění, tak humanitářského verismu: to jest rodí se jako snaha o modernost.

Dnes existují dva různé názory na futurismus: první vidí v tomto hnutí jen umělecký směr, druhý jej naopak považuje za pouhou předehru fašismu. Jsou to však názory jednostranné, které neberou zřetel k historickým podmín-

kám, z nichž futurismus vzešel. Ve skutečnosti byl futurismus na svém počátku vírem různých myšlenek a citů, v němž – alespoň pro některé lidi – vůle k obnově nebyla ani čistě pozitivní, ani čistě reakční.

Mnozí futuristé přicházeli z řad anarchistických, anarcho-syndikalistických a později i komunistických, a ovšem z řad nacionalismu. Ti měli mnoho kontaktů s dělníky velkého městského průmyslu. V jednom dopise Trockému Gramsci píše: „Před válkou byli futuristé velmi populární mezi dělníky. Revue *Lacerba*, která vycházela v nákladu dvacet tisíc výtisků, byla ze čtyř pětin rozprodána mezi dělníky. Mnohokrát se stalo, že při manifestacích futuristického umění v divadlech velikých italských měst dělníci hájili futuristy proti mladíkům aristokratickým nebo měšťanským, kteří se bili s futuristy.“¹ A nezapomeňme rovněž, mluvím-li o této věci, že Marinetti vyšel z prostředí francouzských symbolistických básníků, kteří hájili a šířili anarhistické myšlenky. Jeho první divadelní dílo, *Le Roi Bombance*, napsané roku 1905, je chvalozpěvem na anarchistu Famona, jednoho z hlavních postav této satirické tragedie. A není náhoda, že dokonce v prvním *Manifestu futurismu*, z roku 1909, Marinetti, vedle toho, že se vyjadřoval v duchu nacionalismu, velebil i „gesto osvoboditele“. Týž *Manifest* v dalších větách pokračoval těmito slovy: „Budeme opěvovat obrovské zástupy vyburcované prací, radostí nebo vzpourou: budeme opěvovat mnohobarevné a polyfonní příboje revolucí v moderních velkoměstech; budeme opěvovat tetelivý noční žár zbrojnic a loděnic pod jejich prudkými elektrickými lunami; žravá nádraží, která pohlcují kouřící hady; továrny zavěšené na mracích šňůrami svých kouřů...“²

Anarchismus se totiž spojoval s jakýmsi rádoby socialistickým positivem, v němž zaznívalo echo strof Whitmanových nebo výmluvných veršů Verhaerenových z „chlapdlovitých měst“. Ale ve skutečnosti podněty k podobné poetice přicházely z ještě odlehlejších inspiračních zdrojů, z *Moderních zpěvů* Maxima Du Campa na příklad, uveřejněných roku 1855: „Žijeme v století, v němž člověk objevuje nové světy a planety, v němž byla vynalezena aplikace páry, elektřiny, plynu, chloroformu, vrtule, fotografie, galvanoplastiky a tisíce dalších podivuhodných věcí, které dovolují člověku žít dvacetkrát víc a dvacetkrát lépe než v mi-

¹ Viz L. Trotský, *Letteratura, arte, libertà*, Schwarz, Miláno 1958, str. 36. Dopis Gramsciho je z r. 1922.

² Viz Archíví del futurismo, jež sebral a uspořádal M. Drudi Gambillo a T. Fiori; vydav. De Luca, Řím 1958, str. 17. Kde nebude označeno jinak, všechny citáty z futuristických textů jsou převzaty z tohoto dokumentárního díla.

nulosti... Ať literární umění zapomene na suť mrtvých věcí a žije se svou dobou;³ podněty přicházely i z jistých výroků Micheletových, napsaných v předvečer roku 1848: „Dav, všechna tajemství velikých lidských mas, vidinu temných dílen, strašná vzbouření armád, viditelný křik revolty – kdo tohle všechno namaluje?“⁴ podněty zkrátka přicházely z celého myšlenkového směru, v němž socialismus a positivismus se směřovaly.

K takovému i jinému vábení tohoto druhu nemohli zůstat lhostejní umělci orientovaní anarchisticky, sorelovsky nebo socialisticky, jako Boccioni nebo jako Carrà, kteří již předtím tlumočili ve svém umění podněty humanitářských tematik práce. Pokud jde o tento jejich postoj, je užitečné podívat se na Technický manifest futuristického sochařství z roku 1911, v němž Boccioni nemohl jinak než zdůraznit zásluhy Constantina Meuniera, jež považoval za jednoho z největších sochařů doby: „Jeho sochy,“ píše, „jsou téměř vždycky geniálním sloučením řeckého heroismu s atletickou pokorou nakladače, námořníka, horníka. Jeho výtvarné a konstruktivní pojetí sochy a basreliefu je dosud pojetím Parthenonu nebo klasického hrdiny, třebaže se Meunier první pokusil vytvořit a zbožštit náměty před ním opovrhované nebo ponechané na pouhé veristické reprodukci.“ Boccioni zkrátka odmítal Meunierovo klasické zaměření, ale souhlasil s ním ve volbě sociální tematiky. Ostatně nechybějí ani výslovná svědectví o této jeho ideologické volbě v prvních dobách jeho sblížení s futurismem, to jest na počátku roku 1909. V jedné knize vzpomínek Libero Altomare, vyprávěje o jednom svém milánském setkání s Boccionim v této době, mimo jiné tvrdí: „Boccioni dodal, že obdivuje hlavu futurismu a že v umění sympatizuje s jeho programem, třebaže v politice se drží svého marxistického přesvědčení.“⁵

Synthesu svých „politických“ idejí s novou futuristickou poetikou se Boccioni pokusil realizovat roku 1911 velkým plátnem Stoupající město. Námět tohoto díla je dosud námětem sociálního umění: dělníci, povozníci se svými koňi, zedníci s kolečky; a je to právě inspirace, která vidí jenom v epopeji práce budování budoucnosti. Z těchto důvodů toto první silně angažované dílo Boccionioho nejen malířsky, ale i v inspiraci je velmi blízké Č t v r-

³ Viz G. Papini, *L'esperienza futurista*, Valfecchi, Florencie 1927, str. 162–163. Jde o předmluvu, kterou Du Camp napsal ke svým Zpěvům. Papini ho uvádí jako předzvěst futurismu.

⁴ Viz M. De Micheli, „La V lezione di Michelet alla vigilia della rivoluzione del „48“, v *Čas. Realismo*, Milano, č. 1, leden–únor 1955.

⁵ L. Altomare, *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Corso Editore, Řím 1954, str. 22.

⁶ V jednom dopise Barbantinimu, poslaném z Berlína (13. dubna 1912), Boccioni prohlašuje, že italský název tohoto díla *La ville monte* je Práce. Viz G. Perocco, *Primi espositori di Ca' Pesaro*, Benátky 1958, str. 119. Orazu potom však zůstal italský název přeložený z názvu francouzského.

⁷ Viz F. Flora, „Gli scrittori e la dittatura“, v *čas. Aretusa*, vyd. Casella, Neapol, ročník I., č. 2.

t é m u s t a v u Pelizze da Volpedo.⁶ Obdobně v téže době realizoval synthesu svých „politických“ idejí s futuristickou estetikou Carrà svým Pohybem anarchisty Galilho.

Tyto záblesky anarchismu, anarchistického socialismu a sorelismu ve futurismu těchto let jsou tedy dosti silné. Nejzřetelněji je to vidět na politických manifestech. V Prvním politickém manifestu pro volby roku 1909 na příklad čteme: „My futuristé vyzýváme všechny nadané mladé lidi Itálie k boji do posledního muže proti kandidátům, kteří se paktují se starci a s páterý.“ V Manifestu futuristické politické strany, který se znovu obíral motivy Futuristického politického programu, uveřejněného v Lacerbě v říjnu 1913, najdeme tato tvrzení: „Zrušení manželské pravomoci, snadný rozvod. Postupné znehodnocení manželství postupným zaváděním volné lásky a státní péče o děti. Příprava budoucí socialisace země s rozsáhlou správní sítí ovládající vlastnictví církve a veřejné instituce a s vyvlastněním veškeré neobdělané nebo špatně obhospodařované půdy. Energické zdanění dědictví a omezení práv velkých následníků... Uzákoněné maximum osmihodinové pracovní doby. Vyrovnání – při stejné práci – mezd žen s mzdami mužů... Nahrádit současný rétorický a kvietistický antiklerikalismus antiklerikalismem činu, prudkým a rozhodným, a zbavit tak Itálii a Řím jeho theokratického středověku, který si bude moci vybrat vhodnou půdu, kde by pomalu dožil... Náš antiklerikalismus chce osvobodit Itálii od kostelů, kněží, mnichů, jeptišek, Madon, voskovic a zvonů. Náš antiklerikalismus potírá hanebné náboženství odříkání a slz, jehož skličujícím symbolem je člověk na kříži.“ Tento manifest, třebaže byl vytištěn ve Futuristickém Římě (Roma futurista) v září 1918, byl napsán o něco dříve, snad rok nebo dva předtím.

Je zřejmé, co vnějškovosti a povrchnosti je v těchto hlasitě vykřikovaných proklamacích, zvláště v těch antiklerikálních; nicméně jsou částí tradice risorgimenta, která žila dál, i když byla těžkopádná a neplodná: byla to tradice, kterou bolestná historie vlasti nicméně ospravedlňovala. Futuristé razili tehdy slovo „svaticanamento“, odvatikánštění, když navrhovali vyhnání papeže z Itálie.⁷ Z počátku tedy futu-

rismus měl jakous takous politickou koncepci republikánského, anarchistického a socialisujícího zaměření, která nepochybně byla jedním z podstatných elementů buřičské a protiměšťanské tendence, která je typická pro toto jeho první období.

Futurismus vynalezl provokační večery, skandalisující manifestace, politicky veřejnému vkusu dříve než dada. Jenom historie těchto manifestací by vyplnila celé stránky. Jejich agresivní duch dosáhl svého vrcholu, když koncem roku 1912 také Soffici a Papini opustili Prezzoliniho *La Voce*, připojili se k futuristům a založili *Lacerba*. V únoru 1913 Papini pronesl v římském divadle Costanzi *Prajev o Římě*, který vyvolal veliký rozruch: „Řím,“ řekl za křiku, pískání a bušení v přízemí, „je nejvyšší symbol tohoto historického, literárního a politického paséismu, který vždycky poskvřňoval nejpůvodnější život Itálie. Díky historickému paséismu máme doma toho biskupa biskupů, který způsobil Itálii tolik zla... Kvůli paséismu jsme stůj co stůj chtěli hlavní město v Římě, uprostřed pouště, daleko od bohatých a čilých krajů, příliš vzdáleném od ostatních evropských hlavních měst, s obyvatelstvem, které zkaženo marňivostí vzpomínek a špatným hospodařením kněží nemělo žádnou chuť do práce, neboť bylo zvyklé žít z kněžských dobrodiní, spropitných cizinců a z polévek u mniichů... Kdo mi nedá za pravdu, řeknu-li, že Řím byl vždycky, v duchovním slova smyslu, vydržovaná milenka?“

Takové manifestace, jako byla tato v divadle Costanzi, opakovaly se v ostatních městech Itálie. Proslulými se staly manifestace ve Florencii a v Benátkách, kde urážky dosáhly vrcholu výstřednosti a pitoresknosti. Je logické, že diletantismus, infantilismus a komediantství měly tu veliký podíl, přesto však nešlo jenom o to; u některých z těch mladých lidí neklid, neuspokojení tváří v tvář lenosti a nečinnosti oficiální kultury, touha po pravdě odlišné od pravdy šosáků a měšťáků byly opravdovou skutečností. A nicméně jenom z této skupiny, z této změní energií měla se v oněch letech zrodit umělecké vidění otevřené té nové problematice, která již vyvstávala v Evropě.

Přesto však anarchismus, sorelismus a socialismus nebyly jedinými ideologickými složkami futurismu. Byly zde i jiné, které nakonec nabyly vrchu a usměrnily hnutí k negativ-

nímu východisku. Jednou z těchto složek futurismu, a už jsme se o tom zmínili, je symbolistický dekadentismus, který se bude Marinettiho až do konce držet jako nějaké malomocnosti.

Dokonce v Manifestu založení futurismu, který pařížský *Figaro* po prvé uveřejnil francouzsky 20. ledna 1909, projevil se dekadentní exotismus nejlevnější značky: „Bdělí jsme po celou noc – mí přátelé a já – pod lampami mešity, jejíž měděné kupole, prolamované jako naše duše... Rozdupávali jsme svou vrozenou lenost na tlustých perských kobercích...“

Alé konec konců toto nebyla složka nezápornější. Ještě horší byla složka nacionalistická: slepý, hysterický, exklusivní, vybičovaný špatně strávenými teoriemi „vůle po moci“, které šířily noviny, revue, divadelní díla. O Nietzscheho se zajímal také d'Annunzio, který vtělil nadčlověka do řady postav zhoubného vlivu; zajímal se o něj i Mussolini, který o něm roku 1908 v časopise *Pensiero romano* napsal: „Nietzsche troubí budíček blízkého návratu ideálu... Nietzsche bude pochopen, až přijde nový druh svobodných duchů zocelených ve válce, v samotě, v obrovském nebezpečí, duchů, kteří poznají vítr, led, sněhy vysokých hor... duchů obdařených ušlechtilým druhem perversity, duchů, kteří nás osvobodí od lásky k bližnímu, od vůle k nicotě, navrátí zemi její účel a lidem jejich naděje.“ Našli se, pravda, i takoví – jako Serra –, kteří se snažili studovat Nietzscheho s vážnějším úsilím, ale spěšné formulace, jak se často stává, měly větší úspěch.

Marinettiho nacionalismus se objevuje jasně už v prvním Manifestu: „Chceme oslavovat válku – jedinou hygienu světa – militarismus, vlastenectví...“ Ale jak vášnivě se přikláněli futuristé a mnozí tehdejší intelektuálové k nacionalismu, nejlépe můžeme usoudit z toho, jak později, roku 1911, reagovali na vzplanutí libyjské války. Při této příležitosti zaujali stejný postoj nadšeného souhlasu jak Corradini, zakladatel revue *Regno*, podrážděný koryfej fangličkářského radikalismu, tak D'Annunzio, Marinetti a dokonce Pascoli. Ani anarcho-syndikalističtí sorelovci jako Arturo Labriola neodmítali toto válečné tažení, zatímco Prezzolini z vlastního popudu si pospíšil změnit ráz časopisu *La Voce*: udělal z něho – právě v osudově

důležité chvíli italské historie – prostý literární list, aby nemusil zaujmout stanovisko k africké agresii. Nacionalismus byl zkrátka tmelem, který sklížel všechny a všechno, přes všechny neshody v názorech na literaturu, politiku a filosofii.

Libyjskou válku pozdravil Marinetti a jeho přátelé jako „velikou futuristickou chvíli“. V říjnu téhož roku, velebě dobytí Tripolisu, napsal nový Manifest, kde můžeme číst některá z jeho nejpotřeštěnějších tvrzení: „Individuum a lidu ať jsou dovoleny všechny svobody kromě svobody být zbabělý. Ať je veřejně vyhlášeno, že slovo Itálie musí vládnout nad slovem Svoboda . . . Pyšni, že vidíme válečný zápal, který se vyrovná našemu, zápal oživující celou zemi, povzbuzujeme italskou vládu, která se konečně stala futuristickou, aby rozdmýchala všechny nacionální ambice a nedbala toho, že ji někdo stupidně obviňuje z pirátství, a vyhlásila zrození panitalianismu.“⁸

Ale libyjská válka na neštěstí měla být pro Itálii jenom předehrou k první světové válce. A tak to, co za afrického tažení bylo jenom jevem dosud částečným, stalo se jevem obecným, jevem, který sílil v závratném crescendo. Za této situace se futuristé rozběsnili. Jejich protiburžoasní stanovisko hanebně ztroskotalo. Velebení stroje, modernismu a rychlosti buržoasie severu, která – ze zřejmých důvodů – žádala účast ve válce, proti nejlabilnější, nejliknavější, nejbojácnější buržoasii zemědělské, která váhala, má-li se vrhnout do dobrodružství, protože jí z války neplynuly bezprostřední výhody, které tak zajímaly průmyslníky severní Itálie. Ne nadarmo byl centrem futurismu Milán. Futuristé bez ostychu přímo pělí chválu na „buržoasii volající po válce“. A tak zároveň s protiměšťáctvím braly za své i anarchistické a socialistické nostalgie. „Dnes je,“ napsal Carrà, „měšťan nakloněný válce nepochybně revolučnější než tak zvaný revolucionář neutralista. On riskuje a jedná: je tedy revolucionář, zatímco tak řečený anarchista je škodlivý životu a pokroku, protože ve skutečnosti životu a pokroku nic neobětuje.“⁹

Ale nacionalistická vlna nepovalila jenom skupinu futuristů, která udělala z intervencionismu bytostný důvod své existence: strhla i sociální reformisty, idealisty, katolíky a myslivky. Zkrátka intelektuální jítření, ideje, hledání sotva

⁸ Viz A. Viviani, *Il Poeta Marinetti e il futurismo*, Paravia, Turin 1940, str. 42.

⁹ Viz C. Carrà, *Guerra pittura*, Instituto Editoriale Italiano, Milán (bez data), str. 23.

zvzkříšené kultury moderní italské společnosti, která vyšla z mrtvého bodu, v němž, zdá se, uvízl obrozenský rozmach, propadaly se znovu do toho, co Croce nazval „orgií iracionality“. Několik hlasů, které se odhodlaně pozvedly proti válce, zaniklo v halasu výkřiků, prohlášení a manifestů. A tak válka, „lyrická událost“, jak ji definoval D'Annunzio, začala i pro Itálii.

Marinetti, když si dal operovat kýlu, vstoupil s futuristy do praporu dobrovolných cyklistů; potom, když prapor byl přeměněn v alpský oddíl, s Boccionim, Sant' Eliou, Russolem, Erbem, Funim, Sironim, účastnil se útoku u Dosso Casina. Později byl jmenován dělostřeleckým důstojníkem a potom velitelem baterie a byl raněn do slabiny. Tehdy jej Gabriele D'Annunzio, voják-hrdina, navštívil v lidské nemocnici a přinesl mu velikou kyticí rudých karafiátů.¹⁰ Mussolini zatím řečnil. Válka se nakonec stala jakýmsi jevištěm, na němž Mussolini, Marinetti a D'Annunzio, popichování nacionalistickým tiskem, hráli s nesmírným zanícením role, které si vybrali. Ti vůbec nepochopili skutečnou lidskou a sociální lekci války; lekci, která vycházela z lidu, jenž po prvé – můžeme říci –, třebaže až za tragických okolností, byl sjednocen: dělníci z turinských a milánských továren se sicilskými nádeníky, sardinskými pastýři, emilskými rolníky: lid, který se v nebezpečí a strádání navzájem poznal, upevnil svazky, pouta bratrství a přitom si uvědomil sám sebe. Myšlenka jednoty lidu, zrozená za risorgimenta ve válkách o nezávislost, utvrzovala se bolestně v zákopech u Carsa, na Grappě, na linii Piavy. Lekce tvrdá, ale životná. Na štěstí jiní intelektuálové viděli a chápali a byli by později z této lekce vytěžili nezbytná poučení: intelektuálové jako třeba Gobetti nebo jako Gramsci.

Čteme-li články, dopisy a verše z té doby, máme dojem, jako by futuristé žili zkušenost války v jakémsi nimbu nadšení, zrovna jako Homérovi bohové, kteří se vznášeli nad bojištěm zahalení do bělostných oblaků. Jenom Boccioni, po prvním údobí vzrušení náhle mezi červencem a srpnem 1916 píše dopis, z něhož vysvítá, že je se svou válečnickou kuráží v koncích: „Z této existence vyjdu s pohrdáním ke všemu, co není umění . . . Existuje jenom umění.“ Uprostřed nadšení zaskočila ho takřka znenadání krize, vyvedla ho z míry a Boccioni se obrátil k jediné pravdě, která mu zůstala: k umění.

¹⁰ A. Viviani, cit. d., str. 47.

Několik dnů nato Boccioni spadl s koně a zemřel. Válka nebyla „lyrickou událostí“, byla nelítostnou realitou. I jiní se nevrátili. Nevrátil se Sant'Elia, Serra, Slataper, Carlo Stuparich . . . A poválečná doba, plná nedorozumění, přivedla většinu intelektuálů k fašismu. Ve chvíli, v níž zaznívaly výzvy k násilí, v níž vládly zmatky, slovní revolučnost a mlhavý mysticismus, bylo málo těch, kdo měli vůli vyjasnit problémy. Rychlá a snadná, pseudorevoluční řešení nalézala větší odezvu než výzva k řešení nesnadných a vážných problémů, které vyvstaly před národem. Ostatně omyly sociálních reformistů nepomohly vyjasnit situaci. V tomto klimatu fašistická demagogie získala pro své podvrtné snahy intervencionistické anarchosyndikalisty, dannunziovce, futuristy a poražence všech druhů.

Už jsme se zmínili o této zmatené stránce dějin. Zbývá ještě říci, jak fašismus, když se potom stal vládnoucí stranou, a tedy stranou pořádku, necítil už potřebu mít za spojence řvoucí futuristickou sběh. Když se dostal k moci, nebylo už věru zapotřebí ztřeštěností, rádobý anarchistických úderů, intelektuálního gangsterství. Bylo třeba prohlásit, že poválečná krize skončila, a dát „historický základ“ „novému státu, zrozenému z pochodu na Řím“. Futuristické invektivy proti Řimu nemohly už tedy přicházet vhod. V téhle záležitosti byl užitečnější D'Annunzio než Marinetti: „rod“, „legionáři“, „kohorty“, „osudné šíje“, „orlové“ byly rekvizity, jimiž byla dannunziovská literární šatna přecpána. Nyní se tedy žádalo i od umění něco solidnějšího, velkolepějšího, něco, co by bylo hodno „římanství“, italské „tisíciletí“, „latinské“, „středozevní tradice“. A tak se zrodilo Novecento, Výstava fašistické revoluce, zkrátka neoklasicistická, akademická, oslavná restaurace v umění.

Není zde místo na to, abychom zkoumali, jakými prostředky se nejlepším italským umělcům podařilo zcela nebo částečně uniknout tomuto odsouzení k nejvyššímu trestu, třebaže jím byli poznamenáni. Nás zde zajímá, jak skončil futurismus.

Již roku 1916 Carrà, přijav podněty De Chiricovy, opustil futurismus kvůli metafysickému malířství. Po výtvarném dynamismu následovala tedy nehybnost, schematická strnulost niter, kompaktní samota postav redukovanych na figuriny. Roku 1919 Vallecchi uveřejnil knihu o Carrovi, nazvanou právě Metafysické malířství. Na těchto

stránkách se již nemluvalo o „budoucnosti“ a „rychlosti“, nevolalo se už po zničení galerií, ale hledal se „náš antický charakter“, naše „tradice“, Vallecchi se zde snažil nalézt italské, národní výtvarné hodnoty v Giottovi, Paolu Uccellovi a Masacciovi. Byla to totiž předehra k Valori Plastici (Výtvarným hodnotám), římské revui Brogliové.

Týmž způsobem se od futurismu brzo odklonili Soffici a Sironi. Severini se přikláněl ke kubismu, a tedy k novoklasicismu. Russolo koncem války prakticky přestal malovat a znovu se přihlásil až roku 1942 s mysticko-symbolistickou malbou. Bella byl rozkolísán a unaven. Pokud jde o Rosai, jeho kontakty s futurismem byly dost pomíjivé. První futuristé zkrátka uzavřeli svůj experiment. Byl také tak zvaný „druhý futurismus“, který vyznávali Prampolini, Depéro, Mino Rosso, Fillia a jenž se rozvíjel zvláště v letech 1920 až 1928, ale jeho zájmy se obracely k dynamice hmoty zády a místo toho tíhly spíše k syntetickému kubismu a konstruktivismu.

Vskutku tedy lze říci, že když vypukla válka, výtvarné dobrodružství futurismu bylo u konce. To, co přišlo potom, nemělo ani význam, ani sílu raného futurismu. Marinetti sice křičel dál, psal pamflety a básně, ale to všechno se nakonec stalo groteskním divadlem. Žádný z hlubokých problémů, které dříve nebo v současnosti nášely neklid do historie evropských avantgard, se italského futurismu již nedotýkal. Z předválečných idejí, postojů a buiččství zůstalo jenom nacionalistické podráždění a povšechný mythologismus modernosti. Nic jiného.

Marinetti se vláčel za hulákajícími oddíly kluků posbíraných po venkově, hlásal s obvyklou mnohomluvností při každé změně počasí objevení nových národních geniů, ale zakrátko se jím nikdo nebo téměř nikdo nechtěl vážně zabývat. Potom ho dal Mussolini do výslužby, když jej jmenoval italským akademikem. „Režim“ tak začal vidět ve futurismu, kterému nicméně za tolik vděčil, jakousi relikvií, již bylo ještě možno vzdát konvenční poctu, ale bez všech dalších závazků. Zatímco jinde se avantgardy vyvíjely v opozici, v Itálii se tedy futurismus ztotožnil s nejčernějším hlediskem reakce, až se jím úplně zalkl. Nacionalistické nadšení mu vzalo všechnu soudnost. Žalostný konec Marinettiho, velebitel „autarchie“, věrného poddaného Saloské

republiky a opěvovatele X Mas, Desáté protiponorkové torpedovky, je nejsmutnější symbol sestupné paraboly.

Myšlenka modernosti

Je však zbytečné chtít rozbírat tuto historii, která je již sama o sobě tak zřejmá; stejně jako by nebylo příliš užitečné dlouze se zabývat rozborem literárních textů, které zanechal futurismus. Dějiny italské poesie jdou jinudy, přes Campanu, Ungarettiho, Reboru, Montala, Mohli bychom se zmínit o Palazzeschim, ale jak málo byl futuristou Palazzeschi, říká jeho smutný manifest *Proti-bolesti*, který napsal krátce předtím, než následoval příklad Papi-niho a Soficiho, kteří se odtrhli od hnutí rok nato, co se k němu přidali.

Ostatně bylo by také kritickým omylem, kdybychom si zakládali na tom, že posuzujeme futurismus podle jeho výsledků. Futurismus byl směr polemický, hnutí kulturního zápasu; byl to směr příznačný pro historickou situaci; souhrn idejí a instinktů, v němž – třebaže ne zřetelně – byly vyjádřeny některé reálné požadavky nové epochy: potřeba být moderní, postihnout pravdu života proměněného érou techniky, nezbytnost nalézt výraz odpovídající době průmyslové revoluce. Hlubokým omylem futurismu bylo, že neposuzoval lidské úděl v soukolí této éry mechaniky. Jenom Boccioni a zprvu snad Carrà si uvědomili tento problém. Ale celkové zaměření hnutí bylo jiné, bylo to ztotožnění cílů technického pokroku s cíli pokroku lidského, tedy posuzování člověka a techniky na téže rovině, všechno ke škodě člověka.

Třeba však poetika futurismu byla zatížena brutálním positivističtým technicismem, futurismus správně tušil umění, které by vyšlo z těsných a nepřiměřených hranic devatenáctého století. Pro toto tušení, jež vycházelo vstříc volání, které se ozývalo všude, byl futurismus příznivě přijat na mnoha stranách Evropy a zvláště v Rusku. Majakovskij a konstruktivismus nepochybně našli v italském futurismu nejen jeden podnět. Ale skupina Majakovského měla v některých zásadních myšlenkách mnohem jasněji než skupina Marinettiho. Když se Marinetti roku 1913 rozjel do Ruska, ruští futuristé ho vypískali jako zástupce buržoasie, která touží

po válce. Na rozdíl od Marinettiho, Majakovskij, který stál na mnohem vysunutějších socialistických pozicích, byl odpůrcem války, a sotva ke konfliktu došlo, pozvedl proti válce hlas obžaloby. Marinettiho „válce hygieně světa“ odpověděl svým „pohlávkem a nenávistí k válce“; proti Marinettiho velebení války, „krvavému a nezbytnému schválení síly lidu“, se postavily jeho přesné verše:

„Brzo už
nezbude světu
ani kus zdravého žebra.
I duši vyrvou.
Rozsápou tam i ji,
jenom proto,
aby si kdosi
sebral
Mezopotamii . . .
Když se v celé své výši pozdvihnete
vy,
kteří dáváte životy svoje jim?
Kdy z vás někdo do tváře jim vmete:
Za co bojujem?“¹¹

¹¹ V. Majakovskij,
Odpověz . . . Spisy, sv.
1, str. 157–158, Praha
1956.

Sociální základna skupiny Majakovského je základna jasně revoluční, protimilitaristická, protiimperialistická: „Ideologicky nemáme s italským futurismem nic společného,“ tvrdí Majakovskij. A přitom neváhá stanovit shody a příbuznosti s tímž italským futurismem: „Mezi futurismem italským a futurismem ruským existují i neexistují některé shody . . . V oblasti formálních postupů příbuznost mezi futurismem ruským a italským existuje . . . Společné je jenom formální zpracování materiálu.“¹²

To je důkaz, že intuice poetiky modernosti, jak ji chápal futurismus ve svých *Manifestech*, odpovídala něčemu historicky platnému v Evropě těchto let; a v tom je třeba vidět příčinu nepopiratelného vlivu futurismu na výtvarné umělce, jako třeba na Légera, nebo na básníky, jako například na Ezra Pounda.

Ezra Pound roku 1914 redigoval *Manifest vorticeismu*, kde vskutku nechyběly futuristické podněty: „Vír (vortex) je bod maximální energie. V mechanice předsta-

¹² Viz V. Majakovskij,
Polnoje sobranije
sočinienij, sv. 12,
Moskva 1959, str. 261.
Majakovského stať
„Futurismus dnes“ je
z roku 1923.

vuje nejvyšší účinnost. Užíváme slov nejvyšší účinnost v přesném smyslu, jako v knize o mechanice... Lidský vír má v moci osnovu budoucnosti... Vorticismus je umění předtím, než přešlo ve stav ochablosti, vypracování sekundárních aplikací."¹³

Poundův výpad proti „roztahování“ futuristického projevu, to jest proti rozptylující výmluvnosti Marinettiho, šel do živého, ale je rovněž nepopíratelné, i když jen v tom, jak používá protivníkových zbraní – že Manifest vorticismu se zrodil v atmosféře již ohlušované futuristickým povykáním.

Expresionistické směry ve své neklidné protipositivistické polemice zanedbávaly šmahem problém modernosti, života, jež změnila technika. Zásadou italského futurismu naopak bylo, že energicky, byť často způsobem naivním a příliš mechanickým, zdůraznil nepopíratelnou existenci tohoto problému. V současné době se objevily nové složky krásy. Jestliže kdysi byla základem estetického pojetí krásy staticčnost, rovnováha, harmonie částí, dnes, v čínorodosti moderního života staly se základem takového pojetí rychlost, dynamismus, kontrast, disonance, disharmonie: „Prohlásujeme, že nádhera světa byla obohacena o novou krásu: o krásu rychlosti. Závodní automobil se svou kapotou ozdobenou tlustými trubkami podobnými hadům s výbušným dechem... řvoucí automobil, který jako by se řítí po kartáčových nábojích, je krásnější než Vítězství samothraské.“ To hlásá první Manifest. Prohlásuje za mrtvou každou minulou mytologii ve prospěch mytologie nové: stroje, zářivého, dunícího, užitného idolu. Jak je možné v epoše stroje stále psát, malovat, stavět, skládat hudbu jako v dobách dostavníků a řemeslníků průmyslu? Styl, básnický, malířský, hudební, architektonický výraz se musí přizpůsobit novému rytmu života. Je tedy třeba rozejít se s gramatikou, syntaxí, tradiční metrikou, jejímž úkolem bylo vyjádřit city statické krásy; tak jako je zapotřebí skoncovat s tradičními prostředky malířství a výtvarného umění. Styl musí být rychlý, dráždivý, znepokojivý jako moderní život ve svém neutuchajícím explodování a pulsování; proto v poesii o sobozeňá slova, v hudbě intonované šramoty, v architektuře kovový průmyslový materiál, ve výtvarném umění hmota

¹³ E. Pound, Gaudier-Brzeska, „Vortex“, překlad M. d. R., Galleria Apollinaire, Milán 1957, str. 3–5.

¹⁴ Viz texty obou Manifestů ve třetí části. Všechny ostatní citáty jsou z Futuristického malířství a sochařství. V letech 1914 až 1917 také Soffici napsal „Hlavní zásady futuristické estetiky (První principy di una estetica futurista), ale tento text (Vallecchi, Florencie 1920) nemá nic společného s futurismem; je to pouze rozšíření pojmu umění-provazolezectví.

¹⁵ Futuristé ostatně tvrdili, že orfický kubismus je odvozen z jejich „simultaneismu“. A vskutku futuristické pojetí simultánnosti je dřívější než Delaunayovy formulace.

¹⁶ E. Garin, Cronache di filosofia italiana, Laterza, Bari 1955, str. 317.

ta v pohybu (plastický dynamismus). Jenom tyto prostředky a způsoby mohou zaručit estetické tlumočení nového ideálu krásy.

Poetika

Nejcelistvější theoretické studie o futuristické výtvarné poetice nám dává Boccioni statemi sebranými ve svazku Futuristické malířství a sochařství (Pittura, scultura futurista), uveřejněném roku 1914 v Miláně v řadě „Poesia“. Syntheticky byla tato poetika vyjádřena již roku 1910 v Manifestu futuristických malířů a v Technickém manifestu futuristického malířství.¹⁴

Snažíme-li se však určit střed boccioniovské poetiky, všimneme si, že futuristický pozitivismus v ní vytváří řadu hlubokých trhlin.

Při příležitosti Delaunayova „orfického kubismu“ jsme připomněli filosofii Bergsonovu, tím spíše ji můžeme připomenout nyní, když mluvíme o futuristické poetice, jak ji formuloval Boccioni.¹⁵ Značná část Boccioniho terminologie a jiné jeho stěžejní myšlenky jsou vskutku odvozeny přímo z Bergsona. Stačí vzít do ruky Úvod do metafysiky, který Papini mimo jiné přeložil právě roku 1910 a o němž La Voce hovořila již dříve, abychom si to uvědomili. A není divu, že bergsonovská intuice byla s to působit na futuristy víc než lyrická intuice Croceho, vzhledem k tomu, že Marinettiho skupina se stavěla příliš polemicky ke všemu, co se týkalo „neapolského profesora“. Musíme si však všimnout, že Bergsonův ohlas v okruhu revue La Voce nemohl do jisté míry nesouviset s idealismem voceovců, s idealismem, který se z idealismu croceovského nakonec změnil v idealismus gentilovský a přešel od kritické funkce k aktualistickému fideismu činnosti. Garin podotýká, že v této době „Croce a Bergson mluvili společným jazykem a všichni jim rozuměli“.¹⁶ Ideologická stanoviska florentské skupiny, která měla rozhodující vliv na tolik tehdejších mladých intelektálů, byla ostatně velmi vratká. Spojitost s futurismem se však vskutku stanou zřejmými, podíváme-li se zblízka na intelektuální záležitosti, které přivedli – jak už jsme viděli – k futurismu

osobnost, jakou byl Papini. Toto bádání nás také přesvědčí o tom, že na některé futuristy, a určitě na Boccioniho, přímo nebo nepřímo působily i teorie pragmatické, které rovněž šířil Papini od dob Leona rda, to jest od r. 1903, a jež vysvětlil ve své knize z roku 1913. U Papiniho se Jamesův americký pragmatismus přiblížil bergsonovskému intuicionismu: už v Paříži roku 1906 přislíbil napsat knihu o pragmatismu, jež měla být uvedena předmluvou Bergsonovou. V podstatě nebyl ničím jiným než syntésou jeho předchozích sympatií jak k pragmatismu, tak k intuicionismu.

Některé pragmatické formulace Papiniho byly stylisovány úmyslně tak, aby se setkaly s okamžitým souhlasem u nejneklidnějších mladých duchů doby. Papini například navrhl, aby byla změněna Jamesovská filosofická formule „vůle věřit“ v jeden z těchto výrazů: „chvála riska“ nebo „užitečnost věřit“.¹⁷ Pro něho byl pragmatismus skutečnou a opravdovou výzvou k „nutnosti dobrodružství“. Ale jaká byla základní these pragmatismu? James ji shrnul takto: „Naše vášnivá přirozenost nejen legitimně můžeme, ale můžeme volit mezi situacemi po každé, když jde o volbu, která nemůže být rozhodnuta intelektuálními důvody; neboť říkat za podobných okolností: Nerohodněte se, ale nechte otázku otevřenou, je samo o sobě vášnivě rozhodnutí – právě tak jako říci ano nebo ne – a je doprovázeno tímž riskem, že nebudeme už mít pravdu.“ A ještě: „Věřte a budete mít pravdu, neboť se zachráníte; pochybujte a budete mít také pravdu, neboť zahynete. Jediný rozdíl je ten: že je pro vás mnohem výhodnější věřit.“

Podle Papiniho věřit, že jsme odvážní, nám doopravdy dodá odvahy... „Pesimista, který věří, že život je špatný, přispívá svou bolestí a svými nářky k tomu, že ho doopravdy špatným dělá – optimista, který věří v dobrotu života je jedním z tvůrců této dobroty radostí a silou, kterou mu dává tato víra.“ Jinými slovy: „Je výhodnější riskovat aktivní volbu než volbu pasivní, vyplývající ze skeptické a agnostické nečinnosti“.

Voluntarismus, aktivismus, utilitarismus, risko, dobrodružství: nésouhlasí tyto cíle s předpoklady futurismu? Tak se pragmatismus stal jednou ze složek kulturního klimatu epochy, a jmenovitě i futurismus, spolu s anarchismem, sorelis-

¹⁷ G. Papini, Pragmatismus, Valecchi, Florencie 1913, str. 144. Eseje zařazené do této knihy jsou z let 1903 až 1911. Odtud bereme také další citáty.

mem, nietschismem, pozitivismem a idealismem: jednou ze složek, v nichž nicméně vždýcky převládal nacionalismus. Tak iracionální a aktivní volba války našla také své ospravedlnění pragmatické.

Theoretické starosti jistě neznepokojovaly lidi typu Marinettiho, ale nebylo tomu tak u Boccioniho. Jestliže většina futuristů klouzala po nejvážnějších problémech jako po pouťové horské dráze, Boccioni byl z jiného rodu. Byl duch zanícený a instinktivně theoretický, usilovně se snažil přijít problémům na kloub. Boccioniho optimismus nebyl ničím tupě euforickým nebo nevědomým jako optimismus jiných futuristů. Byl to právě naopak akt „vůle věřit“ nāvzdory negativním důvodům života. Když po roce 1912 se socialistické přesvědčení Boccioniho zviklalo nebo zhroutilo, ani on neunikl tragickému pocitu existence, plodu všeobecné krise vědomí evropských intelektuálů. Proto jeho pragmatickému optimismu nechybí napětí a dramatičnost. Dram a se stává i pro něho jedním ze základních termínů jeho poetiky, v němž se mají definovat forma a barva. „Narodit se, vyrůst a umřít,“ napsal, „to je fatalita, která nás vede. Někdy k definitivnímu je vyhybat se vývoji, smrti. Všechno směřuje ke katastrofě! Je tedy třeba mít odvahu překonávat se až k smrti, a enthušiasmus, zanícení, intenzita, extáze jsou všechny touhou po dokonalosti, to jest po dovršení.“

Boccioniho optimistický voluntarismus je tedy stále jedním ze způsobů, jak překonat drásavé protiklady existence. Ještě jednou se ocitáme uvnitř typické problematiky avantgardy. A toto je ovšem těžiště boccioniho poetiky. Obdobně řekl Palazzeschi ve svém manifestu Proti-bolesti: „Ne se zastavit ve tmě bolesti, ale přejít ji s elánem a vstoupit do světla smíchu.“ Tento elán – mnohem víc než u Palazzeschiho, náchylného k ironickým náladám – byl živý u Boccioniho, alespoň až k citovanému dopisu, jež psal krátce před smrtí a z něhož můžeme soudit, že nyní, po dvou letech války, napjatá pružina jeho voluntarismu praskla.

A vraťme se k bergsonismu. Boccioniho vznět při překonávání fatality existence dost nápadně připomíná éla n vital při jeho boji proti hmotným překážkám. Ale Boccioniho bergsonismus jde mnohem dál, za pouhou analogii. Boccioni přejímá od Bergsona řadu základních pojmů,

mezi nimi pojem trvání, to jest vnitřní pojem reality jako uskutečňování se nebo vývoj, a již zmíněný pojem intuice jako jediný způsob pojmání reality v její složitosti v pohybu.

S myšlenkou postihnout realitu zevnitř jsme se již na těchto stránkách několikrát potkali, ať už jsme mluvili o expresionistech nebo kubistech. Zatímco však u expresionistů šlo především o to, nořit se do nerozlišeného kosmického magmatu nebo kontemplativně splynout se spirituální podstatou vesmíru; zatímco u kubistů byl problém redukován na intelektuální proniknutí do bytí věcí oproštěných od náhodností, pro Boccioniho jako pro Bergsona problém spočíval v tom, postihnout realitu v jejím celku, v její absolutnosti, jejíž částí jsou všechny prvky jak náhodně, tak podstatně; postihnout realitu v její jednotné mnohostrannosti, v jejím ustavičném pohybu, zkrátka v jejím životě, který je částí života vesmírného. Nemohlo tedy jít o nějaké „poznání“ závislé na kontaktu čistě fyziologickém, ani o poznání statické nebo kontemplativní, abstraktní nebo intelektuální. Šlo o poznání úplné, k němuž dojdeme tak, že se intuitivně ztotožníme s předmětem a žijeme z vnitřku jeho život v integritě jeho uskutečňování se.

Východisko Boccioniho poetiky je tedy toto: „Pro nás obraz je sám život intuicí tušený uvnitř předmětu a nikoli zvenčí.“

Je to myšlenka, kterou s větší přesností zdůrazní v jiné větě: „My se ztotožňujeme s věcí.“ Od tohoto okamžiku se rozvíjí způsob pojmání předmětu, a tedy jeho zobrazení: „Když pojmáme předmět z vnitřku, to jest tak, že jej žijeme, vyjádříme jeho rozpínání, jeho sílu, jeho projev, které zároveň vytvoří jeho vztah k okolí.“ Podle Boccioniho tedy „inspirace“, to jest akt, jímž se umělec noří do předmětu, prožívaje jeho charakteristický pohyb, nám odhaluje, že v přírodě nejsou absolutní svíslé nebo vodorovné linie: „Všecko svíslé a vodorovné tu je pouze bodem ležícím ve výši oka, které se dívá, neboť všecko ostatní, nahoře, dole a po stranách vede dál kolem nás v liniích sbíhajících se k nekonečnu. Lze tedy říci, že při vjemu je umělec středem sférických proudů, které k němu proudí ze všech stran.“

V těchto několika definicích je obsaženo celé boccioniovské estetické pojetí, které se Boccioni snažil tlumočit v řadě úvah se zvláštním zaměřením k výtvarnému vyjádření, a zároveň i svým tvůrčím dílem.

Sám Boccioni shrnuje zásady tohoto svého theoretického úsilí do šesti bodů: zhutnění impresionismu, rozpínání těles v prostoru, simultánnost, prolínání rovin, dynamismus a námět.

O impresionismu Boccioni soudí celkem vzato podobně jako mnozí umělci té doby: impresionismus postihuje jenom dílčí data, nikoli podstatu věcí. Byla to kritika expresionistů a kubistů. V Boccioniho soudu je však něco nového. Neopovrhne impresionistickým údajem, na hodiť, jak to činili expresionisté a kubisté, je naopak přesvědčen, že nahodilé je neoddelitelnou částí reality. Ví, že pokoušet se oddělit jednotlivé od obecného je neplodná analytická operace inteligence, která zabije samu realitu. Tedy není tak zapotřebí vyloučit nahodilé jako vyzdvihnout je do stavu vyšší pravdy. Toto tedy: „Chceme zevšeobecnit nahodilé tím, že vyvodíme zákony z toho, co nás už padesát let učí impresionistický okamžik. Proto místo zachycené náhody podáváme nahodilost ve formě, která je jejím zákonem o následnosti. Zatímco impresionisté dělají obraz, aby zachytili zvláštní okamžik a podřizují život obrazu jeho podobností s okamžikem, my syntetisujeme všechny okamžiky (času, místa, formy, barvy-tónu) a vytváříme z nich obraz.“ To je to, čemu Boccioni říká „věčnost imprese“. Boccioni se zkrátka vrátil k problému, který mučil Cézanne: udělat z impresionismu něco „trvalého jako umění galerií“. Zatímco však Cézanne se věnoval tomuto úkolu tím, že hledal statické formy, futuristé se snažili dosáhnout svého cíle formami dynamickými. Ve srovnání s impresionisty problém tedy byl ten, realizovat „opak, který spočíval právě na jejich základně“.

Tento vztah mezi impresí a formou Boccioni vidí dost jasně jako vztah mezi jevem a poznáním: „Máme-li jít za výtvarným stylem naší epochy, je třeba prožívat pocit, který k nám přichází z impresionistického omlazení, a zapomenout na nehybnost tradiční kontemplanace z hlediska pravdivého a postihnout a vymežit ve formě výtvarný vztah, který existuje mezi poznáním předmětu a jeho jevem... Imprese bude tedy žít v trvání prostřednictvím jediné formy svého vývoje. Proto imprese není pro nás namalování předmětu zachyceného ve své přibližné podobě, které užívají impresionisté, aby naznačili pohyb, ale je to předmět podaný v úhrnnosti v jemu (jevu) a

konstrukce (poznání). Poznání odhaluje konstrukci, která se týká hmoty skládající předmět ve směru centripetálním. Jev odhaluje konstrukci týkající se částí, které uvádějí předmět ve spojitosti s atmosférou a jinými předměty ve směru centrifugálním.“

Tak Boccioni přichází s názorem, že v malířství předmět nežije ze své skutečné reality, jestliže není vytvářenou výslednicí mezi předmětem a prostředím. Odtud „rozpínání těles v prostoru“, další z klíčových bodů boccioniovské poetiky: „My chápeme předmět jako jádro (centripetální konstrukce), z něhož vycházejí síly (silo—formo—čáry), které ho vymezují v prostředí (konstrukce centrifugální) a determinují jeho bytostný ráz.“

Boccioni tedy, na rozdíl od kubistů, nepopírá atmosféru, pohyb, lyrismus impresionistů. Mezi jiným si také musíme všimnout, že tento problém předmětu vsazeného do atmosféry Boccioni zdědil i po lombardském impresionismu, zvláště po Medardu Rossovi, kterého si nesmírně vážil. Jenom upozorňoval, že je nezbytné neobětovat konkrétnost předmětu jeho sensibilisaci v atmosféře: „Aby impresionisté vytvořili tuto atmosféru, při jednotě-objektu o hodnotě 10, odečetli 50 formální hmotnosti, aby připočetli stejně tolik atmosféry, my však vytváříme novou jednotu-objekt o hodnotě 150. Neboť dostaneme: objekt (100) plus atmosféru (50) rovná se objekt-prostředí (150).“

To, že se objekty prostředí účastní konstrukce objektu, který je mezi ně vložen, a naopak že se ústřední objekt podílí na definici prostředí, má za následek „prolínání rovin“. Již u impresionistů lze najít náznak prolínání tohoto druhu. U nich se vskutku „jakkoli nesměle, věci stávají už zárodkem okolního prostředí, a toto prostředí je atmosférická vibrace, která se začíná stávat tvárnou. Impresionisté tím, pravda, ztrácejí prostorové dimenze: hloubku, ale provždy vydobyli a vytvořili nové těleso: atmosféru. Po prvé objekt žije a doplňuje se prostředím, neboť je v jeho vlivu i sám na prostředí působí. Po prvé je vidět na tváři až dosud různově nahodilou zeleň louky, na níž se nacházíme, a na našich šatech červené pohovky, na které sedíme.“

Jestliže se k těmto barevným vlivům prostředí na objekt a objektu na prostředí, zděděných po impresionismu, přičtou vzájemné vlivy formových struktur objektu a prostředí, dojdeme k prolínání rovin. Tak „naše těla vstupují do po-

hovek, na nichž sedíme, a pohovky vstupují do nás právě tak jako jedoucí tramvaj vstupuje do domů, které se zase vrhají na tramvaj a splývají s ní“. Neexistují tedy jenom vlivy barvy objektu na prostředí a naopak, ale také vzájemné vlivy o b j e m ů.

Je zřejmé, že to, co předchází, nutně vyžaduje dva další spolu souvisící pojmy: simultánnost a dynamismus. Pojem dynamismus je pro Boccioniho ze všech nejdůležitější, je to čep, kolem něhož se otáčí celá jeho futuristická poetika. Proto ve svých statích stále zdůrazňuje tento pojem a snaží se ho znovu a znovu definovat stále přesněji. Jedna z jeho definicí zní takto: „Dynamismus je zhutnění imprese bez amputace objektu nebo jeho izolování od jediného prvku, který ho živí: života, to jest pohybu.“ A jinde doplňuje tuto definici tvrzením: „Dynamismus je simultánní působení charakteristického jednotlivého pohybu objektu (pohyb absolutní) s transformacemi, jimiž objekt prochází při svých přemístěních ve vztahu, k pohyblivému nebo nepohyblivému okolí (pohyb relativní) . . . , je to lyrická koncepce forem interpretovaných v nekonečném projevu jejich relativnosti mezi pohybem absolutním a pohybem relativním, mezi prostředím a objektem, až vytváří jev všeho: p r o s t ř e d í + o b j e k t. Je to vytvoření nové formy, která navozuje relativnost mezi vahou a rozpínáním. Mezi rotačním pohybem a oběžným pohybem je zkratka sám život zachycený ve formě, kterou vytváří ve své n e k o n e č n ě p o s l o u p n o s t i.“

Tímto pojetím se Boccioni snaží odmítnout primitivní a zjednodušené futuristické tlumočení dynamismu jako opakování pohybů, nohou, paží, postav, a nahrazuje je „intuitivním hledáním jediné formy, která by vytvářela kontinuitu v prostoru, to jest jediné formy nekonečné posloupnosti“.

„Siločáry“ jsou dynamickým projevem této formy, jsou vyjádřením pohybů hmoty po balistické křivce, která je určována linií konstrukce objektu a jeho činnosti. Na plátně jsou tyto „siločáry“ rušeny různými směry forem-barev, to jest barevných objemů, které vytvářejí formu-barvu v její nekonečné pohyblivosti.

Podle Boccioniho všechny předměty směřují v každém směru k vlastnímu nekonečnu prostřednictvím těchto svých siločar, jejichž kontinuitu v prostoru měří umělcova intuice.

Tomuto směřování předmětu k nekonečnu Boccioni říká fysický transcendentálníismus. Postihnout tedy dynamismus předmětu jako jedinou formu v jeho paprskovitém šíření siločar znamená postihnout formu-typ, která dává žít předmětu ve vesmíru.

„Simultánnost“ tedy je pojem, který zahrnuje všechny prvky boccioniovské poetiky: „zhuštění impresionismu“ vlastně není nic jiného než simultánnost předmětu, prostředí, atmosféry; „prolínání rovin“ není nic jiného než simultánnost vzájemného vlivu různých předmětných formových – barevných struktur; „siločáry“ nejsou ničím jiným než simultánností sil centrifugálních a centripetálních; „dynamismus“ není nic jiného než simultánnost pohybu absolutního a pohybu relativního. Z těchto důvodů Boccioni definuje simultánnost jako „objekt té velké příčiny, jíž je vesmírný dynamismus“, jako „lyrický činitel moderní koncepce života, založeného na rychlosti a současném stavu poznání a spojů“.

Z tohoto výkladu můžeme usoudit, jak úzce jsou spjaty různé prvky boccioniovsko-futuristické poetiky, takže i pouze logicky je rozlišit je nesnadné. Takové prvky tvoří výrazové prostředky, jichž užívá futuristický malíř, aby dosáhl konečného výsledku, to jest výtvarného zobrazení, kterému Boccioni říká „námět“.

Jednou z nejzajímavějších stránek Boccioniho statí je jeho kritika kubismu. Pro Boccioniho kubismus, tak jak se nakonec utvářel u svých francouzských představitelů, je umění laboratoře, je to „vědecký rozbor, který studuje život na mrtvole, který pitvá svaly, tepny, žíly, aby prozkoumal jejich funkce a odhalil zákony tvoření“. Kubismus nepochybně učinil krok vpřed, když bral prvky objektu v jejich „konstruktivní integritě“ a v jejich vnitřní tvárné hodnotě, což nicméně nebylo s to překonat výčet, sčítání, a když se pokusil o synthesu, upadl do nehybnosti, nebo – znovu – do tradičního uměleckého vidění. Touto cestou došel k myšlence čistého malířství, zajímal se téměř výlučně o vztahy mezi rovinami a objemy, a proto zabředával do monotonního opakování statických forem a nikdy nedošel k živé dynamické synthese světa. Sympatie, které má Boccioni k Picassovi a k Légerovi, mu nebrání vyslovit o kubismu tento obecně platný soud.

Ale ještě zajímavější je příčina tohoto podstatného ome-

objekt té velké příčiny, jíž je vesmírný dynamismus

zení kubismu, příčina, kterou Boccioni nachází v neschopnosti kubistů vymyslet „námět“ obrazu nebo sochy. Jestliže je pravda, argumentuje Boccioni, že je třeba zničit všechny vulgární literární a filosofické konvence, které zamořují malířství, je rovněž pravda, že není třeba omezovat se na pouhý formalismus harmonie tónů, linie a objemu. Je tedy nezbytné, aby v díle byl „námět“, který dovolí umělci vyhnout se dvojímu nebezpečí, a to nebezpečí anekdoty a abstrakce. Boccioniův klíč „námětu“ je v emoci. Podle jeho definice vskutku „emoce a námět jsou synonyma“. Ale co jiného je malířská emoce, než „tvárný stav ducha“? Tedy tvárný stav ducha a námět jsou totožné.

K pojmu tvárný stav ducha se Boccioni vrací několikrát jako k směrnému bodu své poetiky. Shrňeme-li jeho definice, můžeme říci, že tvárný stav ducha je lyrické zhodnocení tvárných prvků reality, interpretovaných v samé emotivitě jejich dynamiky spíše než prostřednictvím literárních nebo filosofických obrazů. Objektivní realita v pohybu je komplex sil, směrů, rozporů, sympatií, příbuzností, rozdílností, výbuchů, tlouštěk, hladkostí, vah, pružností, jež tvárný stav ducha zachycuje a organizuje až k úplné přeměně předmětů, které jsou toho příčinou nebo základem.

Objevuje se tu tedy znovu pocit „dramatické fatality“ vesmírného života: „Malba stavů ducha chce, aby tato arabeska forem a barev se v umělci determinovala ve své charakteristické dramatické fatalitě. Toto je ryzí, živá, tvůrčí část umělecké intuice... V pohybech hmoty jsou prvky vášnivosti, pod jejichž vlivem se linie tvárného dramatu sbíhají k předem určené katastrofě. A tudíž tvárný stav ducha nezávisí na uspořádání gest postav nebo na výrazu očí, tváří, postav, ale na rytmickém rozvržení sil předmětů, jež ovládá a řídí sama energie stavu ducha vytvářejícího emoci.“

Závěrem toho je tedy umělecké vidění, v němž tvárný stav ducha není už psychologickým vyličením jednotlivého faktu, ale synthesa emotivity nebo všeobecné drama, jehož jsme pouze částí, jako všechna realita, která nás obklopuje, to jest jehož částí je jak „bolest člověka“, tak „bolest elektrické lampy, která trpí a touží a křičí nejdřásavějšími výrazy barvy“. Podle Boccioniho „s tímto novým pojetím pohybů hmoty, vyjádřených ne jako nahodilé hodnoty citové nebo popisné interpretace pravdy, ale jako tvárné ekviva-

lenty života sama o sobě, docházíme k dynamické definici imprese, jež je životní intuicí“.

Boccioniho teoretický kruh se uzavírá tím, že opět navazuje na to, z čeho Boccioni ve svých úvahách vyšel, to jest na impresionismus. Ve svém závěru však pravda impresionismu konečně vyšla ze svých provizorních a soukromých hranic a nabyla – ať už ztratila své údaje bezprostřednosti – kosmického charakteru.

V této chvíli však nutně vyvstává otázka, jak, jakým výtvarným jazykem, futuristé uskutečnili tuto svou poetiku.

Synthesa kubismu a divisionismu

Díváme-li se na obrazy malované kolem roku 1910, je nám jasné, že jazyk, kterého užívají futuristé, je v podstatě divisionistický: je to dynamický divisionismus, kde pohyb je vytvářen světelnými lomy, které obklopují tělesa, násobí jejich vibrace a šíří je do prostoru. Boccioniho Vycházející město, Alegorická scéna, Bolest jsou malovány tímto způsobem, stejně tak Pohřeb anarchoisty Galliho nebo Milánská stanice, jejichž autorem je Carré.

V Technickém manifestu je toto přímé odvození od divisionismu výslovně potvrzeno, i když se tu autoři dovolávají práva na instinktivnost projevu proti snahám udělat z něho metodu studené aplikace: „Nemůže existovat malířství bez divisionismu... Divisionismus u moderního malíře musí být vrozeným komplementarismem, jež my považujeme za bytostný a fatální.“ V Manifestu futuristických malířů nechybí ani chvála na Segantiniho a Previatiho. Ostatně předfuturistická díla Ballova, Boccioniho, Carrova, Russolova jsou veristicko-divisionistická nebo impresionisticko-divisionistická. Balla, který měl v Římě silný vliv na mladého Boccioniho, na Sironiho a Severiniho, byl typickým představitelem vědeckého pozitivismu a sociálního verismu v umění a byl přesvědčen, že v malířství je lze tlumočit jenom divisionistickou technikou.

Stopu tohoto vlivu najdeme třeba v tomto úryvku Boccioniho Deníku: „Nyní veliké srdce a veliká mysl lidstva směřuje k mužnosti, která je utvářena určitostí, přesností

a pozitivismem.“ Je to list ze září 1907. Balla již vytvořil a stále ještě maloval městské periferie, dělnické čtvrti, žebřáky, nemožné, scény bídny, tematiku, která také měla svůj vliv na Boccioniho a Sironiho. Ale když přišel futurismus, Balla po nějaké době podlehl naopak vlivu myšlenek svého mladého přítele Boccioniho a namaloval roku 1912 své první futuristické dílo: Štěně na šňůře, obraz proslulý pokusem zobrazit pohyb tak, že pes má několik tlap, dáma několik nohou a šňůra kmitá: řešení dynamismu, která později, jak jsme viděli, Boccioni odmítne. Také tento Ballův obraz byl nicméně namalován divisionistickou technikou.

Kolem roku 1911 však dochází k proměně prvotního futurismu ve smyslu kubistickém. Divisionistická světelná vibrace v podstatě zůstane, ale formy se orientují stále víc směrem ke kubisujícímu synthetismu. Podívejme se na Carrovo Pokaždě kováří kočárku (Sobbalzi di carrozzella) z tohoto roku. Od 1912 až do 1915 tato skutečnost ovládá futuristickou tvorbu. Zvláště analytický kubismus působí na futuristy. Například Carrův obraz Žena + láhev + dům nebo Severiniho Vlak v krajině nebo Sofficiho Synthesa podzimní krajiny z roku 1913 nám jasně ukazují, jak kubismus zapůsobil na mladé italské futuristy. To se stalo také Boccioniho, ale jeho plátna jsou mnohem nezávislejší: Pružnost, Dekompozice postava stolu, Hmota z roku 1912 a Dynamismus cyklisty. Dynamismus-lidského těla z roku 1913 vskutku dokazují, že linie futuristického hledání v Boccionim si uchovala svou originalitu a sílu.

K problémům vztahů futurismu s kubismem se Boccioni vyslovuje na různých místech svých statí. Podle něho bylo nezbytné osvojit si kubistickou zkušenost kvůli tomu, aby s kontrastem doplňkových barev, převzatých od neoimpressionistů nebo divisionistů, byl spojen kontrast forem. Jinými slovy, šlo o to, udělat dynamickou syntésu dvojího hledání: divisionismu barvy, divisionismu formy. Futuristický dynamismus, vykládá Boccioni, „hodlá spojit snahy impresionistické a snahy kubistické v jediný celek, který by byl s to dát jedinou integrální a dynamickou formu ideji chvění (dynamismus impresionistický) a ideji objemu (kubistická statika)“.

Význam Boccioniho

Boccioni je tedy nejtypičtějším a nejtalentovanějším zástupcem hnutí, jeho nejvýznamnější osobností. Podařilo se mu dobrat se v změti futuristických protimluvů smyslu, vidění životního, neboť vědomě spojeného s problémy kultury a umění naší doby.

V úpadku degenerovaných hodnot devatenáctého století, na jejichž zkáze spolupracoval jako všichni umělci avantgardy, vytyčil nebezpečí impresionistického fragmentarismu na jedné straně a arabesky čistého malířství na straně druhé. Proto své tvůrčí a theoretické úsilí zaměřil k tomu, aby našel pevný střed v změti zhroucených starých hodnot: jednotné pojetí proti fragmentarismu a nový obsah, který by dal novou krev čistému plasticismu. Podle jeho soudu tvárný stav ducha, lék zažehnavající nebezpečí „utnutí v abstrakci“, měl být právě tímto středem: „definitivním souhrnem všech tvárných a expresivních snah“. Futurismus tedy neměl být jenom syntésou formálních divisionistických a kubistických hodnot, ale také syntésou úsilí o expresi. Právě tak jako Picasso ani Boccioni se nevyhýbá této tvůrčí podmínce. I pro něho, jako pro Picassa, dílo je výrazový výsledek emoce: „Je to emoce, která udává míru, brzdí analýsu, ospravedlňuje svévoli a vytváří dynamismus.“¹⁸ Tato emoce, zároveň s tou, které říká „horečka intuice“, a s jeho vůlí dát vyprýstit z nitra věcí nekonečným energiím přírody, jsou zajisté podoby jeho zvláštního expresionismu. Není to snad právě tento expresionistický futurismus, který – v Mexiku – oživil ve svých velikých nástěnných malbách Siqueiros?

Boccioniho iracionální, alogický, intuicionistický prvek se v jeho dílech projevoval jako jakési dramatické opojení nad divadlem vesmírného života, které hledal a objevoval v každé části reality. Toto kosmické opojení bylo autentické, i když se nakonec odchýlilo od toho voluntaristického aktu, který nechával stranou každý jiný problém. A je vskutku jedinečné zkoumat, co u Boccioniho vzbudí z tohoto setkání pozitivismu a iracionalismu.

Ale vedle těchto úvah, pod zmateným vírem všech protikladů, žila v Boccionim spravedlivá naléhavá potřeba, kterou se mu podařilo vyjádřit spíše ve své malbě než v sochařství: potřeba být umělcem své doby, přítomným a činným

v moderním životě. Význam Boccioniho a význam prvotního futurismu je právě v obnově sensibility tváří v tvář současné realitě, v invenci nebo objevení nové tematiky, která obohatala repertoár básnických obrazů výtvarného světa. „Harmonie linie a záhybů moderních šatů má pro nás stejnou emotivní a symbolickou účinnost, jakou měla pro lidi starověku,“ prohlašuje Technický manifest. To byl způsob, který kladl nové výrazové problémy, který otvíral novou oblast výtvarných zkušeností mimo opakování planých kontemplací a žánrových scén devatenáctého století. A nezáleží na tom, že negativní přítěž celého břemene, které futurismus na sebe naložil, nakonec strhla s sebou do záhuby i jádro nefalšovaně obnovitelské. Takové jádro existovalo a postačil by ruský futurismus – alespoň v poesii – aby je potvrdil. A tomuto jádru vděčí Boccioniho futuristické dílo za to, že odolává času a ještě dnes je v lecčems podnětné. To, co přišlo v Itálii potom – metafysické malířství a novecentismus – byl z hlediska problémů závěr, nikoli začátek.

Tuto skutečnost je třeba zdůraznit, přes spravedlivé kritické odmítnutí futurismu ve všech jeho projevech nacionalistické hysterie a halásné povrchnosti. Ostatně víme, že nedegeneroval jenom futurismus . . . Nová avantgarda by se nyní, po první světové válce, v Itálii byla zrodila teprve kolem roku 1930 z intelektuálů a umělců protifašistické oposice.

¹⁸ Viz G. Perocco, Primi espositori di Ca' Pesaro, cit. d., str. 116: Boccioniho dopis Barbantinimu, září 1910.

ŘEHOLE ABSTRAKTISMU

Dvě tendence

Abstraktismus se zrodil kolem roku 1910 takřka současně na různých stranách Evropy. Problém dat je dost spleťtý, ale není to problém základní. Kdo byl prvním umělcem, který vytvořil abstraktní plastiku nebo obraz? Existují abstraktní kresby Picabiovy, které spadají do roku 1907, ale Rus Čurlionis patrně předešel Picabiu a Němec Hoelzel pravděpodobně předešel Čurlionise. Nicméně teprve v letech 1910 až 1914 abstraktismus doroste k typické podobě a vstupuje do dějin současného umění jako směr. Důležitější než určit, který národ nebo umělec přišel s abstraktismem první, je zdůraznit tuto skutečnost a ukázat, že zrození abstraktismu bylo nyní nevyhnutelným důsledkem řady historických a estetických předpokladů, které se vytvořily na počátku nového století.

Někteří přívrženci abstraktismu pomýšleli kolem roku 1930 na to, nahradit termín abstraktismus termínem konkrētismus, neboť si všimli, že mluvit o abstraktním umění bylo při nejmenším nevhodné: vskutku obraz vyjádřený na plátně nebo realizovaný v plastickém materiálu – jakkoli abstraktní – je již sám o sobě konkrētní; navíc proto, že čistý abstraktismus se nikterak neinspiruje přirozenou realitou a tedy nebere z ní žádný prvek, to jest, že není výsledkem abstrakce, ale návrhem nové reality, logicky se takovému pojmenování vymyká. Proto však toto nahrazení termínu abstraktismu s dvacetiletým zpožděním, když manifesty, stati a umělecká díla se s pýchou ozdobovaly tímto názvem, muselo vyvolat jenom zmatek. Argumenty, jimiž Seuphor ve své knize *L'art abstrait*¹ odmítá tuto substituci, jsou nepochybně správné. Ostatně slovo abstraktismus se užívá ve významu tak všeobecném, že není důvodů je měnit. Řekneme-li abstraktismus, rozumíme hned něco pevně vymezeného v jeho historii a v jeho různých aspektech, něco, co

¹ M. Seuphor, *L'art abstrait*, Maeght, Paříž 1949, str. 12–14.

slovo konkrētní jistě nevyjadřuje tak jasně. Přizpůsobující se běžnému usu, používáme i my na těchto stránkách tohoto termínu.

Již v kapitole věnované expresionismu jsme měli příležitost narazit na thema abstraktismu. Šlo však o prvotní abstraktismus Kandinského, abstraktismus vycházející z lyrických impulsů, souvisící s principem romantické inspirace chápané jako výlev ducha. Abstraktismus, kterým se chceme zabývat nyní, je naopak abstraktismus intelektuální přísnosti, řádu, geometrie. To však přesto neznamená, že tyto dvě tendence nemají obě též idealistický nebo více méně mystický kořen, i když mysticismus Mondrianův je rázu spíše mentálního než emotivního, jako u raného Kandinského. Jestliže se u raného Kandinského vskutku setkáváme s formou asketismu, který se osvobozuje od přítěži materiální reality prostřednictvím náhlé extase, jež ho spojuje s duchovní podstatou vesmíru, u Mondriana naopak nalézáme asketismus rigoristického nebo kalvínského původu, který se snaží překonat vlnění vášní, citové zmatky a nejistoty skrze tvrdší proces odosobnění sama sebe, osvobození individuálních podnětů. V Mondrianově budoucím světě člověk nebude „nic sám o sobě, bude jenom částí všeho a teprve tehdy, až se zbaví marnivosti své maličké a ubohé individuality, bude šťasten v tomto Ráji, který stvoří“.²

Tento Ráj není nic jiného než futuristické město postavené podle kánonů neoplasticismu. Hluboká stopa tohoto pojetí je ve *Třetím manifestu*, který revue *De Stijl* uveřejnila roku 1921 pod názvem *Za novým uspořádáním světa*: „Směšná První, Druhá a Třetí socialistická internacionála byly sama povrchnost; slova a nic víc. Internacionála ducha je vnitřní, nepřeložitelná do slov. Má daleko k tomu, aby byla slovní nabubřelostí, je vytvářena výtvarnými činy a vnitřní životní silou. Silou duchovní. Tak se rýsuje nová rovina světa. Nečiníme žádnou výzvu k národům: Spojte se! nebo Spojte se s námi! Vůbec k ničemu nevyzýváme národy. Víme, že ti, kdo se spojí s námi, náležejí již k novému duchu. Jenom společně s nimi bude možno ztvárnit duchovní tělo nového světa. Jedněte!“³

Jak je vidět, setkáváme se právě tak jako u Kandinského i u Mondriana s nadšeným přízvukem toho, kdo věří v obro-

² Viz O. Morisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian; con appendice di scritti dell'artista*, Neri Pozza, Venezia 1956, str. 119. Výrok je Mondrianův. Všechny citáty z Mondriana jsou vzaty z tohoto svazku, pokud není označeno jinak.

³ Viz Třetí část.

du světa divotvornou silou ducha, který unikl z nejistých mezi nahodilosti. Přesto však mezi dvěma starovisky, jež vyjadřují základní tendence abstraktismu, je dosti hluboký rozdíl: totiž u raného Kandinského se setkáváme s odporem ke všemu, co vypadá pozitivisticky, s odporem, který má zřetelně expresionistickou příchut, u Mondriána je naopak stálá náklonnost k scientismu. Roku 1867, u příležitosti světové výstavy v Paříži, Ravaisson ve své proslulé Zprávě o filosofii (Rapport sur la philosophie) prohlásil, že nedá na sebe dlouho čekat „spiritualistický pozitivismus“. Snad lze říci, že v umění je právě Mondrián nejdůslednějším zástupcem tohoto pojetí, to jest, že právě on dovršil představu o umění nadchnutém pro dokonalost vědeckých a matematických zákonů v tom smyslu, jak o něm snílí kubisté Gleizes a Metzinger.

Abstraktismus v Rusku

Jestliže však je pravda, že předním zástupcem geometrického abstraktismu je Mondrián, je naopak jisté, že největším centrem abstraktistické kultury, theoretického zkoumání a formulace, jakož i abstraktismu jako hnutí, bylo původně jak Rusko v letech bezprostředně před první světovou válkou, tak mladá sovětská republika v letech bezprostředně následujících po Říjnové revoluci. Zde se vskutku nejprve v letech 1905 až 1914 a potom v období 1917 až 1925 abstraktismus široce rozvinul ve třech základních prouděch, které byly pojmenovány rayonismus, suprematismus a konstruktivismus.

Až do roku 1905 ruské umění a literatura zůstávaly bez váhání věrný realismu 19. století. K tradici tohoto století, zvláště pokud jde o literaturu, patřili takoví velcí, že se nikdo neodvážil ani pomyslet, že by je měl odstranit z obzoru. Byla to veliká demokratická tradice, která vyrůstla v urputném boji proti carskému absolutismu. Lze říci, že až do této doby ruští intelektuálové pocítovali méně než kdekoliv jinde zpětný náraz měšťáckého úpadku, k němuž došlo v západní Evropě. Buržoasně demokratická revoluce ve skutečnosti v Rusku ještě nebyla dovršena a tudíž revoluční tlak rozmanitými způsoby trval a vytvářel silná pouta mezi lidem a intelektuály. K roztržce, kterou evropský Západ za-

žil o mnoho let dříve, došlo v Rusku se stejnou dramatickostí teprve po revoluci 1905. Lidové síly do ní zasáhly s neobyčejnou rozhodností a vtiskly jí jasně socialistický ráz. Bylo to široké sociální hnutí, které pozdvihlo dělníky a rolníky a otráslо feudálním režimem v samých základech. Carská moc nicméně odrazil útok a vyjde z boje vítězně. Represálie byly nelítostné a vyvolaly hrůzu v tom hustém šiku intelektuálů, kteří se sblížili s lidovými silami ve chvíli, kdy lidové síly vystoupily do popředí. Brutalita represálií rozkotala mnoho humanitářských snů a přiměla tyto marnotratné syny buržoasie desertovat z boje, utéci se do sebe, hledat oporu v mystických učeních. Když Gorkij vzpomíná na tuto dobu, definuje ji jako „dobu naprosté nespoutanosti a neodpovědného myšlení, naprosté, tvůrčí s v o b o d y' ruských spisovatelů . . . nejhanebnější a nejnestydatější desetiletí v historii ruské inteligence“.⁴

A zvláště v tomto období se hroutí kulturní tradice realismu. Výstřední zkušenosti západní dekadence nyní v Rusku přicházejí ke slovu neuvěřitelně rychle a vyvolávají v život nejrozmanitější pokusy, nejvypjatější individualismus, intelektualistické hříčky a nejtřetěnější estetické alchymie. A tak v tomto ovzduší vyklíčí a v krátkém čase vyroste i símě avantgardy a zachytí se svými úponky chátrající vegetace. V oněch letech byl umělecký život v Moskvě dost intenzivní, francouzské malířství — od fauvistů ke kubistům — mělo nadšené obdivovatele a napodobitele. Nejbohatší obchodníci s uměleckými předměty Ščukin a Morozov měli ve svých sbírkách na sta pláten Cézannových, Picasssových a Matissových. Nedá se říci, že by nevěděli o něčem, co se děje v Paříži. Ruští umělci se však nespokojili přejímáním nových západních zkušeností, snažili se také dále a originálně je rozvinout. A právě z tohoto tvůrčího úsilí, jehož základnou a oporou byla zvláště kubistická lekce, se zrodil geometrický abstraktismus.

Radiantismus, rayonismus se objevil roku 1909. Jeho tvůrci byli Larionov a Gončarovová. Tři léta nato byl pak uveřejněn Manifest, jehož jedna část byla přeložena do italštiny o několik let později u příležitosti rayonistické výstavy uspořádané v Římě.⁵ V tomto Manifestu se znovu objevují theoretické motivy kubismu: čtvrtý rozměr a nezbytnost čistého malířství.

Pokud jde o obrazy Larionova a Gončarovové, můžeme na

⁴ Viz M. Gorkij, O literatuře, „Referát na sjezdu sovětských spisovatelů 17. srpna 1934“ Praha 1951, str. 570, 571.

⁵ Výstava byla uspořádána roku 1917 v Galleria della Due Isole.

nich povšechně pozorovat jistý vliv Delaunayův, alespoň ve snaze dosáhnout jako on kříšťalové průzračnosti barvy. Světlo, světelnost, zářivost paprsků, které vytvářejí v prostoru jasné struktury, jsou jediným problémem těchto dvou umělců, kteří se snaží rozřešit ho malbou, jež připomíná zářivou geometričnost krystalů křemene. Nové na této malbě však je, že se na ní neobjevují předměty, zobrazení reálného světa: Poslední pouto kubismu s objektivitou bylo přerváno. Tato malba nicméně má svou konkrétnost, nemá daleko k objemu a tedy k hloubce, k šerosvitu. Bude řada na Malevičovi, aby výtvarné umění přiměl k rozhodnému kroku směrem k absolutní abstrakci. /

Chceme-li přijmout datum – které uvádí Malevič, ale o němž někteří pochybují⁶ – učinil Malevič tento krok, jenž měl takové důsledky pro současné umění roku 1913. Sám vypravuje: „Když jsem se roku 1913 – v zoufalé snaze osvobodit umění od břemena předmětnosti – uchýlil k formě čtverce a vystavil obraz, který zneznázorňoval nic jiného než černý čtverec na bílém pozadí, kritikové a obecnstvo si nařikali: ‚Zničil všecko, co jsme milovali. Jsme na poušti. Jenom černý čtverec na bílém pozadí máme před očima!‘ a hledali ‚drtivá‘ slova, aby zaplašili symbol pouště a znovu našli na ‚mrtvém čtverci‘ oblíbený obraz ‚reality‘, ‚reálnou objektivitu‘ a ‚morální cit‘. Kritika a obecnstvo považovali tento obraz za nesrozumitelný a nebezpečný... Ale nic jiného se nedalo čekat.

Výstup k výšinám nepředmětného umění je namáhavý a plný trýzní, a přece nás činí šťastnými. Obrisy objektivit se bortí na každém kroku stále víc a nakonec svět objektivních představ – ‚všechno, co jsme milovali a z čeho jsme žili‘ – se stává neviditelným. Neexistují už ‚obrazy reality‘, neexistují už ideální zobrazení, není nic jiného než poušť! Tato poušť je však naplněna duchem nepředmětné sensibility, který ji celou prostupuje.

Také já jsem cítil, že se mě zmocňuje tíseň, která se stávala až úzkostí, když jsem musel opustit ‚svět vůle a zobrazení‘, v kterém jsem žil a tvořil a v jehož realitu jsem věřil. Vytržení nad nepředmětnou svobodou mě však zahrlo na ‚poušť‘, kde neexistuje jiná realita než sensibilita... – a tak se sensibilita stala jediným obsahem mého života.

To, co jsem vystavil, nebyl ‚prázdný čtverec‘, ale vnímání nepředmětnosti.

⁶ Viz biografickou část Katalogu (Catalogo) výstavy Kazimíra S. Maleviče, Editalia, Řím 1959, péčí P. Bucarelliové a G. Carandenta.

⁷ Tento essay, z níž je předcházející citát a v které se Malevič týmiž slovy vrací k tematům Manifestu, byla potom zčásti znovu otištěna péčí Bauhausu roku 1927 (Langen Verlag, Mnichov) spolu s jinou esejí, napsanou roku 1923 a publikovanou 1926, nazvanou Úvod do theorie dodatečného prvku, v jediné knize Die Gegendstandslose Welt. Viz Třetí část, kde je přeložena esej o suprematismu.

Poznal jsem, že ‚věc‘ a ‚zobrazení‘ byly vzaty za sám obraz sensibility, a pochopil jsem falešnost světa vůle a zobrazení.“

Manifestu suprematismu, na jehož literární formě spolupracoval také Majakovskij, vyšel v Petrohradě roku 1915. Malevič však rozvinul své názory v dalších státech. Roku 1920 vyšel jeho nejvýznamnější essay *Suprematismus jako svět nezobrazení*.⁷ Zde je vyčerpávajícím způsobem vyjádřena jeho theorie umění a jeho poetika. /

Podle Maleviče umění minulosti žije ještě dnes nikoli tím, co zobrazilo – mythologické scény, gesta hrdinů, svaté obrazy –, ale mimočasovou silou, která překoná náhodnost a praktický účel tohoto zobrazení. Vskutku, třebaže přešly doby, v nichž hrdinské, mythologické a posvátné náměty mohly mít nějaký význam, působivost těchto děl se nezmenšila, i když většina se na ně dál dívá jenom z hlediska pouhého náboženského nebo světského příběhu, takže kdybychom mohli vyjmout z těchto plastik nebo z těchto pláten sílu, kterou doopravdy žijí, málokdo by si toto povšíml. Taková tajemná síla, která odlišuje mistrovské dílo od díla nepodařeného, třebaže obě náhodou mají stejné thema a stejné záměry, je čistá výtvarná sensibilita. To je podle Maleviče problém, před kterým stojí moderní umělec: má dál malovat nebo tesat scény nebo příběhy ve službách církve nebo státu, nebo je lepší zvolit cestu svobody, to jest rozhodnout se pro umění konečně osvobozené od praktických cílů a malovat nebo tesat je n o m podle požadavku čisté výtvarné sensibility?

Malevič zvolil toto druhé řešení. Odtud význam jeho *suprematismu*: suprematismus v podstatě neznamená nic jiného než naprostou nadvládu čisté sensibility ve výtvarných uměních.

Je tedy jasné, vycházíme-li z této úvahy, že svět objektivit, se svou spoustou praktických, mimoestetických významů, se pro umělce stává podstatným činitelem rozptýlení, psychologického zoufalství, v němž se umělec vystavuje nebezpečí, že ztratí z očí pravý cíl umění. Je proto třeba – má-li být pohotovější, rychlejší, obezřetnější – aby se zbavil pokouřících a jednotvárných břemen reálného světa. V tom případě vzroste pravděpodobnost, že se mu podaří dosáhnout neomezených pobřeží čisté výtvarné sensibility. Proto

tedy chtěl Malevič kolem sebe udělat „poušť“. Byl přesvědčen, že v této poušti, v její čistotě, konečně uslyší v o x c l a m a n t i s umění, hlas, jenž je pohlcován ohlušujícím děním objektivního světa.

Výtvarné prostředky nebo způsoby realizace takové estetické operace Malevič zdědil po kubismu. To se ostatně stávalo všem geometrickým abstraktistům, Malevičovým současníkům, včetně Mondriana. Před svým prvním abstraktním dílem, to jest před slavným Černým čtvercem na bílém pozadí, jež označuje datem 1913, Malevič vsutku namaloval mnoho pláten, na nichž je zřejmý vliv Légerův v prvním období (1911) a později (1912–14) vliv analytického a synthetického kubismu. Jestliže datum, kterým Malevič označuje své první abstraktní dílo, je správné, potom to znamená, že Malevič maloval dál kubisticky i po roce 1913, alespoň po jeden rok. Jeho abstraktismus je poplatný kubismu svým krajním zjednodušením, redukuje ho na elementární geometrické obrazce: na čtyřúhelník, trojúhelník, linii, kruh.

Malevič dělí suprematismus ve tři fáze: na období černé, období barevné, období bílé. V tomto posledním období, které začalo roku 1918, Malevič maloval bílé obrazce na bílých pozadích. Těmito plátny Malevič chtěl „vyjádřit působení statiky prostřednictvím bytostné úspornosti povrchu“. Formální problémy nakonec tímto způsobem zcela zaujmou Malevičovu inteligenci a přivádějí ho stále víc k stylistickému zředění až konečně k samotě bílého plátna: esence umění, extrahovaná ze slupky zobrazených věcí, se tak vypařila.

V předválečných letech Malevič žil v důvěrném přátelství s Vladimírem Tatlinem, který se stane tvůrcem konstruktivismu. Oba umělci v březnu 1915 uspořádali výstavu v Petrohradě, kde vystavili každý asi po dvaceti dílech. Ale právě po této výstavě vznikly mezi nimi zásadní neshody theoretického rázu, takže na příští výstavě, znovu v Petrohradě v prosinci téhož roku, Malevič a Tatlin umístili svá díla a díla svých stoupenců do dvou oddílů zřetelně oddělených, jako kdyby šlo o různé umělecké směry.⁸ A ve skutečnosti tomu tak opravdu bylo.

Na rozdíl od Maleviče Tatlin se vsutku stále víc přikláněl – i když nejasně – k praktickému začlenění do společnosti.

⁸ Viz Katalog Malevičovy výstavy, cit. d., bibliografická část.

Tatlinovy počátky byly podobné počátkům Malevičovým a Larionovým, jejichž žákem byl cézannismus, fauvismus, kubismus; ale okouzlení technikou ho stále víc přivádělo k tomu, aby zaměřoval svá hledání tímto směrem, neboť Tatlin byl přesvědčen, že jenom tak lze postihnout ducha nové doby.

To, z čeho Tatlin vychází, poznáme tedy především na kubistické malbě předmětů, osvobozené však od všeho, co je pouhou popisnou výpovědí o skutečnosti, a zároveň na vlivu, jež na něho měly futuristické myšlenky, které odhalily umělcům moderní účinnost estetiky stroje.

Strukturální kompozice z různých materiálů, které Tatlin začal vytvářet roku 1913, především ty, které byly zavěšeny na drátech, vypadaly jako zvláštní technické konstrukce. Mjmoúčelnost invence nebránila tomu, aby se v nich neobjevilo, i když v zárodečném stavu, tušení nové formy krásky, která by nakonec měla značné důsledky.

Ale rozdíly mezi suprematismem a konstruktivismem se projevily nejzřetelněji po Říjnové revoluci.

Jestliže nezdar revoluce roku 1905 rozesel nedůvěru mezi intelektuály, básníky a umělci a zatlačil je do posic izolace, mysticismu a deserce, vítězná revoluce roku 1917 mnohé naopak vyburcovala k činnosti, mnohým se stala bezpečným orientačním bodem uprostřed chaosu. Stalo se něco podobného jako v Paříži roku 1871 v době komuny, kdy se dekadentní spisovatelé, prokletí básníci, zběhové a bohémeové spolu s umělci jako Courbet a Manet připojili k povstalcům, doufajíce ve svobodnou a novou budoucnost.

Také v Rusku téměř všichni avantgardní spisovatelé a umělci přešli na stranu revoluce; přidali se k ní suprematisté, konstruktivisté, futuristé; přešel k ní Alexandr Blok, veliký básník symbolista, který napsal: „Revoluce je počátek života: revoluce probouzí k životu celého člověka, jestliže člověk je s to postavit se jí do čela; revoluce napíná všechny jeho síly a otvírá mu propasti poznání, o kterých dříve neměl ani zdání.“ S revolucí šli básníci a intelektuálové všech jiných směrů, od Pasternaka k Jeseninovi a dalším a dalším, přirozeně vedle těch, kteří už léta bojovali po boku lidu, jako byl třeba Gorkij.

Je důležité zdůraznit tuto skutečnost, protože proces vybudování sovětské kultury a umění má své počátky v těchto

neklidných okolnostech, nabitých silou, ale dosud protikladných. V jedné řadě se spisovatelé a umělci realistického zaměření, kteří vyrostli z tradic ruského devatenáctého století, stáli tedy umělci a spisovatelé příslušející ke všem možným formalistickým a avantgardním směrům, lidé živení neklidem, podrážděním, úzkostmi, a přesto i novou vírou: lidé, kteří viděli, že se v ohni revoluce hrouť nenáviděná minulost a že lze změnit existenci, najít opěrný bod pro svou budoucnost.

V prvních dobách revoluce rozmach kultury probíhal spontánně; přitom umělci, básníci, spisovatelé vytvořili různé názorové skupiny, jež spolu polemisovaly nebo se sdružovaly, od skupiny anarchistické povahy ke skupinám setrvávajícím na krajně rozkolnických stanoviscích. Sovětská vláda v prvních letech nejen nezasahovala proti avantgardním snahám, ale podporovala je. Lunačarskij, tehdy komisař pro osvětu, se živě zajímal o moderní umění a přičiňoval se o to, aby bylo poznáno, aby se dostalo k lidem. Noví umělci byli oficiálně pověřeni úkoly v uměleckých školách, v akademích, v galeriích. Malevič byl jmenován učitelem na Akademii výtvarných umění v Moskvě roku 1917 a příštího roku jej povolal Marc Chagall, tehdy komisař výtvarných umění ve Vitebsku, na Akademii tohoto města. Roku 1919 měl Malevič katedru malířství moskevské Národní školy užitého umění a 1924 se stal ředitelem Institutu pro studium umělecké kultury v Leningradě. Podobné funkce měli Tatlin, Kandinskij, E. Lisickij a mnoho dalších malířů a sochařů. Díla avantgardních umělců se objevovala na všech oficiálních výstavách doma i za hranicemi. Tak tomu bylo alespoň do roku 1927, to ještě až do výstavy uspořádané ve Varšavě, kde suprematisté a konstruktivisté byli zastoupeni mnoha díly.

Brzy se však z porevolučního zmatku prvních let začaly vynořovat základní problémy, které přinesla revoluce: problémy nesnadné, spletité, nové. Všichni hluboce cítili, že je zapotřebí umění, které by se začlenilo do nové sovětské skutečnosti, přizpůsobilo se jejím požadavkům a vyjádřilo její potřeby. Je to jedna z nejsložitějších stránek současného ruského kulturního dění, stránka často dramatická, rozdrásaná prudkými protiklady, ale jistě stránka bohatá na historickou hodnotu a poučení.

Ne všem spisovatelům a umělcům, kteří stáli na straně re-

voluce, se podařilo vnitřně se obrodit ve smyslu revolučním. Taková obroda nemohla záviset jenom na aktu dobré vůle, ani ji nebylo možno obdržet dekretem shora. Šlo o individuální procesy velmi často pomalé a subtilní. Proto bylo tehdy nemálo umělců, básníků, spisovatelů, kteří cítili, že je velmi těžké nebo dokonce nemožné cele náležet revolučnímu procesu. Rozkol mezi jejich individuálním já a sociálním významem revoluce se stal v několika případech tragickým břemenem.

Byl to případ velkých básníků, jako Jesenina, jako Pasternaka, spisovatele tak citlivého, jako byl Oleša. Ze všech sil se snažili odstranit tento rozpor: jejich trýzeň byla upřímná, byli to lidé věrní, přesvědčení o pravdě a spravedlnosti revoluce; ale tímto úsilím nedošli smíru, nenašli řešení, které by je uspokojilo.

K avantgardním umělcům, kteří se nejpřímněji snažili vymánit ze stanovisek individualismu a vyjít vstříc novým požadavkům revoluční kultury, patřila skupina Majakovského, organizovaná v L e f u, Levé frontě umění, kolem něhož se vedle futuristů soustředili zvláště konstruktivisté, filmaři, jako Ejzenštejn, nebo divadelní režiséři, jako Mejerchold, nebo spisovatelé, jako Babel. Ejzenštejn, vzpomínaje na léta L e f u, napsal: „L e f bojoval za odstranění všeho, co život překonal, užíval k tomu novin, přednášek, debat. Práce bylo nad hlavu. Vzpomínky, které mám na Majakovského, splývají v jedinou vzpomínku na nekonečnou řadu přednášek v Polytechnickém museu, v sále konservatoře . . . Dodnes to mám nesmazatelně vryto v paměti: silný hlas, mužná tvář, přesná mluva, přesné myšlenky. A světlo Říjnové revoluce na všem.“⁹

Pro umělce L e f u byla revoluční horlivost zápallem, který charakterisoval celé jejich dílo. Pochopili, že od nynějška nové umění nemůže nepřihlížet k tomu, že nesčetné davy lidu se staly hlavním hrdinou dějin, státu, vlády, socialistického národa. Byli přesvědčení, že umění už nesmí být pouhým experimentem, náhodnou hrou, ale že se musí stát vyrazem revoluční pravdy, vodičem myšlenek a citů, které probudila revoluce. Umělci L e f u však také pochopili, že podobné úsilí je možné jenom tehdy, zůstanou-li na půdě moderního umění, nechají-li stranou každý nejistý, výstřední, vulgárně polemický prvek a budou-li se

⁹ Viz S. M. Ejzenštejn, „L'avant-garde en U.R.S.S.“, v Lettres françaises, Paříž, č. 718, duben 1958.

držet uvnitř své dialektiky a rozvíjet nové autentické výrazové hodnoty, originální postupy, nejjistější objevy a vynálezy avantgardy. Byli zkrátka přesvědčeni, že nelze nalévat mladé, prudké, sumivé víno revoluce do starých kádí tradice devatenáctého století.

Operace tohoto druhu byla jistě obtížná pro suprematisty. Jejich polemika proti umění ve službě jakékoli sociální organizace tvořila nepřekonatelnou překážku. Malevič neviděl žádný styčný bod mezi čistou tvárnou sensibilitou a problémy praktického života: tyto dvě věci podle něho žily ve sférách naprosto odlišných: „Suprematismus,“ napsal, „jak v malířství, tak v architektuře je prost každé sociální nebo materialistické tendence, ať je jakákoliv. Každá sociální idea, ať je jakkoli veliká a významná, rodí se z pocitu hladu; každé umělecké dílo, ať je zdánlivě sebeprůměrnější a bezvýznamné, rodí se z tvárné sensibility. Bylo by na čase konečně poznat, že problémy umění a problémy žaludku a zdravého rozumu jsou od sebe navzájem na hony vzdáleny.“¹⁰ Jinými slovy, Malevič odmítal připustit, že obsahy života se mohou stát obsahy umění. Ve své poslední obraně tvárné čistoty, nebyl už s to vidět problém umění jako problém výrazu: do té míry se mu umění stalo něčím, z čeho vymizel jakýkoli obsah.

Proti tomuto stanovisku energicky vystoupili Tatlinovi konstruktivisté, jak jsme se už zmínili. Tak tomu bylo zvláště kolem roku 1920. Tatlin a jeho stoupenci hájili nyní zrušení umění jako takového, viděli v něm překonaný měšťácký estetismus. Povzbuzovali umělce k tomu, aby se věnovali činnosti přímo užitečné společnosti, snažili se je přesvědčit, aby se zabývali jen těmi formami, které mají přímý vztah k životu: tedy reklamě, typografické sazbe, architektuře, průmyslové výrobě. Z tohoto hlediska se Tatlin stal průkopníkem toho, čemu se dnes říká industrial design.¹¹

Výsledky konstruktivismu v těchto oborech budou velmi kladné. Od manifestů na obálkách až po sazbu knih a revue, od vynalezení jistých typografických typů k návrhům užitekových předmětů a bytového zařízení konstruktivisté dokázali vnést do své činnosti smysl živé, obratné, přesné modernosti. Z tohoto hlediska byl konstruktivismus vskutku něčím novým. Majakovskij si toho byl dobře vědom. Roku 1923, když se vrátil z Paříže, v jednom článku vedle mnoha

¹⁰ Viz Třetí část.

¹¹ Viz P. Ricci, Ilya Glazunov, „Appunti per una storia dell'arte sovietica, Pierro, Neapol 1959.

pronikavých postřehů prohlásil: „Po prvé nové slovo v umění – konstruktivismus – nepřišlo z Francie, ale z Ruska. Je až ohromující, že tento termín je obsažen ve francouzském slovníku. Ne již konstruktivismus umělců, kteří zprohýbají výborný a nezbytný drát a plech do zbytečných struktur. Ale konstruktivismus, který chápe umělecovo formální zpracování jenom jako inženýrství, jako práci nezbytnou k tomu, aby byl ztvárněn celý náš praktický život. To se k nám francouzští umělci musí přijít učit. V tom neplatí podivínské domněnky. K tomu, aby byla vybudována nová kultura, je zapotřebí panenské půdy. K tomu je potřeba koště Října. Ale jaká je půda francouzského umění? Parket pařížských salonů!“¹²

Zatímco v literatuře ruský futurismus přinesl své plody, ve výtvarném umění prakticky neměl stoupence. Nahradil jej konstruktivismus. Tatlin vtiskl svému hnutí charakter velmi odlišný od povahy italského futurismu, i když z něho převzal mnohé podněty. Ale ne všichni konstruktivisté byli uspokojeni Tatlinovým zaměřením. Vskutku, odmítání „zbytečných struktur“, jak jim říká Majakovskij, a úplné popření umění jako čisté estetické činnosti, a navíc výslovné vyznávání marxistické víry, jak to činili Tatlin a jeho nejmějšší přátelé, nebyly po revoluci zrovna po chuti té skupině konstruktivistů, k níž patřili Gabo a Pevsner. Vzplanuly diskuse. Centrem tohoto sporu byl moskevský Institut umění a řemesel, kde vyučovalo mnoho konstruktivistů. Do těchto sporů zasáhli i literáti, kritikové a filosofové a o ideologických otázkách vztahů mezi uměním a životem, mezi uměním a politikou a o otázkách budoucnosti umění se diskutovalo s nepředpojatou svobodou.

Za těchto diskusí se odlišnost různých stanovisek stávala stále zřejmější. Gabo a Pevsner byli v politice neutrální, necítili sociální problémy s naléhavostí umělců Lefu. Dále věřili v umění, jež ztotožňovali právě s těmi „zbytečnými strukturami“ nyní odmítanými Tatlinovou skupinou. Jedna i druhá strana zřejmě zacházela do krajností: nešlo vskutku ani o popření umění, ani o jeho omezení na bezobsažné abstraktní technicistické konstrukce. Šlo spíše o to, vytvořit nové umění, a Majakovskij v poesii a Eženštein ve filmu už dokázali, že to dovedou. Estetické problémy byly však vyhrocovány do krajnosti, a to zkreslovalo samy perspektivy umění a bránilo jasně vidět, jakým smě-

¹² V. Majakovskij, Polnoje sobranije sočiněnij, sv. 4, str. 205-206.

rem je možno se dát. Ani pozitivnost některých návrhů Tatlinových, na niž správně ukázal Majakovskij, naprosto nebyla s to problém rozřešit.

Dokument, který potvrdil rozštěpení konstruktivistické skupiny, byl Manifest realismu, jež napsal Gabo roku 1920. Slovo realismus se tehdy v Rusku často v diskusích vracelo. Konstruktivisté pro sebe odmítali pojmenování abstraktní. Byli přesvědčeni, že budují novou realitu, proto považovali za přirozené, že používají slova realismus.

Základní myšlenka Gabova Manifestu spočívala v tvrzení, že umění má svou absolutní platnost, nezávislou na společnosti, ať je kapitalistická, socialistická nebo komunistická. Toto tvrzení tedy sblížovalo Gabu a Maleviče. Pro Gabu však, na rozdíl od Maleviče, umění mělo základ, kořen, z něhož se živilo: život, nicméně život pojatý jako čistá iracionální energie: „Život nezná ani dobro, ani zlo, ani spravedlnost jako měřítko mravnosti... Státy se rozpadávají, politické a hospodářské systémy skomírají, myšlenky se hrouť pod silami století, ale život je silný a roste a čas trvá dál ve své reálné kontinuitě.“¹³

Gabo tedy odmítal minulost, protože už neexistuje, a odmítal budoucnost, protože dosud není: minulost není už život, budoucnost není dosud život: „Pro nás pokřik nad budoucností je totéž, co slzy nad minulostí. Starý sen romantiků sněný s otevřenými očima. Opičí delirium dávného: rajského snu s moderními šaty na sobě. Ten, kdo se dnes zabývá zíráním, je zaneprázdněn nicneděláním. A ten, kdo nám zítra nedá nic z toho, co udělal dnes, není pro budoucnost ani trochu užitečný... Nechme minulost za sebou jako zdechlinu. Nechme budoucnost prorokům. Pro sebe si ponechme dnešek.“¹⁴

Toto agnostické stanovisko vůči hodnotám revoluce a její budoucnosti bylo v příkrém rozporu se stanoviskem skupiny Lef, která kladla rozhodný důraz na poesii předjímání, to jest na pathos budování socialistické společnosti. Nadto ideologický postoj Gabův byl opakem marxistického pojetí historie: život sám o sobě, v čistém stavu, odhistorisovaný, ve skutečnosti neexistuje. Založit umění na tomto pojetí života znamená založit je na přízraku. Podobná poetika nemohla tudíž skončit nikde jinde než ve formalismu.

¹³ Viz Třetí část.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tamtéž.

Na Gabův Manifest odpověděla Tatlinova skupina řadou programových prohlášení, v nichž odpor proti mysticismu a estetismu byl doveden do extrému a shrnut do hesla: „Pryč s uměním. Ať žije technika. Náboženství je lež. Umění je lež... Ať žije technik konstruktivista. Pryč s uměním, které pouze maskuje impotenci lidstva. Kolektivním uměním přítomnosti je konstruktivní život!“¹⁵

Je pochopitelné, že umělci, kteří věřili v revoluci, byli Tatlinovým stanoviskem okouzleni. Rusko přes všechny obrovské potíže způsobené válkou proti armádám bílých a přes těžkou situaci, jež byla pozůstatkem carismu, šlo vskutku vstříc industrialisaci, mechanisaci venkova. Socialismus byl nemyslitelný bez techniky. Proto stroj v nekonečné velikosti Ruska bral na sebe takřka charakter nové, okouzující mytologie, síly, která rozhoduje o budoucnosti národa a lidí obývajících tuto zemi, i těch ztracených v nejrozhlednějších a nejdlehlějších stepích. Proslulá scéna z Ejzenštejnova filmu, v němž hlouček mužiků u vytržení hledí na běžící odstředivku, nám může napovědět, co znamenal stroj v těchto letech, v právě zrozené Sovětské republice.

Ale jestliže mythisci stroje bylo možno ospravedlnit v Rusku mnohem víc než kde jinde, neměla naopak žádné ospravedlnění, pokud omezovala umění – jak to konec konců činili konstruktivisté – jenom na okruh řemeslnictví, na úzkou a mimouměleckou oblast grafického a reklamního umění, zkrátka umění užitého, a povolovala mu, aby se nanejvýš věnovalo architektuře. Výtky uměleckého nihilismu, jež Gabo činil Tatlinovi, nebyly tedy vždycky neoprávněné.

Ale myšlenky Tatlinovy i Gabovy, jakož i myšlenky samého Maleviče – byť se Tatlin a Gabo spolu nemohli shodnout o zvláštních cílech svých směrů – měly společný pramen v teoriích Bogdanových, v teoriích, které již nalezly široký ohlas v organizaci pro lidovou kulturu, založené mezi únorovou buržoasní revolucí a revolucí říjnovou: v Proletkultu. Podle těchto teorií měla být buržoasní kultura odsouzena šmahem a měla ji nahradit kultura proletářská. Bogdanov také tvrdil, že k socialismu se dojde třemi rovnoběžnými cestami: cestou hospodářskou, cestou politickou, cestou kulturní. Podle Bogdanova byly tyto tři cesty na sobě navzájem nezávislé. Navíc Bogdanov učil, že individualita se v socialistickém režimu rozpustí v kolektivním.

vědomí a že tudíž umění je v socialistické společnosti souzřeno zmizet, neboť je plodem individuálního vědomí.

Theorie Impersonalismu v umění nalezne ohlas také na Západě: vzpomínám na Mondriana. Empirikritičista Bogdanov koně konců vycházel z pojetí metafysického, třebaže tvrdil, že je filosofem socialismu. Jinými slovy, nechápal historii dialektiky, neviděl jednotu v protikladech, dělil realitu na naprosto osamocené části. Oč živější, hlubší, pravdivější a revolučnější je názor Leninův. „Proletářská kultura,“ napsal Lenin v říjnu 1920, „nepadá z nebe, není výmyslem lidí, kteří si říkají znalci proletářské kultury. Proletářská kultura musí být výsledkem zákonitého rozvoje oné zásoby vědomostí, které lidstvo získalo svou prací za útlaku společnosti kapitalistické, společnosti statkářské a společnosti byrokratické.“¹⁶

Přesto, že byl rozšířen bogdanovismus, spor probíhající mezi různými směry v oblasti umění byl veden se zanícením, v němž se zvolna osvětlovaly základní body problémů. Po několik let trvala tato situace tvůrčího zápalu a kulturní polemiky. Leninova rozvážnost a citlivost pro všechno, co se týkalo problémů kultury, udržela klima svobody a diskuse mezi všemi směry. Ještě roku 1925, v roce Leninovy smrti, bylo v jeho duchu formulováno oficiální prohlášení o kulturní činnosti, jak můžeme konstatovat z důležitého dokumentu tohoto roku: O politice strany v oblasti literatury. Mimo jiné se v tomto dokumentu prdví: „Strana se musí vyslovit pro svobodné soutěžení mezi různými skupinami a směry. Nelze připustit, aby nařízení strany povolilo legální monopol v literatuře a ve vydavatelství skupině nebo kterékoli literární organizaci. Strana hmotně a morálně podporuje proletářskou a rolnickou literaturu, pomáhá těm, kdo jdou s námi stejnou cestou atd., ale nesmí dát monopol žádné skupině, i kdyby byla ideologicky sebeproletářštější; to by znamenalo, že by především byla zničena samá proletářská literatura.“¹⁷ Později se věci změnily: neústupná kulturní politika, uchylující se k prudkým a tvrdým zásahům, nakonec přestala brát zřetel k tak složité historické skutečnosti, v níž se sovětská kultura zrodila a vyvíjela.

Stále častěji se stávalo, že prostřední literáti, umělečtí funkcionáři a byrokrati z každého stébla dělali kytičky a obviňovali z kontrarevolučního dekadentismu každý pokus o ob-

¹⁶ V. I. Lenin, O kultuře a umění, SNPL 1958, str. 587.

¹⁷ Viz celý text citovaný v knize J. Pérus, Introduction à la littérature soviétique, Ed. Sociales, Paříž 1949, str. 97.

novu, vyhlašovali za výstřelek maloměšťáckého vkusu i každou upřímnou snahu o formální invenci. Umělci a duchové nejoddanější revoluci reagovali proti tomuto stavu věcí. Polemika proti novým byrokratům a oportunistům umění začala již v době Majakovského. Majakovskij v prosinci roku 1918 zasáhl do diskuse, kterou uspořádala Rada odborů, slovy: „Vítáme výzvu referenta, abychom tvořili proletářské umění. Ale lze snad k tomuto dílu přizvat všechny umělce bez rozdílu, jak se to dnes dělá? Vy říkáte: ‚Budte vítáni!‘ My říkáme: ‚Předložte nám své mandáty. Kdo vás posílá: srdce, které souzní s proletářskou revolucí, nebo dychtivost sloužit novému pánovi?‘ Dnes všichni ti, kdo se ještě včera zabývali problémem, mají-li nám podat ruku, si honem osvojili nové myšlenky: ale tím nás neoklamou. O novém je třeba mluvit novými slovy. Je nezbytná nová umělecká forma. Postavit pomník hutníkovi je ještě málo; musí se lišit od pomníku tiskaře, který postavil car.“¹⁸

¹⁸ V. Majakovskij, cit. d., str. 452.

Tato poslední věta narážela na akci „pomníkové propagandy“, kterou strana vyhlásila právě v onom roce. Ve městech a vesnicích vznikaly veliké pomníky ze sádry a jiného provisorního materiálu, které představovaly hrdiny dělnického hnutí a velké marxistické myslitele. Byl to veliký podnik pro nejširší vrstvy. Jeho úkolem bylo rozšířit socialistické myšlenky prostřednictvím umění. Ale v takovém podniku – vedle dobrého záměru navázat široký kontakt umění s lidem, který v mnoha částech Ruska neměl takřka tušení o jeho existenci – byly již zárodky hrubého kulturního instrumentalismu, jenž zakrátko zavedl sovětské umění do sterility.

Po Leninově smrti oficiální kulturní linie v umění se krystalizovala v tom jednostranném opakování realismu devatenáctého století. Den ode dne svobodná diskuse stále víc sklouzávala na půdu politickou, estetická nebo ideologická kritika se nakonec změnila v soud o věrnosti nebo zradě na revoluci. Ovzduší se stalo tíživým, plným podezřívavosti. Mnozí umělci, jako Gabo, Pevsner, Chagall, uprchli na Západ. Ti, kdo byli nejvíc přesvědčeni o revoluční spravedlnosti socialismu, zůstali, ale za cenu, že v jisté chvíli došli k přesvědčení, že už nemohou dál. Tento stav věcí dohnal mnohé umělce a spisovatele ke gestům zoufalství, dokonce až k sebevraždě.

Situace byla zmatená, ale přijetí stalinské linie v kulturní

politice nepřispělo jistě k jejímu vyjasnění. Velmi brzy, zvláště po roce 1932, umělecká kritika, kritika literární byly často nahrazeny policejními opatřeními a mnoho umělců zaplatilo životem nebo vězením věrnost svému nadání. Kariéru udělali průměrní, kteří si nestanovili jiný úkol než uspokojit ty, kdo byli u moci, anebo ti skuteční umělci, kteří se zřekli sami sebe a věnovali se bez jakéhokoli přesvědčení pompésnosti velikých oslavných pláten: oddali se tudíž umělecké smrti.

Ale v období, o kterém hovoříme, nedošlo se ještě do těchto krajností a diskuse byla dosud živá. Konstruktivisté se dál věnovali – spíše než modelování a tesání – svým strukturálním fantasiím, které vztýčovali v prostoru, a suprematisté malovali svůj sen čistoty. I když se bezprostředně takové hledání zdálo být bezdůvodné, ve skutečnosti měl ne jeden plod uzrát na tom holém mřížoví nebo v samotě těchto pláten. Tato hledání by na příklad byla měla vliv po jisté stránce rozhodující na moderní architekturu. Tatlinův návrh na p a m á t n í k T ř e t í i n t e r n a c i o n á l y, vypracovaný roku 1922, je nepochybně jedním z prvních pokusů o konkrétní aplikaci moderních kovových materiálů, neoxydujících slitin a ocelí v konstrukcích. Architektonické studie Malevičovy živě zaujaly Thea van Doesburga a Mondriana, kteří v letech 1924 a 1925 dali postavit dům podle nákresů, které Malevič vypracoval roku 1923.

Hledání výtvarné bylo tedy jak u konstruktivistů, tak u suprematistů úzce spjato s hledáním architektonickým. Příkladem v tomto smyslu je zvláště Lisickij, který byl neobyčejně čilý v obou oborech a věnoval všechnu svou práci, k níž patří mimo jiné výstavní sál Zemského musea (Landesmuseum) v Hannoveru (1925) a jeho hřímavé politické manifesty, novým kánonům. Ale mezi nejlepšími výsledky tohoto údobí, které jsou především dílem konstruktivistů, musíme snad jmenovat úspěch technickoestetické vyučovací metody užívané při vyučování studentů moskevského Institutu umění a řemesel: tuto metodu potom převzal Bauhaus a později mnoho amerických škol.

Vedle těch, které jsme již jmenovali, tvoří v té době – vynávající ten nebo onen směr – umělci Ivan Puni, Malevičova manželka Naděžda Udalcovová, Ljubov Popovová, Nathan Altmann, Alexander Vesnin, Barbara Stěpanovová a Alexander Rodčenko, již zakladatel novoobjektivistického

¹⁹ Viz P. Ricci, cit. d., str. 31.

směru, který se později připojil k Tatlinovým konstruktivistům. Mnozí z těchto umělců se spolu s Malevičem zúčastnili roku 1924 benátského biennale.

Ale dost hojné – do tohoto data – byly přímé kontakty ruských avantgardních umělců s umělci západními. Kandinskij v Německu byl nejspolehlivějším prostředníkem. Lisickij se roku 1922 v Berlíně účastnil konstrukčního architektonického bádání spolu s Van Doesburgem a Miesem van der Rohe a později, ve spolupráci s Arpem, uveřejnil knihu nazvanou *I s m y u m ě n í*.¹⁹ Malevič naopak za své cesty do Německa roku 1926 naváže přímý styk s Dessavským Bauhausem: zde uzavře i smlouvy o uveřejnění svých dvou essayí v německém překladu. Pokud jde o bratry Pevsnera a Gaba, stejně jako o Kandinského, jejich přímé styky se západní Evropou spadají do let před první světovou válkou. Roku 1912 Gabo byl také v Itálii, kde byl zaujat futuristickými *manifesty*; roku 1913 jsou oba bratři v Paříži, kde poznají Archipenka a sochařská díla Boccioniho, který má téhož roku v Paříži výstavu. Když Gabo a Pevsner v letech 1922 a 1923 opustí Rusko, navážou i oni styky s Bauhausem.

Vítězství sovětského nového realismu jako oficiálního směru znamenala především výstava uspořádaná roku 1926 na thema „Život a zvyky národů SSSR“. Touto výstavou byly dokořán otevřeny dveře paternalistickému umění, v němž otevřenému odmítnutí každé moderní snahy o obnovu uměleckého jazyka odpovídalo otrocké přijetí nejstuchlejšího ilustracionismu minulosti. Byla to nejsnadnější cesta, jak rozřešit problém složitých vztahů mezi uměním a lidem, cesta demagogická. Některý umělec, jako Alexander Dejneka, jako David Šterenberga, se ještě pokoušel bránit, hledal realistické řešení figurální malby směrem sevřenějšího německého expresionismu a důvtipně užíval také stylistických poučení, jež přinesl kubismus a konstruktivismus. Obraz, který Dejneka vystavoval na Benátském biennale roku 1928, *O b r a n a P e t r o h r a d u*, představuje jeden z krajních pokusů ruských umělců uniknout všeobecnému obvinění z novorealismu. Řešit hledání, které znepokojovalo *elitu* avantgardy, v nových dimensích a brát při tom zřetel ke všem novým kulturním hodnotám, jež vytvořila Řijnová revoluce, byl jistě problém, s nímž bylo třeba se vyrovnat. Ale to, co se stalo v SSSR v těchto letech, bylo

prostě surové vyloučení problému, ne jeho řešení. A přitom řešení bylo možné. Stačí pomyslet, že už roku 1924 revue *Lef* uveřejnila první povídky Babelovy z *Rudé jízdy* a že roku 1925 Ejzenštejn vytvořil *Křižník Potěmkin* a téhož roku Majakovskij uveřejnil jednu z nejoriginálnějších básní moderní literatury: *Vladimír Iljič Lenin*.

To byla cesta řešení, cesta, která vycházela ze samého nitra avantgardy k širšímu a dokonalejšímu vyjádření revolučních hodnot, cesta, která se ničeho nezříkala, ba naopak osvobozovala od pokusnictví a bezdůvodnosti leckterý avantgardní prvek formální invence. Kdyby se šlo tímto směrem i v umění výtvarném, jak to už vysvívalo z různých příznaků, našly by se možnosti historicky životného řešení, nikoli řešení z nouze, ze slušnosti, z banálního kompromisu.

De Stijl

Zatímco v Rusku v letech 1910 až 1914 hledali svou řeč suprematisté a konstruktivisté, v Holandsku vedl stejným směrem své zájmy Piet Mondrian. Malířská cesta Mondrianova je společná s cestou mnoha umělců počáteční avantgardy: naturalismus, impresionismus, secese, vangogismus, fauvismus. Hledíme-li na jeho první obrazy, vytvořené o počátku roku 1910 až do roku 1911, nepřipadá nám, že máme co dělat s malířem velikého přirozeného nadání: v těchto obrazech je spíše něco poctivého a průzračného než živá výrazová síla. A tento dojem máme i před jeho obrazy kubistickými z údobí 1911–14: srovnáme-li Mondrianova plátna, spřízněná tímto způsobem s kubistickými plátny Picassovými nebo Braquovými, malovanými v téměř obdobích, je nám okamžitě zřejmé, že Mondrian nevládne takovou malířskou silou. A k tomuž závěru můžeme také dojít, srovnáme-li obrazy z barevných dých, které Mondrian vytvořil kolem roku 1919, s Kleeovými obrazy stejného zaměření, vytvořenými přibližně v téže době.

Mondrian dospěl k čistému abstraktismu postupně, jak to snadno můžeme sledovat na řadě pláten, která mají jediný námět: strom. Tento strom v různých chronologických fázích Mondrianova hledání přechází z fáze naturalistické

do fáze secesní, z ní do fáze fauvistické, z fáze fauvistické do fáze kubistické a konečně do fáze kubisticko-abstraktní.

Proces, jímž Mondrian dochází k svým závěrům abstraktního umění, je tedy spíše než procesem tvůrčím, který je vždycky syntésou prvků, procesem povahy empirické: Mondrian postupně bere objektu všechny jeho individualisující rysy, jeho zvláštnosti, až ho redukuje na kostru, na stylisaci, na linii: to jest, až mu dá zmizet. Mondrianovo umění tedy – alespoň pro toto období – si vskutku zaslouhuje pojmenování „abstraktní“, neboť je uměním, které chce dojít k svým cílům skrze jakési očišťování, na jehož konci zbývá na plátnu jen neurčitý přízrak reality.

To, co Mondrian nazval novoplasticismem, se zrodilo až kolem roku 1917 v Larenu, v Holandsku, kam se Mondrian vrátil z Paříže, když vypukla válka. Zde poznal Van Doesburga a z jejich setkání se téhož roku zrodila v Leydenu revue *De Stijl*, jež v krátké době soustředila nejlepší evropské malíře orientované ve smyslu abstraktním. Jako programové heslo revue můžeme uvést výrok, jenž se objevil v záhlaví *Druhého předmluvy* z roku 1919: „Cílem přírody je člověk, cílem člověka je styl.“

První číslo vyšlo s úvodní částí rozsáhlého Mondrianova essaye *O nové plastice malířství*, essaye, který bude pokračovat v několika sešitech. Vedle jména Mondrianova tu čteme jména Van der Lecka, básníka A. Koka a architekta J. J. P. Ouda. V příštích číslech nalézáme jména Severini, Archipenko, Vantongerloo, Brancusi a přirozeně Van Doesburg. Od prosince 1918 do června 1919 jsou uveřejněny tři další základní Mondrianova essaye, které rok nato, shrnuty a přeloženy do francouzštiny, budou vydány v Paříži pod názvem *Novoplasticismus: obecná zásada plastické ekvivalence*.

Velkou zásluhu o rozšíření myšlenek hnutí *De Stijl* má nepochybně neúnavný Van Doesburg, který roku 1920 vykonal propagační cestu do Paříže a do hlavních měst střední Evropy, pronesl zde řadu přednášek a navázal plodné styky s umělci a architekty. Byl pravým organizátorem hnutí, které naopak za svou nejpřesnější ideální formulaci vděčilo Mondrianovi.

První *manifest* vyšel v druhém čísle revue *De Stijl* ročníku 1918; *Druhý manifest*, věnovaný literatuře,

v třetím čísle 1920; Třetí manifest v čtvrtém čísle ročníku 1921.²⁰ Tyto tři manifesty obsahují tato základní tvrzení: individualismus, v umění jako v životě, je příčinou každé zkázy a zbloudění ze správné cesty; proti tomu je třeba postavit průzračnou jasnost ducha, který jediný může vytvořit rovnováhu mezi „všeobecným a individuálním“.

Další základní tvrzení manifestu, které však Mondrian mnohem lépe rozvíjí ve svých statích, mluví o ztotožnění umění s životem. Setkali jsme se s tím již v různých odstínech v jiných avantgardních hnutích. Ale život, jak jej chápe Mondrian, není jistě životem, jak jej na příklad chápou dadaisté: otevřený, aktivní, nezkrotný, provisorní, kompromitující. Pro Mondriana je život stejně jako pro Kandinského nebo Maleviče čistá vnitřní aktivita. Odtud proto, podle Mondriana, nezbytnost vyloučit v umění přítomnost objektivního světa, pokud objektivní realita je něčím cizím našemu vědomí. Když je v umění zničen objekt, umění se stále víc blíží pravdě vnitřního vědomí, až – dojdeme-li k úplné abstrakci – umění zmizí, absorbováno životem ducha, neboť se právě s duchem ztotožní. To jest umění se stane životem a přestane existovat jako umění.

Toto tvrzení nás tedy znovu, ještě jednou, přivádí k pokusům avantgardy překonat roztržku mezi uměním a životem vyloučením jednoho ze dvou prvků, jež se dostaly do konfliktu, v tomto případě vyloučením samotného umění. Tento závěr je nicméně, podle Mondriana, pro umělce jenom vytčeným cílem, k němuž však musí ustavičně směřovat.

Stoupenci De Stijlu, vycházející z podobných úvah, zvolili adekvátnější výtvarné prostředky, aby dosáhli svých záměrů. Za předpokladu, že zásadou umění je pouze vnitřní pravda, obraz už tedy neměl být chápán jako abstrakce a jeho prvky vybírány v přirozené realitě. Bylo to vědomí, duch, vnitřní pravda, které – v obraze – měly vyjádřit svou realitu, jež by svou harmonií a přísností vtiskla objektivnímu světu.

Navíc bylo nezbytné odstranit všechny prostředky, v nichž se nejnanejdříve mohl projevit nebo do nichž mohl proniknout subjektivní vášnivý, citový, individualistický údaj: bylo tedy třeba vyloučit zakřivenou linii, spirálu, pozůstatky toho zmatení ducha, jímž bylo baroko. Svislá a vodorovná přímka měly být jedinou stylistickou mírou, již novoplasticismus

²⁰ Viz tři Manifesty ve Třetí části.

povoloval. Stejným způsobem bylo třeba vyhnout se každé vzpomínce na emocionální tah štětce, vyloučit každý příznak bezprostředního projevu barvy na plátně. Nepopíratelným zákonem měl být jedině zákon jednoduché, ohraničené, ploché, čisté barvy, oproštěné jakékoli emotivní přiblížnosti.

Poetika De Stijlu, vypracovaná Mondrianem, je vyjádřena v těchto stručných myšlenkách, k nimž se Mondrian vytrvale, i když ne vždycky přespříliš jasně, vrací. Těmto myšlenkám zůstane věrný až do smrti, to jest do roku 1944. Od roku 1920 jeho obrazy mají onu charakteristickou podobu ploch pokrytých obdélníky a čtverci, které už nikdy nepustí.

Mondrian věřil, že tímto přísným intelektuálním voluntarismem metafysického původu se mu podaří ovládnout temné síly a stavy existence. Jeho problém, i když jej rozřešil opačným způsobem, se tedy příliš nelišil od problému, s nímž se Boccioni vyrovnával svým optimistickým voluntarismem. Omylem bylo chtít rozřešit takový problém stranou historie.

Motivy Mondrianovy roztržky s Van Doesburgem a Vantongerlooem kolem roku 1925 daleko tedy přesahují pouhou formální rozepří. Mondrian viděl v zavedení úhlopříčné linie do obrazu, jak to učinil Van Doesburg kolem tohoto data, a křivky, již přijal Georges Vantongerloo v sochařství, nikoli pouhou obměnu pravidla novoplasticismu, ale přímo návrat k svévolným silám vášni, individualismu, ke kořenu veškerého moderního zla.

Po této roztržce Mondrian již nespolečně pracoval s revuí De Stijl. Místo toho se více sblížil s Gropiusovým Bauhausem, který se nyní stal centrem, v němž se abstraktní umění chystalo přivést k vrcholu své zkušenosti ve vztahu s architekturou a aplikovaným uměním. V Bauhausu skutečně snahy konstruktivismu, suprematismu, novoplasticismu a skupiny Der blaue Reiter nakonec našly společnou řeč, jistě nejneproduktivnější na celé historii abstraktismu, v každém případě výraz vývojově nejneproduktivnější, i když to nebude v oboru čistého malířství.

Zkušenost získaná v abstraktním umění zanechala však hlubokou stopu v historii současného umění. Je neodmyslitelnou složkou této historie, jedním z bytostných aspektů

mnohostrannosti směrů, jež se zrodily z rozkladu kulturní jednoty devatenáctého století. Také abstraktismus zdůraznil základní prvek, který se ztratil v anekdotismu devatenáctého století: požadavek universálnosti obrazu. Toto je dílčí pravda abstraktismu, ale je to pravda. A z těchto dílčích pravd, jejichž smysl byl zatemněn, se zrodily avantgardy. Jdouce za těmito pravdami s napětím vybičovaným krisí civilisace, umělci avantgard objevili nové cesty, prozkoumali nové oblasti, našli nové způsoby a nové prostředky jak v oblasti techniky, tak výrazu. Před uměním se tak otevřely nové možnosti, které včera neexistovaly. Některé silné osobnosti, někteří velcí básníci výtvarného umění již dokázali, a viděli jsme to na těchto stránkách, že lze začít stmelovat tyto dílčí pravdy. To je úkol budoucích umělců, kteří přistanou u země, jež se vynoří z dnešní krise, vzdálené od krise dneška.

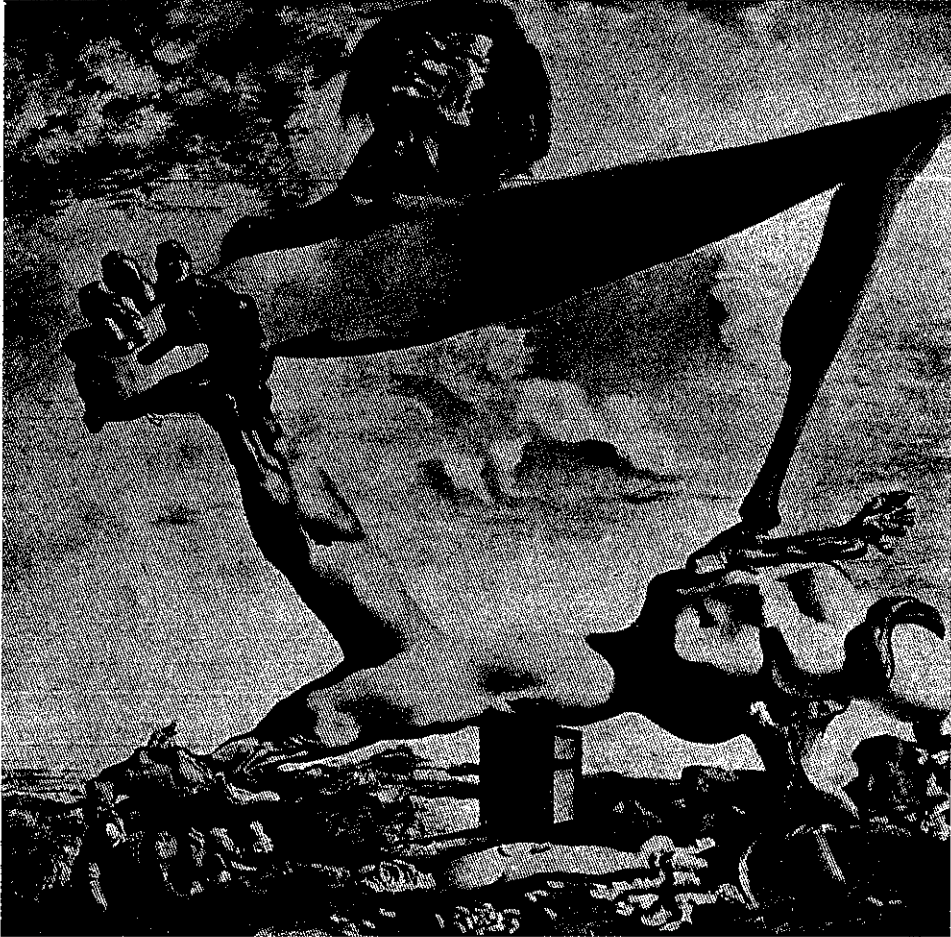
Je těžké předvídat, co budou malovat, jak budou malovat a tvořit tito malíři a sochaři. Jedno však je jisté: nebudou moci malovat nebo tesat sochy, když si neosvojí tyto „dílčí“ pravdy, které avantgardy tohoto století tak svízelně, uprostřed omylů a zoufalství vydobýly. Nic není však vzdálenější duchu skutečné avantgardy než pokus, dost častý v těchto dobách, vracet se ke způsobům, prostředkům a objevům avantgardy jako ke klíči vkusu a módy: v k u s a m ó d a jsou popřením avantgardy, jsou právě tím, proti čemu avantgarda povstala. Osvojit si pravdy avantgardy dnes tedy znamená něco hluboce jiného než redukovat avantgardu na pohodlné formulky: to znamená především dovršit její reálné požadavky svobody, v jejichž středu je člověk se svým břemenem citů a svým historickým údělem.

ČÁST DRUHÁ

ILUSTRACE

ČÁST TŘETÍ

DOKUMENTY



Existuje mnoho theoretických spisů jednotlivých expresionistických umělců – a měli jsme příležitost citovat mnohé v essayi – ale neexistují manifesty expresionismu. To vyplývá z povahy hnutí samého, jež nesnáší sdružování příliš programatické a omezující individuální svobodu. Za skutečný a vlastní manifest bychom snad mohli považovat přednášku, kterou měl Kasimir Edschmid roku 1917 O expresionismu v poezii, z níž také v essayi hojně citujeme. Neexistují však manifesty o výtvarném umění. Kronika umělecké družiny „Brücke“, kterou napsal Kirchner roku 1913, nám mnoho neřekne, nadto ji mnozí umělci skupiny odmítali, byla dokonce zámkou k rozpuštění skupiny. (Viz publikaci Lothar-Günther Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke, Buchheim Verlag, Feldafing 1956, v níž jsou uveřejněny výňatky z Kroniky. Str. 45, 102 až 104.)

Kronika umělecké družiny „Die Brücke“

Vedeni vírou v pokrok, v novou generaci tvůrců a milovníků umění, svoláváme všechny mladé lidi a jako mladí lidé, kteří v sobě nesou budoucnost, chceme si vydobýt svobodu jednat a žít proti starým, pevně zakořeněným silám. Patří k nám každý, kdo přímo a upřímně vyjadřuje to, co ho nutí k tvoření.

Roku 1902 se poznali v Drážďanech malíři Bleyl a Kirchner. K nim se posléze připojil Heckel, svedl jej s nimi jeho bratr, přítel Kirchnerův. Heckel s sebou přivedl Schmidt-Rottluffa, kterého znal ještě z Kamenice. Pracovali společně v ateliéru Kirchnerově. Zde mohli studovat akt v naprosté přirozenosti, což je základ všech výtvarných umění. A vycházejíce odtud, všichni nabylí přesvědčení, že čerpají z života

popud k tvoření a že se podřizují prožitku. V jedné knize, *O d i p r o f a n u m*, všichni zaznamenali kresbou a slovem své myšlenky a tak konfrontovali svoje svéráznosti. A tak se stalo, že z vlastního popudu vytvořili skupinu, která byla pojmenována *Die Brücke*. Jeden podněcoval druhého. Kirchner přinesl z jižního Německa dřevoryt, a povzbuzován starými norimberskými rytinami, vrátil mu jeho velikost. Heckel řezal zase figury do dřeva; Kirchner obohatil tuto techniku tím, že barvil svá díla a hledal rytmus formy skryté v kameni a v cínu. Schmidt-Rottluff dělal první litografie na kámen. První výstava skupiny byla uspořádána v Drážďanech ve vlastních místnostech; nesetkala se s ohlasem. Drážďany však nabízely mnoho inspiračních podnětů v půvabu své krajiny a své staré kultury. Skupina *Brücke* zde našla i první historicko-umělecké opěrné body. V Cranachovi, Behamovi a jiných německých mistrch středověku. U příležitosti Amietovy výstavy v Drážďanech byl Amiet jmenován členem *Brücke*. Po něm roku 1905 následoval Nolde. Jeho fantastičnost vnesla nový rys do *Brücke*, Nolde obohatil výstavy zajímavou technikou svého leptu, Nolde se snažil proniknout do techniky našeho dřevorytu. Na jeho pozvání Schmidt-Rottluff za ním přišel do Alsenu. Později Schmidt-Rottluff a Heckel odešli do Dangastu. Drsné povětří severního moře je přivedlo, zvláště Schmidt-Rottluffa, k monumentálnímu impresionismu. Kirchner v Drážďanech zatím pokračoval v kompozici v ateliéru; v Ethnografickém museu našel analogie s vlastní tvorbou v černošské plastice a jihomořských sochách vyřezaných z kmene. Touha osvobodit se od akademické sterility zavedla do *Brücke* Pechsteina. Kirchner a Pechstein šli do Gollverode a pracovali společně. V Richterově Salonu v Drážďanech byla uspořádána výstava skupiny *Brücke* rozšířené o nové členy. Výstava silně zapůsobila na mladé drážďanské umělce. Heckel a Kirchner se pokusili zharmonisovat prostor s novou malbou. Kirchner ozdobil své místnosti nástěnnými malbami a batikami, na nich spolupracoval Heckel. Roku 1907 vystoupil z *Brücke* Nolde. Heckel a Kirchner šli k Moritzburským jezerům, aby studovali akt v přírodě. Schmidt-Rottluff pracoval v Dangastu, aby zdokonalil svůj barevný rytmus. Heckel šel do Itálie a vrátil se zanícen pro etruské umění. Pechstein odešel do Berlína, kde mu byly zadány dekorační práce. Po-

kusil se vnést novou malbu do Secese. Kirchner poznal v Drážďanech ruční litografický tisk. Bleyl, který se věnoval učitelské činnosti, opustil *Brücke* roku 1909. Pechstein šel do Dangastu za Heckelem. Téhož roku oba odešli za Kirchnerem do Moritzburgu malovat akt u jezer. Vyhnání mladých německých malířů ze staré Secese roku 1910 vedlo k založení „Nové secese“. Aby posílili Pechsteinovu pozici v Nové secesi, přidali se k ní také Heckel, Kirchner a Schmidt-Rottluff. Na první výstavě Nové secese poznali Müllera. V jeho atelieru našli Cranachovu *Venuši*, kterou sami velmi obdivovali. Citlivá harmonie života a díla Müllera přivedla k tomu, že se samozřejmě stal členem skupiny. Přinesl nám zálibu v malování klíhovými barvami. Aby členové skupiny *Die Brücke* nezradili její cíle, odtrhli se od Nové secese. Vzájemně si slíbili, že budou vystavovat v „Secesi“ jenom společně. Následovala výstava skupiny ve všech prostorách Gurlittova uměleckého salonu. Pechstein se zpronevěřil skupině, stal se členem Secese a byl vyškrtnut. Roku 1912 „Sonderbund“ pozval *Die Brücke* na výstavu v Kolíně a pověřil Heckela a Kirchnera malířskou výzdobou tamější kaple. Většina členů skupiny *Die Brücke* je nyní v Berlíně. Skupina *Die Brücke* zachovala i zde své základní rysy. Vnitřně stmelená působí novými uměleckými hodnotami na celou moderní uměleckou tvorbu v Německu. Odolná proti současným směrům, kubismu, futurismu atd., bojuje za skutečně lidskou kulturu, která tvoří pravý základ umění. Tomuto svému cíli vděčí *Die Brücke* za své současné postavení v umění.

E. L. KIRCHNER

Přátelé skupiny „Die Brücke“

Během let se kolem skupiny *Die Brücke* soustředila celá řada přátel. Byli jmenováni pasivními členy a dostávali výroční publikace. Od roku 1906 byly vydávány mapy s ručně tištěnými grafickými pracemi členů. 1906 Bleyl, Heckel, Kirchner; 1907 Amiet, Nolde, Schmidt-Rottluff; 1908 Heckel, Kirchner, Pechstein; 1909 tři od Schmidta-Rottluffa; 1910 tři Kirchnerovy; 1911 tři Heckelovy; 1912 tři Pechsteinovy; 1913 kronika skupiny *Die Brücke*.

Členové skupiny „Die Brücke“

CUNO AMIET ERICH HECKEL ERNST LUDWIG
KIRCHNER OTTO MÜLLER KARL SCHMIDT-ROTLUFF

O malířství

Malířství je umění, které vyjadřuje na ploše smyslový jev. Prostředek malířství je barva, stejně jako pozadí a linie. Malíř přetváří v umělecké dílo smyslová data své zkušenosti. Stálým cvikem se učí vládnout svými prostředky. Na to neexistují pevná pravidla. Pravidla pro jednotlivé dílo se tvoří během práce a jsou závislá na osobnosti tvůrce, způsobu jeho techniky a úkolu, který si klade. Tato pravidla lze postihnout v dokončeném díle, ale nikdy nelze vytvořit dílo na základě zákonů nebo vzorů. Smyslová radost z nazíraného jevu je odvědycky zdrojem všech výtvarných umění. Dnes fotografie přesně reprodukuje předmět. Malířství, které je od toho osvobozeno, má opět volné ruce. Instinktivní sublimace formy ve vnímatelnou událost je impulzivně přenášena do roviny. Technická pomůcka perspektivy se stává kompozičním prostředkem. Umělecké dílo se rodí z úplné transposice vlastní myšlenky do práce.

E. L. KIRCHNER

O grafice

Pohnutkou grafiky je radost přenést do mechaniky ruko-
dělnou část osobnosti autora.

Ve skupině Die Brücke jsou pěstovány tři grafické
techniky: dřevoryt, litografie a rytina.

Dřevoryt maximálně vyzdvihuje lineární prvek, neboť je vel-
mi zjednodušen. Mělký řez prázdných míst a využití struk-
tury dřeva dovolují bohaté gradace tónu.

Litografie reprodukuje kresbu nejbezprostřednějším způ-
sobem. Protože pracuje s terpentýnem a užívá kyselin na
povrchy, vyrovná se i ona grafické technice.

V rytinách do kovu je dáována přednost práci suchou jeh-
lou. Vrypy vznikají automaticky ručně, a proto suchá jehla
vyjádří osobnost důvěrněji než lept. Elegance kresby nej-
lépe vynikne na lesklém kovu.

Ruční tisk dovoluje užít všech tří technik v atelieru a umož-
ňuje autorovi poslední technické zpracování.

E. L. KIRCHNER

DADAISMUS

Manifest Dada 1918 je první manifest hnutí. Napsal a publikoval jej Tristan Tzara toho roku v třetím čísle curyšské revue Dada. Důležitým dokumentem pro dějiny dadaismu je také První nebeské dobrodružství pana Antipyrina (La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine), které Tzara psal roku 1916. Manifest z roku 1918 je však mnohem typičtější a jasnější ve svých záměrech. Stejně důležitý je Manifest o lásce slabé a o lásce hořké (Manifest sur l'amour faible et l'amour amer), také z pera Tzarova, čtený v Paříži 12. prosince 1920 v Povolozkého galerii a potom uveřejněný ve 4. čísle revue La vie des lettres. (Český text je překladem textů uveřejněných v publikaci Tristan Tzara, Sept manifestes dada, Editions du diorama, Jean Budry, Paříž, rok vyd. neuveden.)

Manifest Dada 1918

Magii jednoho slova –
DADA – jež zavedlo
novináře před
dveře netušeného světa
nepřikládáme žádnou
důležitost.

Abychom vydali manifest, je třeba chtít:

A. B. C.

dštít blesky proti 1, 2, 3,
rozčilovat se a nabrousit křídla, abychom dosáhli a rozší-
řili malá a velká a, b, c, podpisovat, křičet, klít, přizpůsobit
nevázanou řeč tak, aby byla naprosto jasná, nepopíratelná,
dokázat její nonplusultra a tvrdit, že novota se podobá ži-
votu tak, jako poslední zjevení kokoty dokazuje existenci

Boha. Jeho existence byla již dokázána tahací harmonikou, krajinou a něžným slovem. Vnucovat své A B C je přirozená věc, a tudíž politováníhodná. Všichni to dělají ve formě skloblufmadony, peněžní soustavy, farmaceutického výrobku nebo nahé nohy zvoucí k žhavému a neplodnému jaru. Láska k novému je sympatický kříž, je důkazem naivního jásenatovytentismu, bezdůvodného, přechodného, positivního příznaku. Ale i tato potřeba zastarala: Dokládáme-li umění svrchovanou prostotou: novostí, jsme lidští a pravdiví pro pobavení, impulsivní a zanícení, abychom ukřižovali nudu. Bdělí, pozorní číhající na roky na křižovatce světél v lese. Píšu manifest a nechci nic, a přece něco říkám a jsem zásadně proti manifestům, stejně jako jsem proti zásadám (decilitrům na morální hodnotu každé věty – příliš pohodlné; přibližnost byla vynalezena impresionisty). Píšu tento manifest, abych ukázal, že lze zároveň dělat věci protimluvné, jedním dechem říkat to i ono; jsem proti činnosti, pro ustavičný rozpor, ale také pro přitakání, nejsem pro ani proti a nevysvětluji to, protože nenávídím zdravý rozum.

DADA – to je to slovo, které pořádá štvaniči na myšlenky; každý měšťák je malý dramatik, vynalézá různé řečičky, a místo aby vymyslel postavy odpovídající výši jeho inteligence, kukly na židlích, hledá důvody a cíle (podle psychoanalytické metody, kterou vyznává), aby stmelil svou zápletku, historku, která je jasná a rozumí se sama sebou. Každý divák je pletichář, snaží-li se vysvětlit nějaké slovo: (poznat!). Z vyvatovaného útočiště hadovitých komplikací dává obratně jednat svým instinktům. Odtud neštěstí manželského života.

Vysvětlit: Zábava rudých panděr v mlýnech prázdných makovic.

Dada neznamena nic

Jestliže to někdo považuje za zbytečné a jestli neztrácí čas kvůli nějakému slovu, které nic neznamena... První myšlenka, která víří v těchto hlavách, je bakteriologického původu: nalézt svůj etymologický, historický nebo alespoň psychologický původ. Z novin se dovídáme, že negři Kru říkají ocasu posvátné krávy: DADA. Krychle a matka v ně-

kterých krajích Itálie: DADA. Dřevěný kůň, kojná, zdvojené přitakání v ruštině a rumunštině: DADA. Zasněžení žurnalisté v tom vidí umění pro děti, druzí svaté ježíševolající-maléděti světla, návrat k primitivnímu vyprahlému a hřmotnému, hřmotnému a monotonnímu. Nelze vybudovat sensibilitu na jediném slově; každá konstrukce se blíží k nudné dokonalosti, k stojaté myšlence zlaté bažiny, k relativnímu lidskému výrobku. Umělecké dílo nesmí být krása sama o sobě, neboť krása je mrtva; ani veselá, ani smutná, ani jasná, ani temná, nesmí těšit nebo týrat individuality tím, že je bude častovat koláči svatých aureol nebo výpotky obloukovitého běhu skrze atmosféry. Umělecké dílo není nikdy krásné z rozhodnutí úřední moci, objektivně, pro všechny. Kritika je tedy zbytečná, existuje jenom subjektivně, pro každého, a bez nejmenšího rysu všeobecnosti. Věří snad někdo, že našel psychický základ společný celému lidstvu? Pokus Ježíšův a bible skrývají pod svá široká a laskavá křídla: hovno, zvířata, dny. Jak vnést řád do chaosu nekonečných a beztvarych variací, jímž je člověk? Zásada „miluj bližního svého“ je pokrytectví. „Poznej sebe sama“ je utopie, ale přijatelnější, protože v sobě skrývá zlomyslnost. Nikoli útrpnost. Po krveprolití nám zbývá naděje na očištěné lidstvo. Mluví stále o sobě, protože nechce přesvědčovat, nemá právo stahovat druhé do své řeky, nikoho nenutím, aby mě následoval, a každý dělá své umění podle svého, zná-li radost stoupající jako šípy k hvězdným sférám nebo sestupující do šachet ke květům mrtvol a k plodným křečím. Stalaktity: hledat je všude, v jeslích zvěšených bolestí, v očích bílých jako zajíců andělů.

Tak se zrodilo DADA z potřeby nezávislosti, z nedůvěry vůči společenství. Ti, kdo patří k nám, střeží svou svobodu. My neuznáváme žádnou teorii. Máme dost kubistických a futuristických akademií: laboratoří formálních idejí. Dělá se snad umění proto, abychom vydělali peníze a hýčkali roztomilé měšťáky? Římy vyzvánějí a sonancí peněz a modulace klouže podél linie břicha z profilu. Všechna sdružení umělců skončila v této bance, třebas harcovala na různých kometách. Otevřené dveře možností povalovat se v peřinách a cpát se.

A my tady vrháme kotvu do žírné půdy. My zde máme právo něco prohlašovat, neboť jsme poznali mrazení hrůzy a probuzení. My, přízraky opilé energií, ponořujeme trojzubec

do bezstarostného těla. Překypujeme kletbami s tropickou hojností šílených vegetací, guma a déšť je náš pot, pouštíme žilou a vypalujeme žízeň, naše krev je životní síla.

Kubismus se zrodil z prostého náhledu na věc: Cézanne maloval šálek dvacet centimetrů pod úroveň svých očí, kubisté se na něj dívají shora, jiní komplikují jeho vzhled svislým řezem, který šikovně zaranžují po jeho boku. (Nezapomínám na tvůrce ani na velká práva hmoty, jež učinili definitivními.) Futurista vidí tíž šálek v postupném pohybu předmětů, jednoho vedle druhého, a zlomyslně přidává několik siločar. To nebrání, aby plátno bylo dobrý nebo špatný obraz, předurčený k investování intelektuálních kapitálů.

Nový malíř vytváří svět, jehož prvky jsou zároveň prostředky, střízlivé a vymezené dílo, bez námětu. Nový umělec protestuje; už nemaluje (symbolickou a ilusionistickou reprodukcí), ale přímo tvoří v kameni, dřevu, železu, cínu masivy pohyblivých organismů, jež mohou být převráceny na všechny strany čistým víchem okamžitého pocitu. Každé malířské nebo sochařské dílo je zbytečné; ať je monstrem, které nahání strach otrockým duchům, a ne nasládlé, aby zdobilo jídelny zvířat oblečených do lidských šatů, ilustrací této smutné bajky lidstva. —

Obraz je umění dosáhnout toho, aby se dvě linie konstatované jako geometricky rovnoběžné setkaly na plátně, před našima očima, v realitě, která nás přenáší do světa jiných podmínek a možností. Tento svět není specifikován ani vymezen v díle, náleží ve svých nesčíslných variacích divákovi. Pro tvůrce je dílo bez příčiny a bez teorie: Řád = nepořádek; já = ne-já; přisvědčení = popření; svrchované vyzařování absolutního umění. Absolutního v čistotě kosmického a uspořádaného chaosu; věčného v globální vteřině bez trvání, bez dechu, beze světla, bez kontroly.

Miluji staré dílo pro jeho novost. Je to jen kontrast, který nás spojuje s minulostí. Spisovatelé, kteří hlásají mravnost a diskutují o psychologické základně nebo ji vylepšují, mají — vedle zastírané touhy vydělat — směšné vědomosti o životě, který klasifikovali, rozškátulovali, kanalisovali; vzali si do hlavy, že vidí tančit kategorie, když udávají takt. Jejich čtenáři se ušklíbou a jdou dál: k čemu to je?

Existuje literatura, která se nedostane až k žravé mase.

Dílo tvůrců, zrůzené z pravé nutnosti autora a samo pro sebe. Poznání nejvyššího egoismu, před nímž zákony pozbývají platnosti. Každá stránka musí explodovat buď něčím vážným, hlubokým a těžkým, vírem, závratí, něčím novým, věčným, zdrcujícím tlachem, entusiasmem principů nebo tím, jak je vytištěna. To je ten vrávorající odcházející svět, zasnoubený rolničkám pekelné škály, a zde na druhé straně: noví lidé. Drsní, vzpínající se, jezdci na koni škytavky. To je ten zmrzačený svět a literární mastičkáři, v potu tváře usilující o zlepšení.

Říkám vám: neexistuje začátek a my nemáme třesavku, my nejsme sentimentální. My trháme jako zuřivý vítr prádlo mraků a modliteb a připravujeme velikou podívanou na pohromu, požár, rozklad. Připravujeme zlikvidování smutku a nahrazujeme slzy sirénami zaznívajícími od jednoho kontinentu k druhému. Stavý pronikavé radosti a vdovce po rybím žalu. DADA je vývěsní štít abstrakce; reklama a aféry jsou také poetické prvky.

Ničím zásuvky mozku a zásuvky sociální organizace: všude demoralisovat a vrhat ruku z nebe do pekla, pohled z pekla do nebe, obnovit plodné kolo universálního cirku v reálných možnostech a fantazii každého jedince.

Filosofie je otázka: z které strany se začít dívat na život, boha, ideu nebo jiné zjevy. Všecko, co vidíme, je falešné. Nepovažuji relativní výsledek za důležitější než volbu mezi koláčem a třešněmi po večeři. Způsob rychle nahlížet věc z druhé strany, abychom nepřimo vnutili své mínění, se jmenuje dialektický, to jest způsob jak kšeftovat se smaženými bramborami a tancovat kolem tanec metody.

Jestliže volám:

IDEÁL, IDEÁL, IDEÁL,
POZNÁNÍ, POZNÁNÍ, POZNÁNÍ,
BUMBUM, BUMBUM, BUMBUM,

zaznamenal jsem dosti přesně pokrok, zákon, morálku a všechny ostatní krásné hodnoty, o nichž se různí velmi inteligentní lidé dohadovali v tolika knihách, aby nakonec řekli, že stejně každý tancoval podle svého osobního bumbum a že má pravdu, pokud jde o jeho bumbum; uspokojení neduživé kuriozity; soukromé zvonění z nevysvětlitelné potřeby; lázeň; peněžní nesnáze; žaludek s následkem na

životě; moc mystického proutku formulovaného v houští orchestru-přízraku němých smyčců, namazaných kouzelnými nápoji, jejichž hlavní látku tvoří živočišný čpavek. S modrým lorňonem anděla pohřbili nitro za dvacet sous jedno-myslného uznání. Jestliže všichni mají pravdu a jestliže všechny pilulky jsou pilulky Pink, zkusme jednou nemít pravdu. Má se za to, že lze racionálně vysvětlit, myšlenkou, to, co se píše. Ale to je příliš relativní. Myšlenka je krásná věc pro filosofii, ale je relativní. Psychoanalýza je nebezpečná nemoc, uspává antireálné sklony člověka a systematisuje buržoasii. Neexistuje poslední Pravda. Dialektika je zábavný stroj, který nás přivádí (banálním způsobem) k názorům, které bychom měli v každém případě. Věří snad někdo, že titěrným mudrlantstvím logiky dokázal pravdu a vyvodil správnost svých názorů? Logika tísňená smysly je organická nemoc. Filozofové rádi k tomu základu přidávají: schopnost pozorovat. Ale právě tato velkolepá vlastnost ducha je důkazem jeho neschopnosti. Pozorujeme, díváme se z jednoho nebo více hledisek, vybíráme je z milionů existujících. Zkušenost je také výsledkem náhody a individuálních schopností. Věda se mi oškliví od té chvíle, kdy se stane spekulativním systémem a ztrácí svůj charakter užitečnosti – tak zbytečné – ale alespoň individuální. Nenávídím hrubou objektivitu a harmonii, tuto vědu, která všechno shledává v pořádku. Prodlužte, mé děti, existenci lidského pokolení... Věda říká, že jsme služebníci přírody: všechno je v pořádku, milujte se a rozbíjejte si hlavy. Prodlužte, mé děti, existenci lidského pokolení, roztomilí měšťáci a panenští žurnalisté... Jsem proti systémům, nejpříjemnější ze systémů je: zásadně nemít žádný systém. Doplnovat se, zdokonalovat ve své vlastní malosti, až naplníme nádobu svého já, odvalu bojovat pro a proti myšlence, mysteriu chleba, náhlému, samovolnému spuštění pekelného šroubu mezi ekonomickými liliiemi:

Dadaistická spontánnost

Nazývám jásenatovyentismem životní stav, v němž každý podřizuje své vlastnosti, jsa nicméně s to respektovat – vyjma případ obrany – druhé Individuality, twostep, jímž se stává národní hymna, vetešnictví, T.S.F., bezdrátový telefon pře-

nášejší Bachovy fugy, světelné reklamy a návěští bordelů, varhany, které rozšiřují karafiáty pro Pánaboha, tohle všechno dohromady; co – skutečně – nahrazuje fotografii a jednostranný katechismus.

Aktivní jednoduchost.

Neschopnost rozlišovat mezi stupni jasnosti: přizívat se na polostínu a zmlát se v ústech plných medu a výměšků. Měření na stupnici Věčnosti, každý čin je nicotný (dovolíme-li, aby myšlení podstoupilo dobrodružství, jehož výsledek bude nekonečně groteskní; skutečnost důležitá pro poznání lidské neschopnosti). Ale že je život špatnou fraškou, bez cíle a bez slehnutí na začátku, a protože se domníváme, že se musíme dostat ze šlamastiky bez poskvrny jako umyté chryzantémy, vyhlásili jsme umění za jedinou základnu dorozumění. Nezáleží na tom, že my, rejtaři ducha, mu po staletí věnujeme své písně. Umění nikoho nezarmoutí a těm, kdo jsou s to se oně zajímat, dostane se laskání a krásné příležitosti zaplnit kraj jejich konverzace. Umění je soukromá věc a umělec je dělá pro sebe; pochopitelné dílo je výtvar žurnalisty; a v této chvíli mám chuť napatlat toto monstrum olejovými barvami: tuba ze staniolového papíru, jež stisknuta automaticky vystřikuje nenávisť, zbabělost, ničemnost. Umělec, básník se raduje z jedu masy kondensované v odborovém přednostovi tohoto průmyslu, je šťastný, že jím je urážen: důkaz jeho nezměnitelnosti. Autor, umělec vychvalovaný v novinách, konstatuje, že jeho dílo je pochopitelné: ubohá podšívka veřejně prospěšného pláště; cáry skrývající brutalitu, moč podílející se na rujnosti zvířete, jež skrývá nízké pudy. Schlíplé a nechutné tělo množící se za pomoci typografických mikrobů. Pořádne jsme zatočili s naší náklonností k fňukání. Každá filtrace tohoto druhu je sirupovitý průjem. Podporovat toto umění znamená strávit je. Potřebujeme silná, ryzí, přesná a navždy nepochopená díla. Logika je komplikace. Logika je vždycky falešná. Vede na drátech pojmy, slova v jejich vnější formě k závěrům, jež zdánlivě míří do černého. Její řetězy zabíjejí, obrovská stonožka dusící nezávislost. Sezdáno s logikou, umění by žilo v incestu, pohlcujíc, ustavičně požírajíc svůj vlastní ocas, své tělo, smilnic samo v sobě, a temperament by se stal můrou nadehtovanou protestantismem, pomníkem, hromadou našedivělých a těžkých střev.

Ale pružnost, nadšení a dokonce radost z nespravedlnosti, tato malá pravda, kterou nevinně praktikujeme a která nás činí krásnými (jsme jemní a naše prsty jsou poddajné a klouzají jako větve této lichotné a téměř kapalné rostliny), vyslovuje naši duši, říkají cynikové. To je také jedno hledisko; ale všechny květy nejsou svaté, našťěstí, a to, co je božské v nás, je počátek protilidské činnosti. Jde tu o papírovou květinu do knoflíkové dírky pánů, kteří chodí na bál maskovaného života, dají si říct na pólévku u milosrdných, na bílé knedlíkovité nebo másité sestřenice. Obchodují s tím, co jsme vybrali na plemeno. Protiklad a jednota pólů v jediném vrhu mohou být pravdou; jestliže někdo chce děj se co děj pronášet tuto banalitu, přídavek vilné, málo vonné morálky. Morálka umořuje jako každá metla, jež je vynálezem inteligence. Kontrola morálky a logiky nám vnutily chladnokrevnost před policajty – příčinou zotročení, shnilými krysami, jichž mají měšťáci plné břicho a které zamořily jediné jasné a vhodné skleněné chodby, které zůstaly otevřeny umělcům.

Každý člověk musí křičet: čeká nás obrovská rozkladná popíračská práce. Zamést, vyčistit. Jedinec se stává sám sebou, teprve když prošel šílenstvím, útočným, skutečným šílenstvím světa ponechaného v ruce banditů, kteří se rvou a rdousí po staletí. Bez cíle a bez záměru, bez organisace: nezkrotné šílenství, rozklad. Silní přežijí díky slovu nebo síle, neboť jsou živi v obraně, mrštnost údů a citů plápolá na jejich lesklých bocích.

Morálka má na svědomí milosrdenství a soucit, dvě lojové kuličky, které rostly jako sloni, jako planety a jež jsou shledávány dobrými. Ale nemají nic společného s dobrotou. Dobrota je světlá, jasná a odhodlaná, nelitostná ke kompromisu a politice. Moralita je vstřík čokolády do žil všech lidí. Tento úkol není uložen nadpřirozenou silou, ale trůstem obchodníků s myšlenkami a universitními šmelináři. Sentimentalita: když viděli hlouček hádajících se a nudících se lidí, vynalezli kalendář a lék moudrost. Když nalepovali cedulky, filosofové si vjeli do vlasů (merkantilismus, bilance, úzkostlivé a skoupé míry), a po druhé jsme pochopili, že slitování je cit – jako průjem ve vztahu k nechutenství –, který škodí zdraví, špinavý úkol zdechlin kompromitovat slunce.

Prohlašuji, že všechny kosmické moci stojí proti této kapavce hnělobného slunce vyšlého z továren filosofického myšlení, vyhlašuji zuřivý boj všemi prostředky.


Dadaistického zhnusení

Každá forma zhnusení, jež je s to stát se negací rodiny, je Dada: protest pěstmi celé bytosti připravené k destruktivní akci: DADA; znalost všech prostředků, jež dosud zamítala sexuální cudnost pohodlného kompromisu a zdvořilosti: DADA; zrušení logiky, tanec impotentů tvoření: DADA; zrušení jakékoli hierarchie a sociální rovnice zavedené pro hodnoty našimi sluhy: DADA; každý předmět, všechny předměty, city a nejasnosti, vidění a přesná srážka rovnoběžek jsou prostředky boje: DADA; likvidování paměti: DADA; likvidování archeologie: DADA; likvidování proroků: DADA; likvidování budoucnosti: DADA; absolutní neoddiskutovatelná víra v každého boha, bezprostřední plod spontánnosti: DADA; elegantní a nepředpojatý skok z jedné harmonie do jiné sféry; balistická křivka slova vrženého jako disk, hlasitý výkřik; respektovat všechny individuality v jejich chvílkovém šílenství: vážném, bázlivém, plachém, horoucím, silném, odhodlaném, zaníceném; zbavit svou církev všech zbytečných a těžkých přídavků; plivat jako světelný vodopád urážlivé nebo milostné nápady, nebo je oprašovat – s nesmírným uspokojením, což je úplně totéž – se stejnou intenzitou v křoví, z něhož je vystrnaděn hmyz jdoucí po urozené krvi, jenž je pozlacen těly archandělů a vlastní duší. Svoboda: D A D A D A D A D A D A, řev škraloupovitých barev, pletenec protikladů a všech protimluvů, podivínství, nedůsledností: ŽIVOT.

TRISTAN TZARA

Manifest o lásce slabé a o lásce hořké

úvod = prostopášník
jeden = kufr
žena = ženy

kalhoty = voda
jestliže = knír
2 = tři
hůlka = možná
potom = rozluštit
dráždící = smaragd
neřest = šroub
říjen = periskop
nerv = 

nebo tohle všechno dohromady v lhostejno jakém chutném mydlíkovitém provisorním nebo definitivním uspořádání – vylosovaném – je živé.

Je to tedy tak, že – nádvkem k bdělému duchu c l e r g y m a n a, postavenému na rohu každé živočišné rostlinné pomyslné nebo organické ulice – všechno je podobné tomu, co je nepodobné. I kdybych tomu nevěřil, je to pravda od chvíle, kdy jsem to napsal na papír, poněvadž je to lež, kterou jsem PŘIPÍCHL jako motýla na klobouk.

Lež běhá kolem – zdraví pana Oportunistického a pana Pohodlného: polapím ji, stane se pravdou.

Tak si DADA bere na starost policii na jízdnicích kolech a morálku s dusítkem.

Všecko (v jisté chvíli) bylo v jeho hlavě a v jeho těle hotovo. Opakujte to třicetkrát.

Jsem si velmi sympatický

TRISTAN TZARA

II

Manifest je sdělení vyslané celému světu a nedělá si nárok na nic jiného než na odhalení okamžitě účinkujícího léku na politickou, astronomickou, uměleckou, parlamentární, agronomickou a literární syfilidu. Může být mírný, dobrácký, má vždycky pravdu, je silný, mohutný a logický.

Pokud jde o logiku, jsem si velmi sympatický

TRISTAN TZARA

Pýcha je hvězda, která povznáší a proniká očima a ústy, opírá se, pohřizuje se, na její hrudi je napsáno: zdechneš. To je její jediný lék. Kdo ještě věří lékařům? Mám raději básníka, který je prdem v parním stroji – je něžný, ale nebrečí – zdvořilý a polopederast, plave. Upřímně kašlu na

oba dva. Je to náhoda (nikoli nutná), že první je Němec, druhý Španěl. Je nám doopravdy vzdálena myšlenka odhalit teorii pravděpodobnosti ras a zdokonalenou sbírku dopisů hořkosti.

III

Vždycky se dělaly omyly, ale největší omyly jsou básně, jež byly napsány. Žvanivost ospravedlňuje svou existenci jedinou věcí: omlazováním a zachováváním tradic bible. Žvanivost je povzbuzována udílením míst, jež se, na neštěstí!, zdokonaluje; je povzbuzována tabákovou reží, železničními společnostmi, nemocnicemi, pohřebními ústavy, textilními továrnami. Žvanivost je podporována rodinnou kulturou. Žvanivost je podporována papežskými denáry. Každá kapka slin, která vystříkne z rozhovoru, se promění ve zlato. Protože lidi stále potřebují nějaká božstva, aby zachovávali tři hlavní zákony, jež jsou zákony Božími: jíst, milovat se a srát, a poněvadž králové jsou na cestách a zákony jsou moc příkré, jedině žvanění dnes něco vydá. Forma, v jaké se vyskytuje nejčastěji, je DADA.

Jsou lidé (žurnalisté, advokáti, amatéři, filosofové), kteří považují i jiné formy: aféry manželství, návštěvy války, různé kongresy, akciové společnosti, politiku, maléry, danciny, hospodářské krize, nervové záchvaty za variace dada.

Protože nejsem imperialista, nesdílím jejich mínění – myslím spíše, že dada je pouze božstvo druhého řádu, které je třeba jednoduše zařadit vedle ostatních forem nového mechanismu, o němž se zasloužila náboženství mezivládí.

Prostota je prostá nebo dada?

Jsem si dost sympatický

TRISTAN TZARA

IV

Je poesie nezbytná? Víím, že ti, kdo proti ní křičí nejsilněji, nevědomky po ní touží a připravují jí pohodlnou dokonalost; – říkají tomu hygienická budoucnost.

Mluví se o (stále bližší) záhubě umění. My si však přejeme umění více umění. Hygiena se stává čistotou božemůj božemůj.

Nemáme už věřit slovům? Od které doby vyjadřují opak toho, než co orgán, jenž je vydává, myslí a chce?

* Myslí, chce a touží si myslet.

Veliké tajemství spočívá v tom:
Myšlení se vytváří v ústech.
Jsem si stále velmi sympatický

TRISTAN TZARA

Veliký kanadský filosof pravil: Myšlení a myšlení jsou také velmi sympatické.

V

Jeden přítel, který mi je příliš dobrým přítelem, přestože není příliš inteligentní, mně jednoho dne řekl:

zachvění
věštec z ruky JE JENOM

ZPŮSOB JAKÝM ŘÍKÁME ^{dobry den} KTERÝ
^{dobry večer}

ZAVISÍ NA FORMĚ

JIŽ JSME DALI ^{své pomněnce}
^{svým vlasům}

Odpověděl jsem mu:

MAŠ PRAVDU ^{idiote} PONĚVADŽ
^{princi}

přirozeně
váháme NEMÁME

pravdu. Jmenuji se
chuť chápat to, co říká DRUHÝ.

Protože rozmanitost je zábavná, tato část golfu vzbuzuje dojem „jisté“ hloubky. Trvám na všech konvencích – potlačít je by znamenalo vytvořit nové, což by nám komplikovalo život způsobem vskutku odporným.

Už bychom pak nevěděli, co je vkus: milovat děti z prvního nebo z druhého manželství. „Pestík pistole“ nás často zahlaval do podivných a bouřlivých situací. Zmate ní významu – zmate ní pojmů a všech těch tropických spršek demoralisace, desorganisace, zmaru, karambolu je zajištěno proti blesku a uznáno za veřejně prospěšné. Je to známý fakt: dadaisty najdeme už jenom na Francouzské akademii: Jsem si nicméně velmi sympatický

TRISTAN TZARA

VI

Zdá se, že to tak chodí: logičtější, velmi logický, příliš logický, méně logický, málo logický, opravdu logický, dost logický.

Nuže, vyvod' me z toho důsledky.

– Stalo se:

Jmenujte nyní v duchu bytost, kterou máte nejraději.

– Máte to?

Řekněte mi číslo, já vám řeknu, co vám vyšlo v loterii.

VII

A priori, to jest se zavřenýma očima, Dada klade před čín a nade všecko: P o c h y b n o s t. DADA pochybuje o všem. Dada je pásovec. Všecko je Dada. Nedůvěřujte Dada.

Antidadaismus je nemoc: selfkleptomanie, normální stav člověka je DADA.

Ale praví dadaisté jsou proti DADA.

Selfkleptoman.

Ten, kdo krade – nemysle na svůj prospěch, na svou vůli – prvky vlastní individuality, je kleptoman. Okrádá sám sebe. Zašantročuje rysy, které ho oddalují od společnosti. Měšťáci si jsou navzájem podobní – jsou všichni stejní. Nebyli si podobní. Naučili je krást – krádež se stala funkcí – nejpohodlnější a nejméně nebezpečné je okrádat sám sebe. Jsou všichni velmi mladí. Jsou všichni příliš chudí. Chudáci jsou proti DADA. Mají příliš velkou práci se svými mozky. Neskončí nikdy. Pracují. Dřou se – klamou sami sebe – okrádají se – jsou příliš chudí. Chudáci. Chudáci pracují. Chudáci jsou proti DADA. Kdo je proti DADA, je se mnou, řekl jeden osvícený muž, ale hned umřel. Pohřbili ho jako pravého dadaistu. Anno domini Dada. Mějte se na pozoru! A mějte na paměti tento příklad.

VIII

Chcete-li udělat dadaistickou báseň, vezměte noviny.

Vezměte nůžky.

Vyberte v novinách článek tak dlouhý, jak dlouhou chcete mít svou báseň.

Vystříhnete článek.

Potom pečlivě vystříhejte slovo za slovem z tohoto článku a naházejte je do pytlíku.

Lehce zatřepejte.

Vytahujte potom výstřížky jeden za druhým a skládejte je v tom pořadí, jak jste je vytahovali.

Pečlivě slova opište.

Báseň se vám bude podobat.

A najednou jste spisovatel nesmírně originální, okouzující sensibility, třebaže nechápané nevzdělanci.

IX

Jsou lidé, kteří vysvětlují, protože jsou jiní, kteří se poučují. Odstraňte je a zbude jenom dada.

Namočte pero do černé kapaliny s manifestačními úmysly – pod výdutí svého kvetoucího malého mozku nosíte jen svou autobiografii.

Biografie je výstroj osvíceného člověka. Velikého nebo silného. A tu jste vy, vy, prostý člověk jako všichni ostatní, když jste namočil pero do inkoustu, pln

NÁROKŮ,

jež se projevují ve formách stejně rozmanitých jako nepředvídaných, přizpůsobující se všem formám činnosti a duševního a mimického stavu;

a tu jste vy, pln

CTIŽÁDOSTÍ

udržet se na ciferníku života, na místě, kam jste právě došli, pokračovat v ilusorní a směšné vzestupné cestě k zbožnění, které existuje jenom ve vaší neurastenii;

tu jste vy, pln

PÝCHY,

větší, silnější, hlubší než všechny ostatní.

Draží kolegové: velký člověče, člověče malý, silný, slabý, hluboký, povrchní,

proto tedy zdechnete všichni.

Jsou lidé, kteří antidatovali své manifesty, aby nám namluvili, že už o něco dříve měli ponětí o své velikosti. Draží kolegové: předtím potom, minulost budoucnost, nyní, včera,

proto tedy zdechnete.

Jsou lidé, kteří řekli: dada je dobré, protože není špatné, dada je špatné, dada je náboženství, dada je poesie, dada

je duch, dada je skeptické, dada je magie, znám dada. Draží kolegové: dobré špatné, náboženství poesie, duch skepticismus, definice definice,

proto tedy všichni zdechnete

a vy zdechnete, to vám přísahám.

Veliké mysterium je tajemství, ale několik lidí je zná. Nikdy neprozradí, co je to dada. Abych vás ještě jednou povyrazil, řeknu vám něco jako:

dada je diktatura ducha, nebo

dada je diktatura jazyka,

nebo třeba

dada je smrt ducha,

což potěší mnoho mých přátel. Přátelé.

X

Je jisté, že od Gambetty, války, Panamy a Steinheilovy aféry inteligenci najdeme na ulici. Inteligent se stal úplně normálním typem. Co nám však chybí, co je pro nás zajímavé, co je vzácné, neboť to má anomalie vzácné bytosti, svěžest a svobodu velkých antilidí? Chybí nám **IDIOT.**

Dada ze všech sil pracuje, aby byl všude nastolen idiot. Ale vědomě. A samo směřuje k tomu, aby se jím stávalo čím dál víc.

Dada je hrozné: neobměkčí se nad porážkami inteligence. Dada je spíše zbabělé, ale zbabělé jako vztekly pes, neuznává ani metodu, ani přesvědčivou krajnost.

To, že nemá podvazky a musí se systematicky skrčovat, nám připomíná proslulý nedostatek systému, který v podstatě nikdy neexistoval. Pradlena roznesla drb dole na své stránce, stránka byla zanesena do barbarského kraje, kde kolibřící dělají nosiče reklam srdečné přírody. To mně vypravoval jeden hodinář, který držel v ruce poddajnou klystýrovou stříkačku a říkal o ní – vzpomínaje, jaké to bylo v horkých krajích –, že je flegmatická a umí se všude vetřít.

XI

Dada je pes – kompas – břišní hlína – není nové, ani není nahá Japonka – plynoměr citů v koulích – Dada je brutální a nedělá propagandu – Dada je životní mnohost v průzračné neúsilné a krouživé transformaci.

SURREALISMUS

První Manifest surrealismu André Bretona, stěžejní dokument hnutí, byl uveřejněn roku 1924; Druhý manifest surrealismu roku 1930; Úvod k třetímu manifestu surrealismu roku 1942. První manifest je zde přeložen celý.

První Manifest surrealismu

Tak daleko jde víra v život, v to, co na životě je nejnejistější, na skutečném životě samozřejmě, že nakonec z této víry nic nezbude. Člověk, ten definitivní snivec, den ode dne nespokojenější se svým údělem, chodí s přemáháním kolem předmětů, kterých musí užívat a které mu dala na pospas jeho bezstarostnost nebo jeho úsilí, jeho úsilí téměř vždycky, neboť souhlasil, že bude pracovat, nebo se alespoň nevzpíral zkusit štěstí (to, čemu říká štěstí!). Veliká skrovnost je nyní jeho údělem: ví, které ženy měl, v kolika směšných dobrodružstvích si smočil; jeho bohatství nebo jeho chudoba mu není ničím, v tomto ohledu je stále právě narozeným dítětem, a pokud jde o souhlas jeho mravního svědomí, myslím, že se bez něho docela dobře obejde. Uchovávali si nějaký jas, může se nyní jenom vracet ke svému dětství, na němž nalézá plno půvabů, třebaže je zpackali vychovatelé svou dresurou. Tam neexistuje ta poznaná neúprosnost, a tak je mu otevřena perspektiva několika životů žitých najednou; zakořeňuje se v této iluzi; a nechce už znát nic jiného než okamžitou a krajní snadnost ve všem. Děti každé ráno vyběhnou bezstarostně ven. Všechno je blízko, ty nejhorší hmotné podmínky jsou výtečné. Lesy jsou bílé nebo černé, už nikdy nebudeme spát. Je však pravda, že nemůžeme jít tak daleko, není to jenom otázka vzdálenosti. Hrozeb přibývá, ustoupíme, opustíme část území, kterého má být dobyto. Té představivosti, která nepřipouštěla hranice, nyní už nepovolíme nic víc, než aby

- mac do
libovolně
→ pro
umění
inteligentní
my rozum

pracovala podle zákonů libovolné užitečnosti; představivost není s to dlouho hrát tuto podřadnou roli a kolem dvacítky obyčejně dá přednost tomu, ponechat člověka jeho osudu bez světa.

Když se později tak nebo onak člověk snaží o to, aby se vzpamatoval, uvědomí si, že už pomalu nemá proč žít, neboť již není s to stát na výši situace tak výjimečné, jako je láska, nikdy se mu to nepodaří. To proto, že již tělem a duší náleží pánovité praktické nutnosti, která nestrpí, aby ji ztratil s očí. Ze všech gest se ztratí rozmáchlost, ze všech myšlenek šíře. Bude si představovat – z toho, co se mu stává a může stát – jenom to, co tuto příhodu spojuje s řadou příhod podobných, příhod, jichž se neúčastnil, příhod pro páslých. Lépe řečeno, bude o tom uvažovat ve vztahu k jedné z těch příhod, jež svými důsledky uklidňuje víc než ostatní. Nebude v tom pod žádnou záminkou vidět svou spásu.

Drahá imaginace, nejvíc na tobě miluji to, že neodpouštíš.

Slovo svoboda je všechno, co mě ještě vzrušuje. Mám za to, že je s to uchovat do nekonečna starý lidský fanatismus. Nepochybně vychází vstříc mé jediné spravedlivé touze. Nad tolika zděděnými neštěstími je třeba přiznat, že ne j v ě š í s v o b o d a d u c h a nám je ponechána. Je na nás, abychom jí těžce nezneužili. Ujařit imaginaci, i kdyby šlo o to, co se neotesaně nazývá štěstím, to znamená zřít se všeho, co v hloubi nitra zbývá z nejvyšší spravedlnosti. Jenom imaginace mi dává vědět o tom, co m ů ž e b ý t, a to stačí, abych trochu oslabil hrůznou klatbu; to mi také stačí, abych se jí oddal bez bázně, že mě podvede (jako by mě mohla oklamat ještě víc). Kde začíná být škodlivá a kde končí bezpečnost ducha? Není pro ducha možnost bloudit spíše případným setkáním s čímsi dobrým?

Zbývá šílenství, „šílenství, které se zavírá“, jak bylo dobře řečeno. To nebo ono . . . Všichni ve skutečnosti víme, že šílenství vděčí za své internování jen několika málo činům, jež si podle zákona zasluhují pokárání, a že nebyt těchto činů, jejich svoboda (to, co je vidět z jejich svobody) by nebyla ohrožena. Jsem ochoten připustit, že jsou do jisté míry obětmi své imaginace v tom smyslu, že je vede k zanedbávání některých pravidel, mimo něž má lidský druh pocit, že je na něho ukazováno prstem, což každý člověk

musí vědět. Ale hluboká lhostejnost, kterou dávají najevo vůči kritice, kterou pronásíme na jejich vrub, dokonce i k různým trestům, které jim jsou uloženy, dovoluje předpokládat, že čerpají velikou posilu ve své imaginaci, že nacházejí ve svém šílenství takové zalíbení, že se smířují s tím, že se nehodí k ničemu jinému než k němu. A vskutku halucinace, iluze atd. nejsou zanedbatelným pramenem požitku. Nejspořádanější smyslnost si zde přijde na své a já vím, že bych po mnoho večerů krotil tu krásnou ruku, která na posledních stranách Tainovy Inteligence se oddá podivným zločinům. Celý život bych prožil tím, že bych vyvolával důvěrnosti bláznů. Jsou to lidé úzkostlivě počestní a jejich nevinnost se nevyrovná žádné vyjma mé. Bylo třeba, aby Kolumbus vyplul s bláznou objevit Ameriku. A hleďte, jak se toto šílenství stalo skutečností, a trvalou.

Není to strach ze šílenství, co nás přiměje nechat na půl žerdi prapor imaginace?

Proces realistického postoje vyžaduje, aby byl zahájen, po procesu postoje materialistického. Materialistický postoj, poetičtější ostatně než předešlý, zahrnuje, pokud jde o člověka, pýchu nepochybně obludnou, ale ne novou a úplnější ztrátu práv. Je třeba v něm především vidět šťastnou reakci proti všem směšným snahám spiritualismu. Ostatně není neslučitelný s jistou povzneseností myšlení.

Naopak postoj realistický, inspirovaný pozitivismem, od Svatého Tomáše k Anatolu Franceovi, mi vždycky připadal nepřátelský každému intelektuálnímu a morálnímu rozmachu. Mám z něho hrůzu, poněvadž je složen z prostředností, z nenávisti a jalové domýšlivosti. To on dnes rodí ty směšné knihy, ta urážlivá díla. Ustavičně sílí v novinách a je příčinou nezdaru vědy a umění, neboť si dává záležet na tom, aby pochleboval veřejnému mínění v jeho nejnižších zálibách: jasnost v sousedství stupidnosti, psí život.

Činnost nejlepších duchů tím trpí: zákon nejmenší námahy je jim nakonec vnucen jako ostatním. Směšným důsledkem tohoto stavu věcí, v literatuře na příklad, je nadbytek románů. Každému v něm jde o své drobné „pozorování“. Ve snaze očistit jej, pan Paul Valéry před časem navrhoval vydat antologii co možná největšího počtu začátků románů, od jejich stupidnosti si mnoho sliboval. Taková myšlenka dělá ještě čest Paulu Valérymu, který mě

- hledám řešení
ne
→ malovat
m

prodi realizmem
popisem

nedávno, pokud se románů týče, ujišťoval, že pokud jde o něho, vždycky by odmítl napsat: „Markýza vyšla z domu v pět hodin.“ Ale dodržel slovo?

Jestliže styl pouhé a prosté informace, jehož příkladem je právě uvedená věta, je obvyklý téměř výlučně v románech, je to proto, musíme to uznat, že tížádost autorů nejde příliš daleko. Na okolnostech závislý, zbytečně ozvláštňující ráz každého z jejich označení mě přivádí na myšlenku, že se baví na můj účet. Nejsem ušetřen žádného váhání o postavě: bude blondýn, jak se bude jmenovat, setkám se s ním v létě? Když je tolik otázek nazdařbůh rozřešeno jednou provždy, není mi ponechána jiná možnost jednat podle vlastního uvážení než zavřít knihu, což bez váhání udělám hned po přečtení první stránky. A popisy! Nic nelze srovnat s jejich nicotností: je to jen soupis obrazů v katalogu, autor jich čím dál víc užívá, jak se mu zlíbí, využívá příležitosti podstrkovat mi pohlednice, snaží se přimět mě k tomu, abych se s ním dohodl o banalitách:

„Pokojík, do něhož byl mladý muž uveden, byl vylepen tapetami ze žlutého papíru; byly tam čapí nůsky a mušelinové záclony na oknech; zapadající slunce vrhalo na všechno surové světlo... V místnosti nebylo nic zvláštního. Nábytek ze žlutého dřeva byl všechn velmi starý. Pohovka s velikým vyvráceným opěradlem, oválový stůl naproti pohovce, toaletní stolek a zrcadlo opřené mezi dvěma okny, židle podél zdi, dvě nebo tři bezcenné rytiny představující německé slečny s ptáky v rukou – to tedy bylo celé zařízení.“¹

¹ Dostojevskij, Zločin a trest.

Nemám chuť připustit, že duch je náchylný, byť přechodně, k takovýmhle motívům. Namítnete mi, že tato školní kresba má svůj účel a že na tomto místě knihy autor má své důvody, aby mě nudil. Ale stejně mrhá časem, protože do jeho místnosti nikdy nevkročím. Lenost, únava druhých mě neupoutají. Mám o kontinuitě života příliš nestálé ponětí, než abych s nejlepšími chvílemi srovnával chvíle skleslosti a slabosti. Chci, abychom mlčeli, když přestaneme cítit. A pochopte, že neobviňuji z nedostatku originality pro nedostatek originality. Říkám jenom, že si nezakládám na nicotných chvílích svého života, že není hodno člověka krysťalisoval chvíle, které mu nicotnými připadají. Dovolte mi, abych tento popis místnosti přeskočil s mnoha jinými popisy.

Vida, dostal jsem se k psychologii, k tematiku, o kterém nechci žertovat.

Autor se chopí nějaké povahy, a když je dána, dá svému hrdinovi putovat světem. Ať se děje co děje, tento hrdina, jehož činy a reakce jsou podivuhodně předvídané, je povinen nezhatit výpočty, jejichž předmětem je, třebaže se zdá, že je zhatí. Vlny života jej mohou vynášet, točit s ním, vrhat ho dolů, a on vždycky znovu postaví na nohy ten utvořený lidský typ. Obyčejná šachová partie, která mě strašně nudí, když člověk, ať je to kdokoli, je průměrný protivník. Co nemohu snést, to jsou ty ubohé diskuse nad tím nebo oním tahem, když už nejde ani o výhru, ani prohru. A jestliže hra nestojí za námahu, jestliže objektivní rozum prokazuje strašně špatnou službu, jako v tomto případě, neudělal by líp ten, kdo se ho dovolává, kdyby nechal na pokoji tyto kategorie? „Existuje tak obrovská rozmanitost, že všechny tóny hlasu, všechny způsoby chůze, kašlán, smrkání, kýchání...“²

Jestliže hrozen nemá dvě zrna stejná, proč chcete, abych vám popsal toto zrno prostřednictvím jiného zrna, prostřednictvím všech ostatních zrn, abych z něho udělal zrno, které se dá jíst? Svěhlavá manie převádět neznámé na známé, na utříditelné, uspává mozky. Touha po analýze vítězí nad city.³ Odtud rozvláčné výklady, jež čerpají svou přesvědčivost jenom ze své podivnosti a imponují čtenáři jenom tím, že se uchylují k abstraktnímu slovníku, ostatně dost neurčitěmu.

Kdyby obecné ideje, jimiž se filosofie až dodnes snaží obírat, byly známkou definitivního vpádu do rozsáhlejší domény, byl bych první, kdo by se z toho radoval. Ale to je pořád jen škrobenost sama; až dosud vtipné nápady a jiné dobré manýry nás o závod okrádají o skutečné myšlení, hledající samo sebe, místo aby se snažily dopracovat se něčeho kloudného. Zdá se mi, že každý čin má v sobě své ospravedlnění, alespoň pro toho, kdo byl schopen ho učinit, a že je obdařen takovou zářivou silou, že sebemensí výklad by ho zatemnil. Příčiněním výkladu přestává dokonce v jistém smyslu být zjevným. Nic nezíská na tom, že byl takto významán. Stendhalovi hrdinové padají pod ranou hodnocení svého autora, hodnocení více nebo méně šťastného, které nic nepřidává k jejich slávě. Skutečně je nalézáme tam, kde je Stendhal ztratil z očí.

² Pascal.
abyste
středně
Barrès, Proust.



člověk
a když je dána
Př. myslím
čímž mi
100000
1000000
10000000
100000000
1000000000

Žijeme stále pod vládou logiky: k tomu jsem zkrátka a dobře chtěl dojít. Ale logických postupů se dnes již užívá jenom na rozřešení problémů druhořadého významu, Absolutní racionalismus, který zůstává v módě, dovoluje zkoumat jenom činy bezprostředně závislé na naší zkušenosti. Logické cíle nám naopak unikají. Je zbytečné dodávat, že sama zkušenost měla své hranice. Zmítá se v kleci, z níž je stále těžší ji dostat. Ona také se opírá o bezprostřední prospěšnost a je střežena zdravým rozumem. Dočkali jsme se toho, že pod pláštíkem civilizace, pod záminkou pokroku je z ducha vyháňeno všechno, co právem nebo neprávem lze označit za pověru, za chiméru; že je zavrhován každý způsob hledání pravdy, který se neshoduje se způsobem obvyklým. Byla obrovská náhoda, zdánlivě, že byla nedávno vynesena na světlo část intelektuálního světa, a podle mého názoru část nesmírně důležitá, jež byla okázale zanedbávána. Za to je třeba poděkovat Freudovým objevům. Opíraje se o jeho objevy, konečně se rýsuje myšlenkový proud, s jehož přispěním lidské bádání bude s to dovést dál své výzkumy, neboť konečně bude oprávněno nebrat v úvahu jen sumární skutečnosti. Imaginace se možná dočkala chvíle, kdy si znovu vydobude svá práva. Jestliže hlubiny našeho ducha tají podivné síly schopné umocnit síly povrchu nebo s nimi vítězně zápasit, je nanejvýš prospěšné podchytit je, nejprve je podchytit, a potom je případně podrobit kontrole našeho rozumu. Sami analytikové na tom mohou jen získat. Ale je nezbytné mít na zřeteli, že žádný prostředek není určen a priori k uskutečnění tohoto podniku, že až do nového uspořádání může být stejně dobře pružinou básníků jako vědců a že jeho úspěch nezávisí na více nebo méně rozmarných cestách, jež budou zvoleny.

Plným právem Freud obrátil svou kritickou pozornost ke snu. Je vskutku nepřipustné, aby tato značná část psychické činnosti (neboť, alespoň od narození člověka k jeho smrti, myšlení funguje bez přerušení a součet chvil snění, z hlediska času, i když bereme v úvahu jen čistý sen, sen ve spánku, není menší než součet chvil skutečnosti, řekněme pouze: chvil bdění) stále tak málo upoutávala pozornost. Podstatná, závažná krajní odlišnost, s jakou se běžnému pozorovateli jeví příhody snu a příhody bdění, mě

unleash
suj

- absolutní
imaginace
→ manifesty
něj absolutní

vždycky udivovala. To jest, že člověk, když přestane spát, je především hříčkou své paměti a že v normálním stavu si má paměť líbit v tom, že mu lehce načrtává okolnosti snu, že zbaví sen každého aktuálního důsledku a dá vytrysknout jediné determinantě tam, kde – jak se člověku zdá – před několika hodinami sen opustil: ta pevná naděje, to soužení. Člověk má dojem, že pokračuje v něčem, co stojí za to. Tak je sen znovu přiveden k odbočení, jako v noci. A obyčejně nepřijde – tak jako noc – s radou na pomoc. Tento zvláštní stav věcí mě přivádí k několika úvahám:

1. V mezích, v nichž se sen uskutečňuje (má se za to, že se uskutečňuje), je pravděpodobně nepřetržitý a nese stopy organizace. Jenom paměť si osobuje právo zasahovat do něho, nedbat na přechody a předkládat nám spíše řadu snů než sen. Rovněž máme v každé chvíli pouze představy o skutečnosti, jejichž řazení je záležitostí vůle.⁴ Je třeba zdůraznit, že nic nám nedovoluje přimět konstruktivní prvky snu k většímu rozptýlení. Lituji, že o tom mluvím podle formule, která v zásadě sen vylučuje. Jak dlouho, spící logikové a filosofové? Chtěl bych spát, abych se mohl věnovat spáčům, jako se věnuji těm, kdo mě čtou s otevřenými očima; abych v tomto tematiku přestal zdůrazňovat vědomý rytmus svého myšlení. Můj sen z této noci možná navazuje na sen z noci předcházející a v něm bude pokračovat sen noci příští se zásluhou neoblomnosti. To je docela možné, jak se říká. A poněvadž není nikterak dokázáno, že v tomto případě „skutečnost“, která mě zaměstnává, existuje ve stavu snu, že se nepotápí do nepaměti, proč bych nepřiznal snu to, co často odpírám realitě, totiž tu hodnotu sebejistoty, o které, když trvá, nepochybuji? Proč bych neočekával od znamení snu více, než čekám každý den od vyššího stupně vědomí? Nemůže být i snu užito k řešení základních otázek života? Jsou tyto otázky stejné v jednom jako druhém případě a jsou již přítomny ve snu tyto otázky? Má sen méně tíživé sankce než to ostatní? Stárnu, ale víc než tato skutečnost, které se, jak se mi zdá, podrobují, mě možná dělá starým sen a lhostejnost, kterou k němu chovám.

2. Znovu se vracím ke stavu bdění. Jsem nucen považovat je za jev interferenční. Nejen že duch projevuje za těchto podmínek zvláštní sklon k desorientaci (je to historie po-

⁴ Je třeba také brát zřetel k objemu snu. Obvykle si zapamatují jenom to, co mě zasahuje z jeho nejsvrchnějších vrstev. Nejraději se dívám na všechno to, co se potápí při probuzení, na to, co mi nezůstane z věcí, jimiž jsem se zaměstnával předešlého dne, na temné listovní, idiotské větve. Ve „skutečnosti“ také nejraději padám.

klesků a přehmatů všeho druhu, jejichž tajemství nám začíná být odhalováno), ale dosud se nezdá, že – ve své normální činnosti – je poslušen něčeho jiného než podnětů, které k němu přicházejí z té hluboké noci, s kterou ho spojují. Ať je sebelépe uzpůsoben, jeho rovnováha je relativní. Odvažuje se sotva vyjádřit, a jestliže to udělá, omezí se jenom na konstatování, že ta a ta myšlenka, ta a ta žena na něho dělá dojem. Jaký dojem – to by nebyl s to povědět, a tím vyjadřuje míru svého subjektivismu a nic víc. Tato myšlenka, tato žena jej znepokojuje, vede ho k menší přísnosti. Působí tak, že ho na chvíli odlučuje od toho, co jej rozpouští, a že jej povznese na nebe jako svrženého anděla, jímž by nakrásně mohl být nebo jímž je. Zoufaje si nad příčinou, vyzývá náhodu, božstvo temnější než jiné, jíž připisuje všechna svá poblouzení. Kdo mi řekne, že zorný úhel, pod nímž se představuje tato myšlenka, která se ho dotýká, to, co miluje ve zraku této ženy, není přesně to, co jej spojuje s jeho snem, připoutává k úda-
jům, jichž pozbyl vlastní vinou? A kdyby tomu bylo jinak, čeho by možná byl schopen? Chtěl bych mu dát klíč k té chodbě.

3. Duch člověka, který sní, má plné uspokojení z toho, co se mu přihází. Úzkostná otázka po možnosti se víc neklade. Zabij, létej rychleji, miluj, jak je ti libo. A jestliže umíráš, nejsi jist, že se probudíš mezi mrtvými? Nech se vést, události nestrpí, abys je odkládal. Nemáš jméno. Snadnost všeho je neocenitelná.

Kde je pohnutka toho, ptám se, pohnutka o tolik mohutnější než jiná, že ve snu je všechno tak přirozené a že přijímám bez výhrad spoustu episod, jejichž podivnost by mě v této chvíli, kdy píšu, ohromila? A přece mohu věřit svým očím, svým uším: ten krásný den přišel, to zvíře promluvalo. Jestliže probuzení člověka je příliš tvrdé, jestliže příliš důkladně ruší kouzlo, je to proto, že člověku vstípili ubohou myšlenku na pokání.

4. Od chvíle, kdy sen bude podroben methodickému zkoumání, kdy za pomoci určitých method bude sen vyložen ve svém celku (a to předpokládá kázeň paměti po několik generací; nicméně začneme zaznamenávat význačná fakta), kdy jeho křivka bude mít neobyčejně pravidelný a rozmáhlý průběh – budeme moci doufat, že neexistující tajemství udělají místo velikému tajemství. Věřím, že v bu-

X doucnu budou tyto dva stavy, zdánlivě tak protikladné, to jest sen a realita, rozřešeny v jakési absolutní realitě, v surrealitě, můžeme-li to tak říci. K ní směřuji, jist, že jí nedosáhnu nikdy, ale jsem příliš bezstarostný, pokud jde o mou smrt, než abych nesnesl trochu radostí z toho, kdybych ji dostihl.

Vypráví se, že Saint-Pol-Roux každý den, když šel spát, dával na vrata svého venkovského sídla v Camaret pověsit lístek, na němž stálo: BÁSNÍK PRACUJE.

Bylo by k tomu ještě mnoho co povědět, ale chtěl jsem se jenom mimochodem dotknout tematu, které mělo samo zapotřebí velmi zevrubného výkladu a docela jiné kázně: vrátím se k tomu. Pro tentokrát bylo mým záměrem odsoudit nenávisť k zázračnosti, která řadí u některých lidí, a to směšné, pod níž je chtějí nechat padnout. Shrňme: zázračné je vždycky krásné, nezáleží na tom, o co zázračného jde, dokonce jenom zázračné je krásné.

V oblasti literární jenom zázračnost je s to oplodnit díla, která náležejí k nižšímu žánru, jako třeba román a vůbec všechno, co má povahu anekdoty. Lewisův Mních je toho podivuhodným důkazem. Dech zázračnosti oživuje všechno ostatní. Ještě dříve než autor osvobodil své hlavní postavy od veškerých pozemských pout, cítíme, že jsou s to jednat se smělostí, která nemá obdoby. Tato vášnivá touha po věčnosti, která je ustavičně povznáší, propůjčuje nezapomenutelné přízvuky mukám jejich i mým. Myslím, že tato kniha přivádí do vytržení – od začátku do konce, a přitom tím nejčistším způsobem – jenom toho, kdo duchovně touží opustit zemi a kdo zbaven bezvýznamné části své románové fabulace (podle dobové módy), tvoří vzor spravedlnosti a nevinné velikosti.⁵ Zdá se mi, že nic nebylo lépe uděláno a že zvláště postava Matyldy je nejdojímavější výtvar, který je možno připsat k aktivu tohoto obrazného způsobu v literatuře. Je to méně postava než trvalé pokušení. A jestliže postava není pokušení, co tedy je? Nejvyšší pokušení jako toto. Ono „nic není nemožné tomu, kdo je s to se odvážit“ je v Mníchovi vyjádřeno nanejvýš přesvědčivě. Zjevení zde hraji logickou roli, protože kritický duch se jich nezmocňuje, aby je popíral. Stejně Ambrosiův tréš má svou zákonitost, protože kritický duch ho nakonec přijímá jako přirozené rozuzlení.

⁵ Na fantastičnosti je podivuhodné to, že na ní není nic fantastického: existuje jen skutečnost.

Může se zdát libovolné, že uvádím tento příklad, když jde o zázračnost, kterou si severské a orientální literatury vypůjčují na každém kroku, nemluvě o literatuře ve vlastním slova smyslu náboženské všech zemí. To proto, že většina příkladů, které by mi tyto literatury mohly poskytnout, jsou plny dětinství, z toho jediného důvodu, že se obracejí k dětem. Ty jsou velmi brzy odstaveny od zázračnosti a později už nemají dost panenskosti ducha, aby měly obzvláštní potěšení z Oslíkůž. Ať jsou báchorky sebezábavnější, člověk by měl za to, že to s ním jde s kopce, kdyby se jimi těšil, a připouštím, že všechny báchorky nejsou vhodné pro jeho věk. Předivo roztomilých nepravděpodobností by mělo být poněkud jemnější tou měrou, jak nám přibývá let, a na tento druh pavouků musíme ještě čekat... Ale schopnosti se radikálně nemění. Strach, půvab neobvyklosti, náhody, záliba v přepychu jsou pružiny, k nimž se nikdy neuchylujeme nadarmo. Příběhy pro velké čekají na napsání, příběhy stále téměř pohádkové.

Zázračnost není stejná ve všech dobách; podílí se temným způsobem na jakémsi obecném zjevení, z něhož nás zasahuje jenom podrobnost: jsou to romantické zříceniny, moderní manekýn nebo nějaký jiný symbol, jenž je s to hýbat lidskou sensibilitou po jistou dobu. V těchto obrazech, jež vyluzují náš úsměv, se nicméně vždycky zračí nevyhovitelný lidský neklid, a proto se nad nimi zamýšlím, proto je považuji za neoddelitelné od každého geniálního výtvaru, jímž jsou víc než jiné bolestně poznamenány. Jsou to Villonovy šibenice, Racinovy ženské čepce, Baudelairovy pohovky. Souvisí se zatměním vkusu, jež jsem s to snášet, já, který mám o vkusu velmi špatné mínění. Ve špatném vkusu své doby se snažím jít dál než kdokoli jiný. To by bylo něco pro mne, kdybych byl žil roku 1820, taková „krvavá jeptiška“, to by bylo něco pro mne, nešetřit potměšilostí a banalitou. „Přetvářujeme se“, o němž hovoří ten parodický Cousin, to by bylo moje, probíhat v gigantických metaforách, jak říká, všemi fázemi „Stříbrného kotouče“. Pro dnešek myslím na zámek, jehož polovina není nevyhnutelně v troskách; ten zámek patří mně, vidím ho ve venkovské krajině, nedaleko Paříže. Jeho přístavky nemají konce, a pokud jde o interiér, byl hrozně restaurován, takže si už není čeho přát, pokud jde o pohodlí. Někteří z mých přátel se tu trvale ubytovali: zde je Louis Aragon, který odchází:

má sotva čas vás pozdravit; Philippe Soupault vstává s hvězdami a Paul Eluard, náš veliký Eluard se dosud nevrátil. Zde je Robert Desnos a Roger Vitrac, kteří luští v parku starý výnos o souboji; Georges Auric, Jean Paulhan; Max Morise, který tak dobře vesluje, a Benjamin Péret ve svých ptačích rovníčích; a Joseph Delteil; a Jean Carrive; a Georges Limbour, a Georges Limbour (je tu celý špalír Georgesů Limbourů); a Marcel Noll; tu je T. Fraenkel, který na nás kývá ze svého upoutaného balonu, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J. A. Boiffard, potom Jacques Baron a jeho bratr, krásný a srdečný, a ještě tolik dalších, a úchvatné ženy, na mou věru. Co chcete, aby si ti mladí lidé odpírali? Jejich přání jsou, pokud jde o bohatství, rozkazem. Francis Picabia nás přichází navštívit a minulý týden jsme v zrcadlové síni přijali jistého Marcela Duchampa, které jsme dosud neznali. Picasso loví v okolí. V zámku se usídlil duch d e m o r a l i s a c e a máme s ním co dělat po každé, když jde o styk s našimi bližními, ale dveře jsou vždycky otevřeny a nezačínáme tím, že se „poděkujeme“ lidem, víte. Ostatně samota je širá, nepotkáváme se často. A potom, není snad ze všeho nejdůležitější, že jsme svými pány, a také pány žen a lásky?

Budete mě usvědčovat z básnické lži: kdekdo bude chodit a říkat, že bydlím v ulici Fontaine a že si s tímhle na něho nepřijdu. Přisámůh! Ale je si jist, že zámek, jímž mu prokazují čest, je jenom obraz? Co kdyby ten zámek přece jen existoval! Mí hosté jsou tu, aby mu na to odpověděli; jejich rozmar je zářící cesta, jež vede k němu. A je pravda, že žijeme podle naší fantasmie, k d y ť t a m j s m e. A jak by jeden mohl být na obtíž druhému, tam, v bezpečí před sentimentálním pronásledováním a na schůzce příležitosti? Člověk míní a člověk mění. Záleží jenom na něm, bude-li si náležitě celý, to jest, udrží-li v anarchickém stavu každým dnem obávanější tlupu svých přání. Poesie ho tomu učí. V poesii je dokonalá kompensace trampot, které podstupujeme. Může být také silou pořádkující, stačí, když pod ranou, méně intimního zklamání nás napadne brát ji tragicky. Přijde čas, v němž rozhodne o konci peněz a sama naláme nebeský chleba zemi! Budou ještě shromáždění na veřejných náměstích a h n u t í, kterých se zúčastníte, aniž jste v to kdy doufali. Sbohem absurdní selekce, propastné

sny, soupeřství, dlouhá trpělivosti, úprku ročních období, umělý řáde myšlenek, rampo nebezpečí, čase pro všechny! Raďte jenom praktikovat poesii. Není na nás, kteří již v ní žijeme, snažit se prosadit to, co považujeme za obsírnější zprávu o povaze skutkové?

Nezáleží na tom, jestli je nějaký nepoměr mezi touto obranou a vysvětlením, které po ní bude následovat. Šlo o to, sestoupit k pramenům básnické obraznosti, a co víc, setrvat tam. O čemž netvrdím, že jsem to udělal. Je třeba hodně se přemáhat, chceme-li se usadit v těch odlehlých krajinách, kde se zprvu zdá, že všechno živoří, tím spíše, chceme-li tam někoho zavést. Nadto si nejsme nikdy jisti, že jsme přímo u nich. Takže když nás to omrzí, jsme stejně dobře ochotni zastavit se jinde. Nicméně šipka nyní ukazuje, kterým směrem leží tyto kraje, a bude-li dosaženo skutečného cíle, záleží nyní už jenom na vytrvalosti cestovatele.

Známe přibližně cestu, po níž jdeme. Snažil jsem se v jedné studii nazvané Entrée des Médiums (V pá d M e d i í)⁶ vyličít, jak se mi podařilo „soustředit svou pozornost na věty více méně dílčí, které v úplně samotě, když se blížil spánek, se stávají postžitelnými duchem, aniž lze odhalit jejich předběžné určení“. Pokoušel jsem se tehdy o básnické dobrodružství s minimální vyhlídkou na úspěch, to jest, mé snahy byly stejné jako dnes, ale spoléhal jsem na zdlouhavost elaborace, abych se zachránil před zbytečnými kontakty, před kontakty, které jsem zcela zavrhoval. Byla to cudnost myšlení, z níž mi ještě něco zbývá. Ke konci svého života nepochybně stěží dosáhnu toho, abych mluvil, jak se mluví, abych ospravedlnil svůj hlas a několik málo svých gest. Zdálo se mi, že moc slova (ještě lépe: psaní) spočívá ve schopnosti úchvatným způsobem zhušťovat výklad (neboť výklad v tom byl) malého počtu faktů, poetických nebo jiných, z nichž jsem si vytvářel podstatu. Myslíl jsem, že Rimbaud nepostupoval jinak. Komponoval jsem se snahou po rozmanitosti, která si zaslouhovala být větší, poslední básně Zastavárny (M o n t d e p i é t é), to jest podařilo se mi z bílých řádků této knihy vytěžit neuvěřitelně mnoho. Ty řádky byly oko zavřeně nad operacemi myšlení a já jsem se domníval, že o ně musím čtenáře připravit. Nebyl to podvod z mé strany, ale touha udělat to naráz!

Dospěl jsem k iluzi možné spoluviny, bez níž jsem se obešel čím dál méně. Začal jsem se slovy zacházet příliš opatrně kvůli prostoru, který kolem sebe připouštějí, kvůli jejich dotykům s jinými nescetnými slovy, která jsem nevyslovil. Báseň Černý les (Forêt-Noire) výstižně zachycuje tento duševní stav. Psal jsem jí šest měsíců, a můžete mi věřit, že jsem si jediný den neoddychl. Ale šlo o úctu, kterou jsem tehdy k sobě choval, člověk toho nikdy nemá dost, to chápete. Mám rád tyhle pitomé zpovědi. V té době se snažila zapustit kořeny kubistická pseudopoesie, ale vyšla odzbrojena z mozku Picassova, a pokud se týká mne, říkali o mně, že jsem nudný jako déšť (říkají to o mně stále). Tušil jsem ostatně, že z hlediska básnického jdu špatnou cestou, ale zachraňoval jsem, co se zachránit dalo, vzdoroval jsem lyrismu pomocí definic a receptů (fenomeny Dada nedaly na sebe dlouho čekat) a tvářil jsem se, že hledám pro poesii užití v reklamě (tvrdil jsem, že svět skončí nikoli krásnou knihou, ale krásnou reklamou pekla nebo nebe). V téže době člověk přinejmenším tak nudný jako já, Pierre Reverdy, napsal:

„Obraz je čistý výtvar duch. —
Nemůže se zrodit ze srovnání, ale z přiblížení dvou skutečností více nebo méně vzdálených.
Čím budou vztahy mezi dvěma přiblíženými skutečnostmi vzdálenější a určitější, tím bude obraz působivější — tím víc v něm bude emotivní účinnost a básnické reality... atd.“⁷

Tato slova, třebaže věštecká pro nezasvěcené, působila na mne jako zjevení a dlouho jsem o nich přemýšlel. Ale obraz mi unikl. Reverdyho estetika, estetika celá a posterio, mě vedla k tomu, abych bral účinky za příčiny. Za těchto okolností jsem tedy došel k tomu, že jsem definitivně upustil od svého hlediska.

Potom jednou večer, než jsem usnul, prolétla mou myslí věta tak jasně artikulovaná, že nebylo možné zaměnit v ní jediné slovo, ale přesto bez zvuku jakéhokoli hlasu, značně podivná věta, věta, která ke mně dolehla, aniž nesla stopu události, na nichž jsem se podle záznamu svého vědomí tehdy podílel, věta, jež mi připadala naléhavá, věta — troufám si říci —, která klepala na okno. Hned jsem si ji uvědomil a už jsem ji chtěl pustit z hlavy, když mě upoutal její organický ráz. Ve skutečnosti mě tato věta udivila;

⁷ Nord-Sud, březen 1918.

⁸ Kdybych byl malíř, tato vizuální představa by patrně ve mně převládla všechno ostatní. O tom jistě rozhodly mé předchozí dispozice. Od toho dne jsem dobrovolně soustřeďoval pozornost na podobné zjevy a vím, že ve své čistotě si v ničem nežadají s jevy sluchovými. Kdybych měl po ruce tužku a čistý list papíru, snadno bych zachytil jejich obrysy. Zde ještě nejde o kreslení, ale o kopírování. Stejně dobře bych si představil strom, vlnu, hudební nástroj, všechny věci, které v této chvíli nejsem s to zachytit nejschematičtějším náčrtem. Zapletl bych se, ja jist, že opět najdu cestu ven z bludiště čar, které zprvu vyhlížejí, jako by

nebyly k ničemu. A kdybych otevřel oči, pocítil bych nad nimi velmi silný dojem „nikdy neviděného“. Důkaz o tom, co zde říkám, několikrát podal Robert Desnos: abychom se o tom přesvědčili, stačí prolistovat č. 36 revue Feuilles libres, kde je několik jeho kreseb (Romeo a Julie, Jakýsi muž umřel dnes ráno, atd.), které revue považovala za kresby bláznů a tehkověrně uveřejnila jako takové.

⁹ Knut Hamsun tvrdí, že zjevení tohoto druhu, jehož jsem se stal obětí, je vyvoláváno hladem, a mám za to, že se nemýlí. (Vskutku jsem v té době nejedl každý den.)

A nepochybně popisuje též jev těmito slovy: „Nazítí jsem se probudil časně. Byla ještě noc. Měl jsem už dlouho otevřené oči, když jsem zaslechl, že bicí hodiny v dolejších bytech odbíjejí pět hodin. Chtěl jsem zas usnout, ale nemohl jsem, byl jsem úplně vzhůru a tisíc věcí mi vřilo myslí.“

Náhle mi blesklo hlavou několik dobrých úryvků, jichž by mohlo být velmi dobře užito v nějakém náčrtku, ve fejetonu; najednou jsem náhodou našel velmi krásné věty, jaké jsem nikdy nenapsal. Pomalu jsem si je opakoval, slovo za slovem, byly skvělé. A stále mě napadaly další. Vstal jsem, vzal papír a tužku ze stolu,

*Do lo la parole
poví Rakita o Dedimacovi*

bohužel jsem si ji nezapamatoval až dodnes, bylo to něco jako: „Nějaký člověk je rozřat ve dví oknem“, ale nepřipouštěla dvojznačnosti, neboť byla doprovázena matnou vizuální představou⁸ jdoucího člověka, který byl rozřat v pase oknem kolmým k ose jeho těla. Nepochybně šlo o to, že člověk, který byl skloněn k oknu, se prostě vzpřimil v prostoru. Ale já jsem si uvědomil (když okno sledovalo přemístění člověka), že mám co dělat s obrazem dosti svérázným; a v té chvíli jsem neměl jinou myšlenku, než abych ho přiřadil k svému materiálu básnické stavby. Sotva jsem mu projevil tuto důvěru, obraz udělal místo takřka nepřerušovanému sledu vět, které mě nepřekvapily méně a zanechaly ve mně dojem takové bezdůvodnosti, že vláda, kterou jsem dosud nad sebou měl, připadala mi ilusorní a že jsem již myslil jenom na to, abych skoncoval s nekonečným sporem, který se ve mně odehrával.⁹

Apollinaire tvrdil, že první obrazy De Chiricovy byly malovány pod vlivem somatoestetických potíží (migrén, kolik). Protože jsem byl tehdy ještě zcela zaujat Freudem a obeznámím s jeho metodami vyšetřování pacientů, jež jsem měl trochu příležitost uplatnit na nemocných za války, rozhodl jsem se, že dostanu ze sebe to, k čemu se lékař snaží přimět nemocné, to jest monolog co možná nejrychlejší, nad nímž kritický duch subjektu nevynáší žádný soud, tedy monolog nebrzděný žádnou zámikou, jenž by byl co možná nejpřesněji mluveným myšlením. Zdálo se mi a dosud se mi zdá — způsob, jakým mi v mysli vyvstala věta o rozřatém člověku, je toho svědectvím —, že myšlení není rychlejší než slovo a že se nutně nevzpírá jazyku ani běžícímu peru. V takovémto rozpoložení jsme se Philippe Soupault, kterému jsem se svěřil s těmito prvními závěry, a já jali popisovat papír s chvályhodným opovržením k tomu, co by z toho mohlo vzniknout literárně. Snadnost realizace vykonala ostatní. Na konci prvního dne jsme si mohli přečíst asi padesát stránek, jež vznikly tímto způsobem, a dát se do srovnávání našich výsledků. Vcelku mezi tím, co napsal Soupault, a tím, co jsem napsal já, byla pozoruhodná analogie: stejné konstrukční chyby, poklesky stejné povahy, ale také zde i tam iluze neobyčejného vzletu, mnoho emoce, pozoruhodný výběr obrazů takové kvality, že už dávno jsme žádný takový nedokázali vymyslet, velmi zvláštní pitoresknost a tu a tam několik vět kousavého žertu. Jediné roz-

*do lo la parole
na k domu dalal*

díly mezi našimi texty, zdálo se mi, spočívaly především v povaze každého z nás, Soupaultova je méně statická než má, a – když mi dovolí, abych ho trochu kritisoval – v tom, že se dopustil omylu, když nadepsal některé stránky – nepochybně veden smyslem pro mystifikaci – několika slovy na způsob titulů. Naopak mu musím přiznat, že se vždycky energicky stavěl proti sebemenšímu přepracování, sebemenší opravě kteréhokoli úryvku tohoto druhu, který se mi moc nezamlouval. V tom měl jistě zcela pravdu.¹⁰ Je vskutku velmi obtížné posoudit podle jejich skutečné hodnoty různé prvky hned, můžeme dokonce říci, že je nemožné posoudit je po prvním přečtení. Vám samým, kteří píšete, jsou tyto prvky zdánlivě stejně cizí jako komukoli druhému a přirozeně jim nedůvěřujete. Básnický řečeno, doporučují se zvláště vysokým stupněm bezprostřední absurdity, neboť této absurditě je vlastní – při hlubším prozkoumání –, že postoupí své místo všemu, co je přípustné, legitimní na světě: zkrátka rozšiřování jistého množství vlastnictví a faktů neméně objektivních než druhých.

K počtě Guillaume Apollinairovi, který právě zemřel a jenž se podle našeho soudu dal několikrát unést nadšením tohoto druhu, aniž mu ostatně obětoval průměrné literární prostředky, Soupault a já jsme označili jménem surrealismus nový způsob čistého vyjádření, který jsme měli k dispozici a kterým jsme, nanejvýš nedočkaví, chtěli obdarit své přátele. Myslím, že je dnes zbytečné vracet se k tomuto slovu a že smysl, v němž jsme tento termín přijali, všeobecně z vítěz nad smyslem, jež mu přiřkládá Apollinaire. Ještě větším právem bychom si nepochybně mohli přivlastnit slovo supernaturalismus, jehož použil Gérard de Nerval v dedikaci Dcerohně (Filles du feu).¹¹ Vskutku se zdá, že Nerval výborně znal ducha surrealismu, jehož se dovoláváme, a Apollinaire naopak jenom jeho literu, a ještě nedokonale, a že nebyl s to, jak se ukázalo, napsat o něm theoretický postřeh, jenž by nás zaujal. Zde jsou dvě Nervalovy věty, které se mi v tom ohledu zdají velmi významné:

„Hned Vám, drahý Dumasi, vysvětlím jev, o kterém jste mluvil výše. Jsou, jak víte, někteří vypravěči, jejichž invence vyschne, když se neztotožní s postavami své představitosti. Víte, s jakým přesvědčením náš starý přítel Nodier vyprávěl,

který stál za postav. Bylo to, jako by se ve mně otevřela nějaká žíla, slovo následovalo za slovem, stavělo se na své místo, přizpůsobovalo se situaci, scény se hromadily, děj se rozvíjel, repliky mi vyvstávaly v mozku, měl jsem z toho úžasnou radost. Myšlenky se mi hrnuly tak rychle a tryskaly v takové hojnosti, že jsem pomínil spoustu rozkošných podrobností, neboť má tužka nestačila psát dost rychle, a přesto jsem spěchal, ruka se jen míhala, neztratil jsem ani vteřinu. Věty ve mně tryskaly dál, byl jsem uchvácen svým námětem.“

¹⁰ Věřím stále víc v neomylnost svého myšlení ve vztahu k sobě, a to je naprosto správné. Nicméně v tomto zapisování myšlenek, při němž jsme vydáni na pospas prvnímu vnějšímu rozptýlení, mohou vzniknout „bublíny“. Nebylo by ničím omluvitelné, kdybychom se je snažili zastírat. Myšlení je svou podstatou silné a není s to chybovat. To na vrub podnětů, které k němu přicházejí zvenčí, je třeba připsat zřejmé poklesky.

¹¹ A také Thomas Carlyle v Přesítem krejčím (Sartor resartus) (Kap. VIII: Přirozený supernaturalismus) 1833–34.

¹² Viz také IDEOREALISMUS Saint-Pol-Roux.

jak k svému neštěstí byl za Revoluce popraven na gilotině; byl o tom tak přesvědčen, že jsme se ptali, jak se mu podařilo nasadit si zase hlavu na krk.

... A poněvadž jste byl tak neopatrný, že jste se zmínil o několika sonetech složených v tomto stavu supranaturalistického snění, jak by řekli Němci, je třeba, abyste je vyslechl všechny. Najdete je na konci svazku. Vskutku nejsou temnější než metafysika Hegelova nebo Swedenborgovi Paměti hodná, a ztratily by na svém původu, kdyby byly vysvětleny, kdyby to bylo možné; přiznejte mi alespoň, že se dovedu vyjadřovat...¹²

Měl by nepoctivé úmysly, kdo by nám upíral právo užívat slova SURREALISMUS v tom vyhraněném smyslu, v jakém je chápeme, neboť je jisté, že před námi toto slovo neuspělo. Definuji je tedy jednou provždy:

SURREALISMUS, subst., m., čistý psychický automatismus, jimž má být vyjádřen, ať slovně, ať písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, skutečný průběh myšlení. Diktát myšlení s vyloučením kontroly vykonávané rozumem mimo jakékoli estetické nebo mravní zaujetí.

ENCYKL. Filos. Surrealismus spočívá na víře ve vyšší reality jistých forem asociací do dnešního dne zanedbávaných, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Chce definitivně zničit všechny ostatní psychické mechanismy a nahradit je sám sebou při řešení základních životních problémů. ABSOLUTNÍ SURREALISMUS uskutečňují v praxi pánové Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

To jsou, zdá se, dosud jediní a nebylo by to nic divného, kdyby to byl vášnivý případ Isidora Ducasse, o němž toho mnoho nevím. A ovšem, kdybychom posuzovali povrchně jenom podle výsledků, leckterý básník by mohl být považován za surrealistu, počínaje Dantem a Shakespearem, v jeho nejlepších dnech. Za mnoha rozmanitých pokusů – jimž jsem se věnoval – redukovat to, čemu se říká, se zneužitím důvěry, genius, nenašel jsem nic, co by se v podstatě dalo připsat jinému procesu, než je tento.

Youngovy Noci jsou surrealistické od začátku do konce;

reparoval,

288

- o tomto slovu
me obdivovat a radost

289

obecně ale o využití jako
co by se v podstatě dalo připsat jinému procesu, než je tento

Jsou to bohužel slova kněze, špatného kněze nepochybně, ale kněze.

Swift je surrealista ve své zlomyslnosti.

Sade je surrealista ve svém sadismu.

Chateaubriand je surrealista v exotismu.

Constant je surrealista v politice.

Hugo je surrealista, když není pitomý.

Desbordes-Valmorová je surrealistka v lásce.

Bertrand je surrealista v minulosti.

Rabbe je surrealista ve smrti.

Poë je surrealista v dobrodružství.

Baudelaire je surrealista v morálce.

Rimbaud je surrealista v životní praxi i jinde.

Mallarmé je surrealista v důvěrném sdělení.

Jarry je surrealista v absintu.

Nouveau je surrealista v polibku.

Saint-Pol-Roux je surrealista v symbolu.

Fargue je surrealista v atmosféře.

Vaché je surrealista u mne.

Reverdy je surrealista doma.

St. J. Perse je surrealista na dálku.

Roussel je surrealista v anekdotě.

Atd.

Zdůrazňuji, nejsou surrealisty vždycky, neboť rozeznávám u každého z nich jistý počet předem uvážených myšlenek, jichž se – velmi naivně! – drží. Drží se jich, protože n e slyšeli surrealistický hlas, ten, který káže i v předvečer smrti a zaznívá nad bouřemi, protože nechtěli pouze posloužit k orchestraci úžasné partitury. Byly to příliš hrdé nástroje, proto vždycky nevydaly harmonický zvuk.¹³

Ale my, kteří jsme se neodдали žádné filtrační práci, ale učinili se ve svých dílech hluchými shromaždišti tolika ech, skromnými zapisujícími přístroji, které se nezhypnotisují kresbou, kterou kreslí, my možná sloužíme ještě vznešenější příčině. Proto se poctivě zřekněme „talentu“, který nám připisují. Vykládejte mi o talentu tohoto platinového metru, tohoto zrcadla, těchto dveří a nebe, jestli chcete.

My nemáme talent, zeptejte se na to Philippa Soupaulta: „Anatomické továrny a laciné byty zničí nejhřdější města.“ Rogera Vitrac:

„Sotva jsem ho začal vzývat, mramorový admirál se otočil

na patách jako kůň, který se vzpíná před polárkou, a ukázal mi v rovině svého dvourohého klobouku krajinu, kde mám prožít svůj život.“

Paula Eluarda:

„To, co vypravuji, je dobře známá historka, je to slavná báseň, kterou znovu čtu: jsem opřen o zeď, mám zelenavé uši a rty jako vápno.“

Maxe Morise:

„Medvěd jeskynní a jeho druh bukač, paštika a její služka štika, veliký kancléř s chutí velkého kance, strašák na vrabce a jeho kmotr vrabec, zkumavka a její dcera kavka, masožravec a jeho bratr masopust, metař a jeho monokl, Mississippi a jeho pejsek, korál a jeho krajáč na mléko, Zázrak a jeho Pánbůh musí zmizet z povrchu moře.“

Joseph Delteil:

„Běda! Věřím v čest ptáků. A stačí mi pero, abych se umlátil smíchem.“

Louise Aragona:

„V přestávce zápasu, když se hráči shromáždili kolem šálku planoucího punče, zeptal jsem se stromu, měl-li vždycky svou červenou stužku.“

A mne samého, jenž nedokázal zdržet se toho, aby napsal hadovité, k bláznivosti dráždící řádky této předmluvy.

Zeptejte se Roberta Desnose, toho z nás, který se možná nejvíc přiblížil surrealistické pravdě, toho, jenž ve svých dosud nevydaných dílech¹⁴ a v mnoha experimentech, jimž se oddal, plně ospravedlnil naději, kterou jsem kladl do surrealismu, a jenž mě pobízí k tomu, abych od surrealismu ještě mnoho očekával. Dnes Desnos mluví surrealisticky podle libosti. Zázračná pohotovost, s jakou slovy sleduje své myšlení, poskytuje nám tolik nádherných projevů, kolik je nám líbo, a Desnos by udělal nejlíp, kdyby je zaznamenával. Čte v sobě jako v otevřené knize a nedělá nic, aby zachytil listy, které odnáší vítr jeho života.

¹⁴ Nouvelles Hébrides, Désordre formel, Deuil pour deuil.

¹³ Totéž bych mohl říci o některých filosofech a malířích, abych z malířů jmenoval jenom Ucella, ze starší doby, a z moderní doby jen Seurata, Gustava Moreaua, Matisse (např. v „Hudbě“), Deraina, Picassa (nejčistšího z mnoha), Braqua, Duchampa, Picabiu, Chirica (tak dlouho podivuhodného), Kleea, Man Raye, Maxe Ernsta a nám nejbližšího Andrého Massona.

Tajemství surrealistického magického umění

Psaná surrealistická skladba,
neboli první a poslední výtrysk

Když jste se usadili co nejpohodlněji, tak, aby se váš duch mohl soustředit sám na sebe, dejte si přinést psací náčiní. Vpravte se do nejpasivnějšího nebo nejvnímavějšího stavu, jehož jste schopni. Nechte stranou svou genialitu, své vlohy a genialitu a vlohy všech ostatních. Říkejte si, že literatura je jednou z nejsmutnějších cest, jež vedou ke všemu. Pište rychle, bez předem promyšleného námětu, tak rychle, abyste se nezastavovali a neupadli v pokušení číst po sobě. První věta se vynoří sama, neboť je pravda, že každou vteřinu proběhne naším vědomým myšlením cizí věta, která si neřádá nic jiného, než aby byla promítnuta navenek. Je dosti těžké vyslovit se o povaze věty následující; podílí se nepochybně zároveň na naší činnosti vědomé i té druhé, připustíme-li, že napsání první věty minimálně probudí vnímání. Na tom vám ostatně musí pramálo záležet; na tom z velké části závisí celá surrealistická hra. Absolutní kontinuitě toku představ, která vás zaplavuje, se vždycky nepochybně stavi do cesty interpunkce, třebaže se zdá stejně nezbytná jako rozvržení uzlů na kmitajícím provazu. Pokračujte tak dlouho, dokud se vám to bude líbit. Svěřte se nevyčerpatelnosti vnitřního šumotu. Jestliže hrozí, že se rozhostí mlčení, jakmile jste udělali nějakou chybu: chybu, můžeme říci, z nepozornosti, bez váhání opusťte příliš jasný řádek. Po slovu, jehož původ vám připadá podezřelý, pište kterékoli písmeno, třeba l, stále písmeno l a přivolejte zpátky libovůli tím, že vnutíte toto písmeno jako začáteční písmeno slova, jež bude následovat.

Jak nikdy nenudit ve společnosti

To je velmi těžké. Nesetrvávejte tam kvůli nikomu a jestliže si někdo vynutí vstup, přeruší vás v plné surrealistické aktivitě a vezme vám, co jste měli na jazyku, řekněte: „Nevadí, dá se nepochybně dělat nebo nedělat něco lepšího. Život se ničeho nedrží dlouho. Hloupost, to, co se děje ve mně, je mi ještě na obtíž!“ nebo jakoukoli pobuřující banalitu.

Jak dělat projevy

Dát se zapsat v předvečer voleb v prvním kraji, jenž bude považovat za dobré přistoupit ke konzultacím tohoto druhu. Každý má v sobě vlohy řečníka: pestrobarevné, černošské zástěry, skleněné cetky slov. Surrealismus překvapí chudobu v její beznaději. Jednoho večera na tribuně sám rozseká na kousky věčné nebe, tu Medvědí Kůži. Slíbí toho tolik, že kdyby to nejmenší měl splnit, vyvolalo by to zděšení. Dá požadavkům všeho byvatelstva omezený a směšný vzhled. Nejnenapravitelnější odpůrce pošle k přijímání v tajné touze, která překročí hranice vlasti. A k tomu dojde jenom tím, že se nechá unést nesmírným slovem, které se rozplývá v soucitu a hřímá v nenávisti. Neschopný ochablosti, bude hrát s penězi vyhranými na všech ochablostech. Bude skutečně zvolen a nejsladší ženy ho budou vášnivě milovat.

Jak psát falešné romány

Ať jste kdokoli, máte-li chuť, zapálíte několik listů vavřínu, a aniž chcete udržovat ten chabý oheň, začnete psát román. Surrealismus vám to umožní: stačí jen namířit střelku „Nehybné krásy“ ke „skutku“ a bude to. Zde jsou postavy dosti nestejnorodého chování; jejich jména ve vašem textu jsou otázkou velkých písmen a budou se chovat stejně nenuceně vůči aktivním slovesům, jako se chová neosobní zájmeno il vůči slovům jako: pleut, y a, faut atd. Budou jim přikazovat, abychom tak řekli, a buďte jisti, že tam, kde vám pozorování, úvaha a schopnosti generalisace nebudou nic platny, vnuknou vám tisíc záměrů, které jste neměli. A tak obdařeny hrstkou fyzických a mravních rysů, tyto bytosti, které vám ve skutečnosti vděčí za tak málo, nevybočí z mezí jistého chování, jímž se nemusíte zabývat. Vyjde z toho zdánlivě více nebo méně důmyslná zápletka, ospravedlňující krok za krokem to dojímavé nebo uklidňující rozuzlení, o které se nestaráte. Váš román bude výborně předstírat román skutečný; budete bohatí a všichni se shodnou na tom, že „máte nějaké to střevo“, protože konec konců právě tam něco vždycky je.

A ovšem, postupující obdobně, s podmínkou, že nebudete vědět, o čem referujete, můžete se s úspěchem věnovat falešné kritice.

Jak to udělat, aby vás milovala žena, která jde po ulici

Proti smrti

Surrealismus vás uvede do smrti, která je tajnou společností. Navlékne vám rukavici na ruku a zahalí jí hluboko vyryté M, jímž začíná slovo Memoria. Nezapomeňte vtělit do poslední vůle, jaká blahá přání mají být splněna: pokud jde o mne, chci, abych byl dovezen na hřbitov ve stěhovacím voze. Ať mí přátelé zničí do posledního exempláře *Pojednání o trošce reality*.

Jazyk byl dán člověku proto, aby jej využil surrealistickým způsobem. V té míře, jak je pro něho nezbytné, aby byl srozumitelný, člověku se lépe nebo hůř podaří vyjádřit se a zajistit tak plnění několika funkcí, jež jsou jedny z nejhrubších. Mluvit, napsat dopis nečiní mu žádné reálné potíže, jen když si tím neklade cíl vybočující z průměru, to jest, jen když se omezí na to, že se baví (pro potěšení bavit se) s někým. Nevybírám úzkostlivě ze slov, která ho napadají, ani větu, která následuje po té, již vyslovil. Na velmi prostou otázku bude s to odpovědět znenadání. Osvobozen od tík ů navykých ve styku s druhými, může se spontánně vyslovit na několik málo námětů; nemusí proto „sedmkrát otočit jazyk“ ani si formulovat cokoli předem. Kdo by ho přesvědčil o tom, že tato schopnost prvního vyslovení je dobrá jen k tomu, aby mu špatně posloužila, když chce navázat delikátnější vztahy? Neexistuje nic, o čem by se měl zpěčovat mluvit, psát bez přípravy. Poslouchat se, číst se

nemá jiný cíl než odročit tajnou, podivuhodnou pomoc. Nespěchám pochopit se (vždyť se pochopím vždycky). Jestliže ta nebo ona moje věta vyvolává právě ve mně lehké zklamání, spoléhám na příští větu, že jí napravím, co jsem pokazil, mám se na pozoru, abych s ní začínal znovu nebo ji opravoval. Sebemenší ztráta rozmachu by mi mohla být osudná. Slova, skupiny slov, které po sobě následují, jsou k sobě navzájem nanejvýš solidární. Není na mně, abych dával přednost jednomu na úkor druhých. Je to věc zázračné kompenzace, aby zasáhla – a ona zasáhne. Nejen že tento vyjadřovací způsob bez rezerv, který bych chtěl učinit trvale platným, jenž se mi zdá být vhodný na všechny životní okolnosti, nejen že mě tento vyjadřovací způsob nezbavuje žádného z mých prostředků, ale ještě mi propůjčuje neobyčejnou jasnozřivost, a to v oblasti, kde bych to od něho čekal nejméně. Troufám si dokonce tvrdit, že mě poučuje, a vskutku se mi stalo, že jsem surreálně použil slov, jejichž smysl jsem zapomněl. Mohl jsem si potom ověřit, že smysl, v nichž jsem jich užil, odpovídal přesně jejich definici. To by nás mohlo vést k názoru, že se „nedovídáme“, ale že se vždycky jen „znovu dovídáme“. Jsou šťastné obraty, které jsem si takto oblíbil. A to nemluvíme o poetickém povědomí předmetu, kterého jsem nabyl jenom tisíckrát opakovaným myšlenkovým kontaktem s nimi.

Přitom se formy surrealistického způsobu vyjadřování nejlépe přizpůsobují dialogu. V něm se střetává dvojí myšlení, zatímco jedno se svěřuje, druhé se ho zmocňuje, ale jak se ho zmocňuje? Předpokládám, že s ním splývá, znamenalo by připustit, že nějaký čas může žít celé z tohoto druhého myšlení, což je velmi nepravděpodobné. A vskutku pozornost, kterou mu věnuje, je zcela vnější: má jenom čas schvalovat nebo zavrhnout, hlavně zavrhnout, se všemi zřeteli, jichž je člověk schopen. Tento způsob vyjadřování nedovoluje ostatně proniknout k jádru věci. Má pozornost, pronásledovaná prosbou, kterou nemůže slušně odmítnout, chová se k tomuto druhému myšlení nepřátelsky; v živém rozhovoru „kritikuje“ téměř vždycky slova, obrazné výrazy, jichž užívá; přivádí mě k tomu, že jsem s to využít je v odpovědi a zároveň je překroutit. To je do té míry pravda, že v jistých patologických duševních stavech, při nichž smyslová vzrušení disponují veškerou pozorností nemocného,

ten, kdo odpovídá na otázky, omezí se na to, že se chopí posledního před ním proneseného slova nebo posledního členu surrealistické věty, která zanechala stopu v jeho duchu:

„Kolik je vám?“ – „Vám.“ (Echolalie.)

„Jak se jmenujete?“ – „Čtyřicet pět domů.“ (Ganserův symptom neboli odpovědi stranou.)

Není rozhovoru, v němž by nebylo něco z tohoto zmatku. Úsilí společného pudu, které v tom převládá, a zvyku, který nám přešel do krve, se podaří jenom to, že nám tento zmatek přechodně zastřou. To je také největší slabina knihy, že ustavičně vyvolává konflikt s duchem svých nejlepších, chci říci nejnáročnějších čtenářů. V kratičkém dialogu mezi lékařem a nemocným, který improvizují výše, má ostatně převahu právě nemocný. Neboť se vnucuje svými odpověďmi pozornosti lékaře, který ho vyšetřuje – a jenž není tím, kdo se ptá. To znamená, že jeho myšlení je v té chvíli silnější? Možná. Může nebrat na vědomí svůj věk a své jméno.

Básnický surrealismus, kterému věnuji tuto studii, snažil se až dosud vrátit dialogu jeho naprostou svobodu tím, že zprostil oba rozmlouvající závazků zdvořilosti. Každý z nich prostě pokračuje ve své samomluvě, aniž se snaží vytěžit z toho obzvláštní dialektické potěšení a sebemeně vnutit svému partnerovi. Cílem vedené rozmluvy není jako obvykle rozvinout nějaké, jakkoli nedůležité tvrzení, rozmluva je co možná nejnezúčastněnější. Odpověď, k níž vyzývá, je v zásadě zcela lhostejná k sebelásce toho, kdo hovoří. Slova, obrazy se nabízejí duchu toho, kdo poslouchá, jenom jako odrazové můstky. Tak se musí jevit v *Magnetických polích* (Les champs magnétiques), prvním surrealistickém díle v pravém smyslu slova, stránky označené titulem *Překážky* (Barrières), na nichž jsme spolu se Soupaultem předvedli tyto nezúčastněné mluvící osoby.

Surrealismus nedovolí těm, kdo se mu oddají, aby jej opustili, kdy se jim zachce. Všechno nás přivádí k přesvědčení, že surrealismus působí na ducha na způsob omamujících prostředků: způsobuje, že jej člověk posléze potřebuje a může dohnat člověka k hrozným vzpourám. Je to ještě, chceme-li, velmi umělý ráj – a náklonnost, kterou k němu máme, má svůj původ v kritice Baudelairově právě tak jako v kritice druhých. Proto analýsa tajemných účinků a zvlášt-

ních požitků, jež surrealismus může způsobovat – po mnoha stránkách surrealismus se představuje jako nová *néřest*, jež, jak se zdá, nemusí být údělem hrstky lidí; má jako *h a š i š* čím uspokojit všechny vybíravé – nemůže chybět v této studii:

1. Se surrealistickými obrazy je tomu jako s obrazy v opiovém opojení, člověk je již nevyvolává, ale ony samy „se mu spontánně, despoticky nabízejí. Nemůže se jich zbýt; neboť vůle nemá již sílu a nevelí již schopnostem“.¹⁵ Zbývá vědět, zda člověk někdy „vyvolával“ obrazy. Držíme-li se, jak to dělám já, definice Reverdyho, zdá se, že je nemožné vědomě sblížit to, čemu říká „dvě vzdálené reality“. K sblížení dochází nebo nedochází, to je všecko. Výslovně a jasně popírám, pokud jde o mne, že u Reverdyho obrazy jako *V potoce je píseň, která teče* nebo:

A den se rozložil jak bílý ubrus
nebo:

Svět vrací se do svého pytle
nejsou sebemeně předem uvážené. Není podle mne správné tvrdit, že „duch postihl vztahy“ dvou současně se vyskytujících realit. Duch na začátku nic vědomě nepostihl. To ze sblížení dvou výrazů, v jistém smyslu náhodného, vytřasklo zvláštní světlo, světlo obrazu, na něž jsme neobvykle citliví. Hodnota obrazu závisí na kráse vzniklé jiskry; je to tedy výsledek potenciálního rozdílu mezi dvěma vodiči. Jestliže tento rozdíl existuje nanejvýš jako ve srovnání,¹⁶ jiskra nevznikne. Nuže podle mého soudu není v moci člověka zprostředkovat sblížení dvou realit tak vzdálených. Princip asociace představ, tak jak nám se jeví, tomu odporuje. Jinak by bylo třeba vrátit se k eliptickému umění, které Reverdy zavrhuje stejně jako já. Je tedy třeba připustit, že dva členy obrazu nejsou odvozeny jeden od druhého duchem s tím *z á m ě r e m*, aby zajiskřily, nýbrž že jsou simultánními výsledky činnosti, kterou nazýváme surrealistickou, při níž rozum se omezí na konstatování a na hodnocení světelného jevu.

A stejně jako se jiskření prodlouží, dochází-li k němu v zřetelném plynu, surrealistická atmosféra vytvořená mechanickým zápisem, který jsem se rozhodl učinit přístupným všem, hodí se zvláště k utváření krásných obrazů. Lze dokonce říci, že obrazy se objevují v tomto závratném běhu

¹⁵ Baudelaire.

¹⁶ Viz obraz u Julesa Renarda.

jako jediná vodítka ducha. Duch se pozvolna přesvědčuje o vyšší realitě těchto obrazů. Zprvu se omezuje na to, že se jim podvoluje, ale brzo si všimne, že lichotí jeho rozumu a zároveň rozšiřují jeho vědění. Duch si uvědomí neomezené prostory, v nichž se projevují jeho touhy, kde pro a proti se ustavičně redukuje, kde jej jeho zatemněnost nezradí. Duch těká, unášen těmito obrazy, které ho okouzlují, které mu sotva ponechávají čas na to, aby si pofoukal popálené prsty. To je ta nejkrásnější noc, n o c b l e s k ů: den ve srovnání s ní je noc.

Nesčetné typy surrealistických obrazů by vyžadovaly klasifikaci, o níž se pro dnešek nechci pokoušet. Seskupit je podle jejich jednotlivých příbuzností znamenalo by zajít příliš daleko; chci především přihlídnout k jejich obecné účinnosti. Pro mne je nejsilnější ten obraz, který představuje nejvyšší stupeň libovůle, to přiznávám otevřeně; ten, který vyžaduje nejvíc času, aby byl přeložen do praktického jazyka, buď že v sobě skrývá nesmírnou dávku zdánlivých protikladů, buď že jeden z jeho členů je o ně zvláštním způsobem připraven, buď že ohlásiv se jako senzáční, rozuzlí se potom nevalně (že náhle sevře úhel svého kružítka), buď že vyvozuje sám ze sebe směšně f o r m á l n í ospravedlnění, buď že je halucinačního rázu, buď že si naprosto přirozeně vypůjčuje u abstraktního masku konkrétního nebo naopak, buď že v sobě zahrnuje negaci nějaké základní fyzické vlastnosti, nebo že vyvolává smích. Zde je vedle sebe několik příkladů:

Rubín šampaňského. _____ (Lautréamont)

Krásný jak zákon zastavení vývoje hrudi u dospělých, jejichž náklonnost k růstu není ve vztahu ke kvantitě molekul, které si jejich organismus asimiluje. _____ (Lautréamont)

Kostel se tyčil hláholný jako zvon. _____ (Philippe Soupault)

Ve spánku Rosy Sélavy trpaslík vyšel ze studny, jenž v noci svůj chléb chodí jíst. _____ (Robert Desnos)

Na mostě růže na hlavě kočky se kolíbala. _____ (André Breton)

Trochu vlevo, na mé tušené obloze, jsem spatřil – ale nepochybně je to jen pára z krve a vraždy – matný odlesk rozbrojů svobody.

_____ (Louis Aragon)

V hořícím lese
lvi byli svěží.

_____ (Roger Vitrac)

Punčochy žena nemusí mít nutně téže barvy jako oči, což přivedlo jednoho filosofa, kterého není třeba jmenovat, k výroku: „Hlavonožci mají víc důvodů nenávidět pokrok než čtyřnožci.“

_____ (Max Morise)

Ať chceme nebo ne, je tu čím uspokojit mnoho požadavků ducha. Všechny tyto obrazy, zdá se, dosvědčují, že duch je zralý pro něco jiného než pro krotké radosti, které si obvykle povoluje. Je to jeho jediná možnost, jak obrátit ve svůj prospěch ideální množství událostí, jež na něho doléhají.¹⁷ Tyto obrazy jsou mu měřítkem jeho obvyklé roztržitosti a nepříjemností, které mu z ní plynou. Je dobře, že ho nakonec rozladí, neboť rozladit ducha znamená přesvědčit ho, že nemá pravdu. Věty, které cituji, k tomu velmi přispívají. Ale duch, který si na nich pochutnává, z nich nabyvá jistoty, že je na s p r á v n é c e s t ě: sám od sebe není s to obvinít se z mudrování: nemá se čeho bát, protože kromě toho si troufá všechno rozpoznat.

2. Duch, který se noří do surrealismu, vzrušeně znovu prožívá nejlepší část svého dětství. Je to pro něho tak trochu jako jistota toho, kdo se topí a překročí v jediné vteřině všechno nepřekročitelné ve svém životě. Řeknou mi, že to není příliš povzbuzující. Ale nestojím o to, povzbuzovat ty, kdo mi to řeknou. Ze vzpomínek na dětství a z několika jiných se uvolňuje pocit, že jsme se něčeho nezmocnili, a později pocit z b l o u d ě n í, který máme za nejplodnější ze všech, jaké jsou. Je to možná právě dětství, které nejvíc přibližuje „pravému životu“; dětství, po němž člověk má k dispozici, kromě své propustky, jen několik volných vstupenek; dětství, kde všechno nicméně přispívalo k tomu, že jsme měli sami sebe, účinně a bez rizika. Zdá se, že díky surrealismu se tyto možnosti vracejí. Je to, jako bychom šli

¹⁷ Nezapomeňme, že podle výroku Novalisova „jsou řady událostí, které se dějí paralelně se skutečnými. Lidé a okolnosti veskrze modifikují ideální průběh událostí, takže se zdá být nedokonalý; a jejich následky jsou stejně nedokonalé. Tak tomu bylo s reformací; namísto protestantismu se objevilo luteránství“.

zнову vstříc své spáse nebo své záhubě. Znovu ve tmě prožíváme vzácnou hrůzu. Bohudík je to teprve jenom očistec. Procházíme rozdechvění tím, co okultisté nazývají n e b e z p e č n ý m i k r a j i n a m i. Probouzím svými kroky číhající monstra; nejsou ještě ke mně příliš zlovlná a já nejsem ztracen, poněvadž se jich bojím. Zde jsou „sloni s hlavou ženy a létající lvi“, jež jsme se kdysi se Soupaultem strachovali potkat, zde je „rozpustná ryba“, která mě stále ještě trochu děsí. ROZPUSTNÁ RYBA, cožpak nejsem rozpustná ryba, jsem narozen ve znamení Ryb a člověk je rozpustný ve svém myšlení! Zvířena a květena surrealismu jsou nevyslovitelné.

3. Nevěřím v brzké nastolení surrealistické rutiny. Znaky společné všem textům tohoto druhu, mezi nimiž ty, které jsem právě uvedl, a mnoho jiných, jež by nám mohl odhalit jenom přísný logický a gramatický rozbor, nepřekáží v současné době jistému rozvoji surrealistické prózy. Historky, jimiž pokračuje tento svazek a jež byly napsány po řadě essayí – kterým jsem se věnoval v tomto smyslu po pět let a z nichž většinu, přiznám se k té slabosti, považuji za krajně zmatené –, jsou toho jasným důkazem.¹⁸ Nepovažuji je proto ani za více, ani za méně hodné toho, aby předkládali čtenáři před oči úspěchy, jež je surrealistický přínos schopen vstřípnit do jeho vědomí.

Surrealistické prostředky by ostatně vyžadovaly, aby byly rozšířeny. Všechno je dobré k tomu, abychom z jistých asociací získali kýženou okamžitost. Picassovy a Braquovy koláže (papiers collés) mají touž hodnotu jako zavedení banality do literárního vývoje nejvytříbenějšího stylu. Je dokonce dovoleno nazvat BÁSNÍ to, co vznikne, složíme-li co možná nejnáhodněji (zachovávejme, chcete-li, syntax) tituly a části titulů, vystřižené z novin: ● ● ● ● ● ● ●

¹⁸ Próza Rozpustná ryba (Poisson soluble).

POÈME

Un éclat de rire
de saphir dans l'île de Ceylan

Les plus belles pailles
ONT LE TEINT FANÉ
SOUS LES VERROUS

dans une ferme isolée
AU JOUR LE JOUR
s'aggrave
l'agréable

Une voie carrossable
vous conduit au bord de l'inconnu

le café

prêche pour son saint
L'ARTISAN QUOTIDIEN DE VOTRE BEAUTÉ

BÁSEŇ – Výbuch smíchu – ze safíru na ostrově Cejlonu – Nejkrásnější slámy – MAJI ZVADLOU PLEŤ – POD ZÁVORAMI – na statku o samotě – DEN ZE DNE – zhoršuje se – příjemné – Sjízdna cesta – vás zavede na kraj neznáma – kavárna – chválí sama sebe – KAŽDODENNÍ STRUJICE VAŠÍ KRÁSY

MADAME,

une paire
de bas de soie

n'est pas

Un saut dans le vide

UN CERF

L'Amour d'abord

Tout pourrait s'arranger si bien

PARIS EST UN GRAND VILLAGE

Surveillez

Le feu qui couve

LA PRIÈRE

Du beau temps

Sachez que

Les rayons ultra-violets

ont terminé leur tâche

Courte et bonne

MADAME – jeden pár – hedvábných punčoch – není –
Skok do prázdna – JELEN – Lásky především – vše by si mohla za-
řídít tak dobře – PARÍŽ JE VELKÁ VESNICE – Bďte – Nad ohněm
v kterém doutná – MODLITBA – krásných časů – Vězte že – Ultra-
fialové paprsky – dokončily svou práci – krátkou a dobrou

LE PREMIER JOURNAL BLANC
DU HASARD

Le rouge sera

Le chanteur errant

OU EST-IL ?
dans la mémoire

dans sa maison
AU BAL DES ARDENTS

Je fais

en dansant

Ce qu'on a fait, ce qu'on va faire



PRVNÍ BILÉ NOVINY – NÁHODY – Rudé budou – Bludný zpěvák –
KDE JE? – v paměti – ve svém domě – NA PLESE VROUCÍCH – Dě-
lám – při tanci – Co se dělá, co se dělat bude

A mohli bychom příklady rozmnožit. I divadlu, filosofii, vědě a kritice by se podařilo znovu se najít. Spěchám dodat, že budoucí surrealistické techniky mě nezajímají. Zdá se mi, že ještě závažnější je¹⁹ užití surrealismu v akci – jak jsem to dal dost jasně na srozuměnou. Nevěřím ovšem ve věsteckou platnost surrealistického slova. „To, co říkám, je věštba.“²⁰ Ano, pokud to mu chci, ale co je sama věštba?²¹ Soucit lidí mě neoklame. Surrealistický hlas, který burcoval Kumu, Dodonu a Delfy, není nic jiného než hlas, který mi diktuje mé největší rozkacené projevy. Můj čas nemusí být jeho časem, proč by mi pomáhal rozřešit dětin-
ský problém mého osudu? Tvářím se bohužel, že jedním ve světě, kde – abych bral zřetel k jeho vnuknutím – musel bych použít dvou druhů tlumočnicků, jedněch, kteří by mi přeložili jeho výroky, druhých – jež je nemožné najít –, kteří by vstúpili mým bližním moje pochopení. Co chcete k čertu, abych dělal v tom světě, v němž podstupuji to, co v něm podstupuji (nechtějte to vědět), zkrátka v tom moderním světě? Surrealistický hlas možná zmlkne, nejsem už tady k tomu, abych počítal svá zmizení. Nevstoupím již ani na chvíli do úžasného vyúčtování mých let a dnů. Budu jako Nižinskij, kterého vloni zavedli na Ruské balety a který nepochopil, na jaké divadlo se to dívá. Budu sám, úplně sám v sobě, lhostejný ke všem baletům světa. To, co jsem vykonal, co jsem nevykonal, daruji vám.

A od té chvíle mám tisíc chutí shovívavě posuzovat vědecké blouznění, konec konců tak nevhodné po všech stránkách. Bezdrátová telegrafie? Budiž. Syfilis? Chcete-li. Fotografie? Nevidím v tom nic špatného. Kino? Výborné pro temné sály. Válka? Moc jsme se nasmáli. Telefon? Haló, ano. Mládí? Půvabné šediny. Pokuste se mě přinutit, abych řekl díky: „Díky.“ Díky... Jestliže prostý člověk si velmi váží toho, co jsou – správně řečeno – laboratorní výzkumy, je to proto, že tyto výzkumy vedly k vynalezení stroje, k objevu séra, které – jak se má za to – byly učiněny přímo kvůli němu. Nepochybuje o tom, že kdosi chtěl zlepšit jeho úděl. Nevím přesně, kolik humanitářských přání je v ideálu vědců, ale nezdá se mi, že by v tom bylo příliš mnohdy dobroty. Mluvím samozřejmě o skutečných vědcích, a ne o vulgarisátorech všeho druhu, kteří se honí za paten-
tem. Věřím – v této oblasti jako v každé jiné – na čistou

¹⁹ Budiž mi dovoleno vyslovit několik výhrad k odpovědnosti jedince všeobecně a k zřetelům soudního lékařství, které určují stupeň odpovědnosti individua: úplné odpovědnosti, neodpovědnosti, omezené odpovědnosti (sic); ať je mi jakkoli zatěžko připustit zásadu nějaké viny, rád bych věděl, jak budou posuzovány první nedovolené činy, ojejichž surrealistickým charakteru nebude pochyb. Bude obžalovaný osvobozen nebo se mu dostane výhod polehčujících okolností? Je škoda, že již nejsou stíhány tiskové přečiny, neboť bychom byli záhy svědky tohoto procesu: Obžalovaný uveřejnil knihu, která se prohlašuje na veřejné mravnosti; na stížnost některých ze svých „nejctihodnějších“ spoluobčanů je rovněž obviněn z utrhačství; jsou proti němu shromážděny další přitěžující okolnosti všeho druhu, jako urážky armády, vyzývání k vraždě, k násilí atd. Obžalovaný ostatně okamžitě souhlasí s žalobou, aby „vypálil zločinné znamení!“ většinou vyjádřených myšlenek. Na svou obhajobu pouze prohlásí, že se nepovažuje za autora své knihy, neboť ta může být považována za pouhý surrealistický výtvar, který vylučuje jakoukoli otázku zásluhy nebo provinění toho, kdo ji podepíše,

že pouze okopíroval dokument, aniž k němu dal svůj souhlas, a že je mu obvinění text právě tak cizí jako předsedovi soudu. Co platí pro uveřejnění knihy, bude platit o tisíci jiných aktech toho dne, kdy surrealistické metody se stanou oblíbenými. Budě tedy třeba, aby nová morálka nahradila morálku dnešní, příčinu všech našich zel.
²⁰ Rimbaud.
²¹ Nicméně, NICMÉNĚ... Bylo by třeba mít jí nedotčené srdce. Dnes, 8. června 1924, k jedné hodině hlas mi našeptával: „Béthune, Béthune.“ Co to mělo znamenat? Neznám Béthune a mám jenom nejasnou představu, kde leží toto místo na mapě Francie, Béthune mi nic nepřipomíná, dokonce ani scénu ze Tří mušketýrů. Měl bych býval odjet do Béthune, kde mě možná něco očekávalo; to bylo opravdu velmi jednoduché. Kdosi mi vyprávěl, že v jedné Chestertonově knize je detektiv, který – má-li nalézt někoho, koho hledá ve městě – se spokojí tím, že prohlédá od základu domy, na nichž mu zvenčí nějaký detail připadá sebestěně nenormální. Tento systém je lepší než kterýkoli jiný. Právě tak si roku 1919 počínal Soupault, vešel do obrovského počtu domů a ptal se domovníka, jestli tam bydlí Philippe Soupault. Myslím, že by nebyl udiven kladnou odpovědí. Šel by zaklepat na své dveře.

surrealistickou radost člověka, který – věda o postupném nezdaru všech ostatních – se nepovažuje za poraženého, vychází, odkud chce, a po cestě docela jiné než rozumné dojde, kam dojít může. Ten nebo onen obraz, jímž uzná za vhodné proslavit svůj pochod a který mu možná vynese veřejné uznání, je mi sám o sobě – mohu to přiznat – lhostejný. Materiál, jímž se musí zabývat, ve mně také nevzbuzuje žádnou úctu: jeho skleněné trubice nebo má kovová pera... Pokud jde o jeho metodu, kladu jí stejně vysoko jako svou. Viděl jsem při díle vynálezce nožního chodidlového reflexu; ustavičně manipuloval se svými pacienty, bylo to docela něco jiného než „vyšetření“, bylo jasné, že přitom nespolehal na žádný plán. Tu a tam něco poznamenal, neúčastně, aniž kvůli tomu odložil jehlici a zatím co jeho kladívko stále jezdilo sem a tam. Péči o nemocné, malicherný úkol, ponechával druhým. Celý hořel touto svatou horečkou. Surrealismus, tak jak jej chápu, dává dost jasně najevo náš naprostý nekoni-formismus, než aby mohl povstát spor o to, zda má být obeslán k procesu s reálným světem jako vývodní svědek. Byl by naopak s to podat důkaz jenom o úplném stavu rozptýlení, k němuž dojdeme, jak pevně doufáme. Rozptýlení s ženou u Kanta, rozptýlení s „hrozny“ u Pasteura, rozptýlení s vodiči u Curieho jsou v tomto ohledu hluboce příznačná. Tento svět je jenom velmi relativní podle míry myšlení a případy tohoto druhu jsou jenom dosud nejvýznamnější epizody války o nezávislost, které se – pokládaje to za čest – účastním. Surrealismus je „neviditelný paprsek“, který nám jednoho dne dovolí zvítězit nad našimi protivníky. „Nechvěj se již, vraku těla.“ Toto léto jsou růže modré; les je ze skla. Země zahalená do své zeleně na mne působí stejně málo jako strážidlo. Žít a přestat žít jsou domnělá řešení. Existence je jinde.

ANDRÉ BRETON

KUBISMUS

Následující stránky tvoří první kapitolu knihy Guillaumea Apollinaira *Les Peintres cubistes (Méditations esthétiques)*, uveřejněné v Paříži roku 1913. Tato stať, ač její soudy jsou nejasné a ne dost výstižné, vyjadřuje lépe než essaye Gleizesovy a Metzingerovy ovzduší intelektuálního zanícení, v němž se zrodil kubismus. Proto byla nakonec považována za manifest hnutí. Z toho důvodu jsme ho vybrali i my. (Český překlad je pořízen z 10. vydání knihy: „Éditions Athéna“, Paříž, rok vydání neuveden.)

O malířství

I

Výtvarné síly: čistota, jednota a pravda deptají svýma nohama podmaněnou přírodu.

Nadarmo se vypíná duha, trnou roční období, zástupy se řítí k smrti, věda boří a znovu staví to, co existuje, světy se navždycky vzdalují našim představám, naše pomíjivé obrazy se opakují nebo křísí z bezvědomí, a barvy, vůně, šramoty, jež zasahují naše smysly, přivádějí nás v úžas a potom zmizí z přírody.

Toto monstrum krásy není věčné.

My víme, že náš duch neměl začátek a nikdy neskončí, nicméně si chceme především udělat představu o stvoření a konci světa.

Přesto ještě příliš mnoho malířů zbožňuje stromy, kameny, vodu nebo lidi.

Rychle přivykáme otroctví mysteria. A otroctví nakonec vytvořilo sladké volné chvíle.

Dělníci mají možnost opanovat vesmír a zahradníci mají méně ohledu k přírodě než umělci.

Je na čase stát se pány. Dobrá vůle ještě nezaručuje vítězství.

Na této straně věčnosti tančí mrtvé formy lásky a pod jménem přírody je shrnuta jejich zatraceně špatná kázeň.

Plamen je symbol malířství a tři výtvarné síly plápolají, záříce na všechny strany.

V plamenu je čistota, která nestrpí nic cizího a krutě přetváří v sebe všechno, co zasáhne.

Plamen má tu kouzelnou jednotu, která způsobuje, že rozdělíme-li plamen, každý plámenek se podobá plameni.

Je v něm konečně vznešená pravda jeho světla, kterou nikdo nemůže popřít.

Odvážní malíři západní epochy se zhlížejí ve své čistotě navzdory přírodním silám.

Je to zapomnění následující po studiu. A aby ryzí umělec uzrál, je třeba, aby všecka ta uplynulá století neexistovala. Malířství se na Západě očišťuje s onou ideální logikou, kterou staří malíři předali novým, jako by jim dávali život. A to je všecko.

Jeden žije v slastech, druhý v bolesti, jedni projídají, co zdědili, druzí bohatnou a jiní zas mají jenom život.

A to je všecko.

Nemůžeme s sebou všude vláčet mrtvolu svého otce. Necháme ho ve společnosti ostatních mrtvých. A vzpomínáme na něho, želíme ho, mluvíme o něm s obdivem. A staneme-li se otci, marně bychom čekali, že se některé naše dítě přetrhne kvůli tomu, aby žila naše mrtvola.

Ale naše nohy se nadarmo odtrhují od půdy, která přechovává mrtvé.

Vážit si čistoty znamená křítit instinkt, zlidštit umění a zbožštit osobnost.

Kořen, lodyha a květ lilie ukazují vzestup čistoty až k symbolické době květu.

Všecka těla jsou stejná před světlem a jejich modifikace jsou výsledkem této schopnosti světla, které staví podle libosti.

Neznáme všechny barvy a každý člověk vynalézá nové.

Ale malíř si především musí připravit podívanou na své

vlastní božství a obrazy, které předkládá obdivu lidí, vzbuzují i v nich blaženost z toho, že okamžitě nahlédnou do svého božství.

K tomu je třeba obsáhnout jediným pohledem: minulost, přítomnost a budoucnost.

Plátno musí odhalit tuto bytostnou jednotu, jež jediná uvádí do vytržení.

Tedy nic pomíjivého nás nestrhne náhodou. Nevrátíme se náhle zpátky. Jsme svobodní diváci, neopustíme svůj život kvůli své zvědavosti.

Podloudníci forem nepropašují naše sochy ze soli kolem mýta rozumu.

Nebudeme bloudit v neznámé budoucnosti, jež oddělena od věčnosti je pouhým slovem, které má svěst člověka.

Nebudeme se vyčerpávat zachycováním příliš prchavé přítomnosti, jež pro umělce nemůže být ničím jiným než maskou smrti: módou.

Obraz bude existovat nevyhnutelně. Vidění bude úplné, dokonalé a jeho nekonečno, místo aby ukazovalo nedokonalost, pouze zdůrazní vztah nového stvoření k novému tvůrci a nic jiného. Bez čehož nikdy nebude jednoty a vztahy, do nichž vstoupí různé body plátna s různými temperamenty, s různými předměty, s různými světly, budou se jevit jenom jako mnohost různorodostí bez harmonie.

Neboť jestliže může existovat nekonečný počet stvoření, z nichž každé dosvědčuje svého tvůrce, aniž nějaký výtvarník zaujímá prostor těch, jež existují současně, je nemožné pojmut je zároveň a z jejich juxtaoposice, z jejich směřování, z jejich lásky vzhází smrt.

Každé božstvo tvoří k obrazu svému; stejně i malíři. A jenom fotografové vyrábějí reprodukce přírody.

Čistota a jednota nejsou nic bez pravdy, kterou nelze přirovnat ke skutečnosti, protože je s ní totožná, mimo všechny přírodní síly, které se snaží udržet nás ve fatálním řádu, v němž nejsme nic víc nežli živočichové.

Umělci jsou především lidé, kteří se chtějí stát nelidskými. Svízelně hledají stopy nelidskosti, stopy, které nenajdeme nikde v přírodě.

Tyto stopy jsou pravda a mimo ně nemáme žádnou skutečnost.

Ale skutečnost neodhalíme nikdy jednou provždy. Pravda bude vždycky nová.

Jinak je pouze systémem ubožejším než příroda.

V tom případě by žalostná pravda, vzdálenější, méně odlišená, méně skutečná, stále redukovala malířství na výtvarné písmo, jehož úkolem by pouze bylo usnadnit vztahy mezi lidmi téže rasy.

V dnešní době by se brzy objevil stroj, jenž by reprodukoval takové znaky bez účasti intelektu.

II

Mnoho nových malířů maluje jenom obrazy, kde není námět v pravém slova smyslu. A pojmenování, která nacházíme v katalogích, hrají tedy roli jmen, jež označují lidi, aniž je charakterisují.

Jako existují Tlustí, kteří jsou velmi hubení, a Plaví, kteří jsou černí jako uhlí, viděl jsem plátna nazvaná S a m o t a, na nichž bylo víc osob.

V případech, o něž jde, se často ještě benevolentně užívá mlhavě vysvětlujících slov jako portrét, krajina, zátiší; ale mnoho mladých malířů užívá jenom slova m a l b a.

Tito malíři, pozorují-li ještě přírodu, ji vymezují a pečlivě se vyhýbají vyličení přírodních scenerií odpozorovaných a rekonstruovaných studií.

Pravděpodobnost už není vůbec důležitá, protože malíř vše obětuje pravdám, nezbytnostem vyššího řádu, jež předpokládá, aniž je objevuje. Námět nemá žádný význam nebo jen nepatrný.

Moderní umění veskrze odmítá většinu prostředků, jichž užívali velcí umělci minulých dob, aby se zalíbili.

Jestliže cíl malířství je stále týž, jako byl kdysi, to jest potěšení očí, žádá se nyní na jeho milovníkovi, aby v něm nacházel jiné potěšení než to, které mu stejně dobře může poskytnout podívaná na věci existující v přírodě.

Směřujeme tedy k zcela novému umění, které bude ve vztahu k malířství – takovému, jak se projevovalo až dosud – tím, čím je hudba k literatuře.

Bude to čisté malířství, právě tak jako hudba je čistá literatura.

Poslouchá-li milovník hudby koncert, pocituje radost jiného druhu než je ta, již pocituje, slyší-li přirozené hřmoty, jako bubláni potůčku, rachot vodopádu, skučení větru v lese nebo harmonie lidského jazyka založené na rozumu a ne na estetice.

Stejně tak noví malíři poskytují svým obdivovatelům umělecké dojmy založené jedině na harmonii kontrastujících světél.

Z Plinia známe historku o Apellovi a Protogenovi.

Ta dobře objasňuje estetickou radost vyplývající jenom z této kontrastující konstrukce, o níž jsem mluvil.

Apelles se jednoho dne vypravil na ostrov Rhodos, aby poznal díla Protogenova, který tu bydlil. Protogenes nebyl ve svém ateliéru, když tam Apelles přišel. Byla tam stařena, která hlídala veliké plátno, připravené k malování. Apelles neřekl stařeně své jméno, ale nakreslil na plátno linii tak jemnou, že snad nikdo neviděl nic lepšího.

Protogenes se vrátil, všiml si linie, poznal ruku Apellovu a načrtl přes ni jinou barvou linii ještě jemnější, a tak se zdálo, že jsou tam linie tři.

Apelles se znovu vrátil příštího dne, nenašel toho, koho hledal, a jemnost linie, kterou toho dne načrtl, uvedla Protogena v zoufalství. Tento obraz vzbuzoval dlouho obdiv znalců, kteří se na něj dívali se stejným potěšením, jako by místo takřka neviditelných tahů představoval bohy a bohyně.

Tajnou snahou mladých malířů z nejnovějších škol je dělat čisté malířství. Je to výtvarné umění zcela nové. Je teprve na začátku a není dosud tak abstraktní, jak by chtělo být. Mladí malíři povětšinou dělají dobře matematiku, aniž to vědí nebo aniž ji znají, ale dosud neopustili přírodu, kterou trpělivě zkoumají, aby jim ukázala životní cestu.

Picasso studuje předmět jako chirurg pitvá mrtvolu.

Podají-li se tomuto umění čistého malířství cele se vymanit z malířství starého, neznamená to, že staré malířství nutně zmizí, právě tak jako rozvoj hudby nevymýtil různé literární druhy, právě tak jako štiplavost tabáku nenahradila chuť pokrmů.

III

Novým malířům bylo vytknuto, že se zabývají geometrií. Ale přitom jsou geometrické tvary základem kresby. Geometrie, věda, jejímž předmětem je prostor, jeho rozsah a jeho vztahy, odvědy byla přímo pravidlem malířství. Až dosud stačily neklidu, jež v duši velkých umělců vyvolává představa nekonečna, tři rozměry euklidovské geometrie.

Noví malíři si nepředsevzali o nic víc nežli staří, že budou geometry. Ale můžeme říci, že pro výtvarná umění je geometrie tím, čím je gramatika pro umění spisovatelské. Dnes však již vědci nezůstávají u tří rozměrů euklidovské geometrie. Malíři byli zcela přirozeně, a abychom tak řekli, intuicí přivedeni k tomu, aby se zabývali novými možnými mírami prostoru, které se v jazyce moderních atelierů všechny společně a krátce nazývají **č t v r t ý m r o z m ě r e m**.

Tak, jak se nabízí pochopení, z výtvarného hlediska je čtvrtý prostor, zdá se, vytvářen třemi rozměry známými: představuje nesmírnost prostoru zvětšujícího se v určité chvíli všemi směry. Je to sám prostor, rozměr nekonečna; to on obdařuje předměty plastičnosti. Dává jim proporce, jaké jim v díle patří, zatímco na příklad v řeckém umění rytmus v jistém smyslu mechanický ustavičně ničí proporce. Řecké umění mělo o kráse čistě lidské pojetí. Považovalo člověka za míru dokonalosti. Umění nových malířů považuje za ideál nekonečný vesmír a tomuto ideálu jsme zavázáni za novou míru dokonalosti, která dovoluje malíři dát předmětu proporce odpovídající stupni plastičnosti, jakou ho chce obdařit.

Nietzsche předpověděl možnost takového umění:

„Ó božský Dionysi, proč mě taháš za uši? zeptá se Ariadna svého filosofujícího milence v jednom z těch slavných rozhovorů na ostrově Naxu. Nalézám na tvých uších cosi půvabného, milého, Ariadno: proč nejsou ještě delší?“ Nietzsche, vyprávěje tuto anekdotu, vznáší ústy Dionýsa žalobu proti řeckému umění.

Dodejme, že tento pomysl **č t v r t ý r o z m ě r** byl jenom výrazem snah, neklidu mnoha mladých umělců, kteří se zajímali o skulpturu egyptskou, černošskou a oceánskou, uvažovali o vědeckých dílech a doufali v ušlechtilá díla, a že dnes nás s tímto utopickým výrazem, jež bylo třeba

vyslovit a vysvětlit, pojí jenom zájem jistým způsobem historický.

IV

Mladí umělci – ve snaze dosáhnout ideálních úměrností a neomezovat se na věci lidské – nabízejí nám díla spíše rozumová než smyslová. Stále více se vzdalují starému umění zrakových ilusí a místních úměrností, aby vyjádřili velikost forem metafysických. Proto současné umění – není-li přímým výronem určitých náboženských věr – má nicméně mnohé rysy velkého umění, to jest umění náboženského.

V

Sociální funkcí velkých básníků a velkých umělců je ustavičně obnovovat vzezření, jež na sebe bere příroda v očích lidí.

Bez básníků, bez umělců by se lidé brzy nudili přirozenou monotonností. Vznesená představa, jakou mají o vesmíru, by se závratně rychle zhroutila. Řád, který je zdánlivě v přírodě a jenž je pouze výsledkem umění, by okamžitě zmizel. Všecko by kleslo zpět do chaosu. Nebyla by už roční období, civilisace, myšlení, lidskost, dokonce ani život; a na věky by panovala nemohoucí temnota.

Básníci a výtvarní umělci určují podobu své epochy a budoucnost se povolně řídí jejich radou.

Celková struktura egyptské mumie je podobná postavám, jež nakreslili egyptští umělci, a přitom se staří Egypťané navzájem velmi lišili. Přizpůsobili se umění své epochy.

Charakteristickým rysem umění, jeho společenským úkolem je vytvářet tuto ilusi: typ. Bůh ví, že se posmívali obrazům Manetovým, Renoirovým! Nuže, stačí se podívat na fotografie z té doby a zjistíme podobnost lidí a věcí na obrazech, které tito velcí umělci namalovali.

Tato iluse se mi zdá zcela přirozená, neboť umělecká díla jsou z výtvarného hlediska nejsilnější, co doba vytvořila. Tato energie se lidem vnucuje a je pro ně výtvarným měřítkem doby. A tak ti, kdo se posmívají novým malířům, tropí si žerty z vlastní podoby, poněvadž lidstvo budoucnosti si bude představovat lidstvo dneška podle zobrazení, která zanechají tito umělci nejživotnějšího, to jest nejnovějšího umění. Neříkejte mi, že existují dnes i jiní malíři, kteří

malují tak, že se lidstvo pozná, neboť jejich zobrazení odpovídají jeho představě. Všechna umělecká díla doby se nakonec podobají dílům umění nejsilnějšího, nejvýraznějšího, nejtypičtějšího. Loutky jsou dílem umění lidového; zdá se však, že se stále inspirují díly velkého umění téže epochy. To je pravda, kterou si můžeme snadno ověřit. A kdo by se přitom odvážil říci, že ti, kdo vyrobili loutky prodávané v bazarech roku 1880, cítili něco obdobného, co Renoir, když maloval své portréty? Tehdy si toho nikdo nevšiml. To však znamená, že Renoirovo umění bylo dost silné, dost živé, aby se vrylo do našich smyslů, zatímco množství publika v době, kdy Matisse debutoval, jevila se jeho pojetí absurdní a potřeštěná.

VI

Uvažovalo se občas, a zvláště v souvislosti s nejnovějšími malíři, o možnosti kolektivní mystifikace nebo omylu.

Nuže, v celé historii umění neznáme jediný případ kolektivní mystifikace, jediný případ kolektivního uměleckého omylu. Vyskytují se ojedinělé případy, ale konvenční prvky, z nichž se z velké části skládají umělecká díla, nám zaručují, že kolektivní případy mystifikace a omylu jsou vyloučeny.

Kdyby nová škola umění byla jedním z těchto případů, byla by to událost tak neobyčejná, že bychom mohli mluvit o zázraku. Kdybychom měli uvažovat o něčem takovém, znamenalo by to představit si, že by se v nějakém národě všechny děti najednou rodily bez hlavy nebo bez nohy nebo bez ruky, což je představa zřejmě absurdní. V umění nedochází ke kolektivním omylům nebo mystifikacím, jsou jenom různá údobí a různé umělecké školy. Jestliže cíl, jež sleduje každé z těchto slov, není stejně vznesený, stejně čistý, všechny jsou stejně úctyhodné, a podle toho, jak se utvářejí představy krásy, každá umělecká škola je postupně obdivována, zavržována a znovu obdivována.

VII

Nová malířská škola nese jméno kubismus; nazval ji tak posměšně Henri Matisse na podzim 1908, když si právě prohlédl obraz znázorňující domy, jejichž krychlový tvar ho nesmírně udivil.

Tuto novou estetiku první promyslel André Derain, ale nejdůležitější a nejodvážnější díla, jež z ní hned vzešla, byla díla velkého umělce, jež zároveň musíme považovat za zakladatele: Pabla Picassa, jehož objevy, podepřené zdravým rozumem Georgese Braqua, který vystavil roku 1908 jeden obraz v Salonu nezávislých, byly formulovány ve studiích Jeana Metzingera, jež vystavoval první kubistický portrét (byl to můj portrét) v Salonu nezávislých roku 1910 a zasloužil se také o to, že téhož roku jury Podzimního salonu přijala kubistická díla. A právě roku 1910 se u Nezávislých objevily obrazy Roberta Delaunaye, Marie Laurencinové, Le Fauconniera, kteří náleželi k téže škole.

První společná výstava kubismu, jehož přívrženců přibýlo, byla uspořádána roku 1911 u Nezávislých, kde sál 41, vyhrazený kubistům, vyvolal hluboký dojem. Byla tam vystavena dovedná a svůdná díla Jeana Metzingera; krajiny, *Nahý muž a Žena s floxy* Alberta Gleize; *Portrét paní Fernandy X...* a *Mladé dívky slečny Marie Laurencinové*. Věž Roberta Delaunaye, *Hojnost* Le Fauconnierova, *Akty v krajině* Fernanda Légera.

V cizině kubisté po prvé vystoupili v Bruselu téhož roku; a v úvodním slově k této výstavě jsem přijal, jménem vystavujících, pojmenování *kubismus* a *kubisté*.

Koncem roku 1911 měla značný ohlas výstava kubistů v Salonu nezávislých, posměchu nebyl ušetřen ani Gleizes (*Loz*, *Portrét Jacquesa Nayrala*), ani Metzinger (*Žena se lžící*), ani Fernand Léger. K těmto umělcům se připojil nový malíř Marcel Duchamp a sochař a architekt Duchamp-Villon.

Další společně výstavy byly uspořádány v listopadu 1911 v Galerii současného umění v Tronchetově ulici v Paříži; roku 1912 v Salonu nezávislých – za účasti Juana Grise; v květnu ve Španělsku, kde Barcelona nadšeně přijala mladé Francouze; konečně v červnu v Rouenu výstava uspořádaná Společností normanských umělců, významná tím, že se k nové škole připojil Francis Picabia. (*Poznámka napsaná v září 1912.*)

Kubismus odlišuje od starého malířství to, že to není umění nápodoby, ale umění myšlenky, která usiluje pozdvihnout se až k tvoření.

Když malíř zobrazuje realitu myšlenou nebo realitu stvořenou, může postihnout trojrozměrný vnějšek, může, abychom tak řekli, *kubisovat*. Nebyl by toho schopen, kdyby podával jenom realitu viděnou, ledaže by se uchyloval k šalbě zkracování délek a perspektivy, což by deformovalo povahu myšlené nebo vytvořené formy.

V kubismu – tak, jak jsem ho utřídil – se nyní projevují čtyři tendence. Z nich dvě jsou paralelní a čisté.

Kubismus vědecký je jednou z těchto čistých tendencí. Je to umění malovat nové celky s prvky vypůjčenými nikoli u nahlížené reality, ale u reality poznání.

Každý člověk cítí tuto vnitřní realitu. Není na příklad třeba být vzdělaný, abychom si dovedli v duchu představit kulatý tvar.

Geometrický vzhled, který tak ohromil ty, kdo viděli první vědecká plátna, měl půvab v tom, že bytostná realita v nich byla podána s velkou čistotou a že visuální a anekdotická nahodilost z nich byla vyloučena.

Malíři, kteří se hlásí k této tendenci, jsou: Picasso, jehož zářivé umění patří také k druhé čisté tendenci kubismu, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, slečna Laurencinová a Juan Gris.

Kubismus fyzický je umění malovat nové celky s prvky vypůjčenými většinou u nahlížené reality. Toto umění patří nicméně ke kubismu pro svou konstruktivní disciplínu. Má velikou budoucnost jako historické malířství. Jeho společenská úloha je zřejmá, ale není to čisté umění. Směšuje se v něm námět s obrazy.

Fyzickým malířem, jež založil tento směr, je Le Fauconnier.

Kubismus orfický je dalším velkým směrem moderního malířství. Je to umění malovat nové celky s prvky, které si umělec nevypůjčí u nazírané reality, ale celek stvoří a obdaří mohutnou skutečností. V dílech orfických umělců musí být zároveň přítomen čistý estetický půvab, smysl vnímatelná konstrukce a sublimní význam, to jest námět. To je čisté umění. Toto umění, které vynalézá osobitě Robert Delaunay a o něž usiluje také Fernand Léger, Francis Picabia a Marcel Duchamp, je obsaženo v světle děl Picasových.

Kubismus instinktivní, umění malovat nové celky vypůjčené nikoli u reality nazírané, ale u reality, kterou

umělci vnukají instinkty a intuice, směřuje už dlouho k orfismu. Instinktivním umělcům chybí jasnost a umělecká víra; instinktivní kubismus zahrnuje velký počet umělců. Toto hnutí, vzešlé z francouzského impresionismu, se nyní šíří po celé Evropě.

Poslední obrazy Cézannovy a jeho akvarely patří ke kubismu, ale otcem nových malířů je Courbet, a André Derain, k němuž se jednou vrátím, byl nejstarším z jeho milovaných synů, neboť ho nalézáme u počátku hnutí fauvistů, jež bylo jakýmsi úvodem ke kubismu, a také u počátku tohoto velkého subjektivního hnutí, ale dnes by bylo příliš nesnadné dobře psát něco o člověku, který se dobrovolně straní všeho a všech.

Moderní malířská škola se mi zdá nejodvážnější ze všech, jaké kdy existovaly. Položila otázku krásy o sobě. Chce si představit krásu osvobozenou od slasti, kterou člověk působí člověku, a toho se neodvážil žádný evropský umělec od počátku historických dob. Noví umělci chtějí ideální krásu, která by už nebyla jenom pyšným výrazem druhu, ale výrazem celého světa, tou měrou, jak se svět zlidštil ve světle.

Dnešní umění dává svým výtvorům velkolepé, monumentální vzezření, které po této stránce překonává vše, co umělci našeho věku vymyslili. Dnešní umění, zaníceně hledající krásu, je vznešené, energické, a skutečnost, kterou nám nabízí, je podivuhodně jasná.

Miluji dnešní umění, protože miluji především světlo, a všichni lidé milují především světlo, proto vynalezli oheň.

G. APOLLINAIRE

FUTURISMUS

Ze tří manifestů, které následují, první vyšel v pařížském Figaru 20. února 1909 a potom v milánské revui Poesia, č. 1–2; druhý a třetí manifest byly uveřejněny, rovněž v revui Poesia, příštího roku, druhý v březnu a třetí v dubnu. Tyto tři manifesty spolu s Boccioniho Futuristickým sochařstvím, které vyšlo v dubnu 1912, tvoří základní programové jádro hnutí. Další manifesty, velmi početné a na různá témata, přinášejí velmi málo k tvářnosti futurismu, zvláště pokud jde o výtvarná umění.

Manifest futurismu

Bděli jsme po celou noc – mí přátelé a já – pod lampami mešity, jejíž měděné kupole, prolamované jako naše duše, měly nicméně elektrická srdce. Rozdupávající svou vrozenou lenost na tlustých perských kobercích, diskutovali jsme na nejzazších hranicích logiky a škrábali na papír šílené projevy.

Obrovská pýcha vzdouvala naši hrud, neboť jsme tušili, že jediní jsme vzhůru, jako majáky nebo jako přední hlídky tváří v tvář armádě nepřátelských hvězd, které táboří ve svých nebeských polních leženích. Sami se strojníky v pekelných kotelnách velikých lodí, sami s černými přízraky, které se přehrabují v rudém břiše poblázněných lokomotiv, sami s opilci bijícími křídly do zdí!

A náhle jsme byli vyburcováni rachotem obrovských dvouposchodových tramvají, které jely vzpínající se, zářící různobarevnými světly zrovna jako vísky o svátku, jimiž rozvodněný Pád náhle zalomcuje a vyvrátí je ze základů, aby je odvedl až do moře na vodopádech a vírech povodně.

Potom se rozhostilo ještě hlubší ticho. Poslouchali jsme vysílenou modlitbu starého kanálu a skřípot kostí paláců

umírajících ve svém vousu zeleně, a tu zařvaly pod našimi okny vyhladovělé automobily.

„Nuže, přátelé!“ řekl jsem. „Odjedme! Konečně je překonána mytologie a mystický ideál. Budeme přítomni zrození Kentaura a brzy spatříme létat první anděle! – Bude třeba zacloumat branami života, abychom vyzkoušeli jejich stěžeje a závory!... Odjedme! Hle, první vycházející slunce nad zemí!... Nic se nevyrovná nádheře jeho rudého meče, který se po prvé potýká v tisíciletých temnotách.“

Přistoupili jsme ke třem supícím strojům, abychom pohládili jejich klenutou hruď. Položil jsem se na svůj stroj jako mrtvola na máry, ale náhle jsem se probudil pod volanem – sekáčem gilotiny –, který mi ohrožoval žaludek.

Veliké koště šílenství nás odtrhlo od nás samých a hnalo nás ulicemi příkrými a hlubokými jako vyschlé bystřiny. Bídné lampy tu a tam v oknech nás učily nenávidět naše matematické oči.

„Čich,“ zvolal jsem, „čich stačí šelmám!...“

A my jako mladí lvi jsme vyhnali Smrt s černou srstí, krepinatou bílými kříži, která prchala před námi fialovým hmatatelným a živým nebem.

A přesto jsme neměli ideální Milenku, jejíž postava by se tyčila až k oblakům, ani krutou Královnu, které bychom obětovali své mrtvolky, zkroucené do byzantských prstenů!... Nic, po čem se umírá, leda touha zbavit se konečně své příliš těživé odvahy!

Drtili jsme na prahu domů hlídací psy, kteří se rozpleskli, svíjejíce se pod našimi horkými pneumatikami jako límec pod žehličkou.

Ochočená Smrt mě předbíhala, aby mi v každé zatáčce roztomile podala pacičku, a občas si lehala na zem, pronikavě skřípajíc čelistmi, a vrhala na mne sametové pohledy, ležíc v kaluži.

„Vyjděme z Moudrosti jako z ošklivé hlušiny a vstupme jako plody kořeněné pýchou do nesmírných a křivých úst větru!... Předhodme se jako potrava Neznámu, ne ze zoufalství, ale prostě proto, abychom obohatili nevyzpytatelné nádrže Absurda!“

Sotva jsem pronesl tato slova, otočil jsem se náhle kolem své osy s šílenou opilostí pudlíků, kteří se koušou do ocasu, a tu se najednou vynořili dva cyklisti, kteří mi nedali za

pravdu, vrávorajíce přede mnou jako dvě přesvědčivé a přesto protimluvné úvahy. Jejich stupidní vlnění diskutovalo na mé půdě... Jaká nuda!... Fuj!... Vzal jsem to zkrátka a ze znechucení jsem se vrhl – bum – zadek nad hlavou, do příkopu...

Ó, mateřský příkope, do poloviny naplněný bahnitou vodou! Tovární příkope! Plnými ústy jsem chutnal tvé posilující bahno, které mi připomíná svatý černý prs mé sudánské kojné!

Když jsem napřímil své tělo – špinavé a páchnoucí koště – cítil jsem, jak mi žhavé železo radosti rozkošně vniká do srdce.

Zástup rybářů s udicemi a přírodovědců zkroucených podagrou se srotil zděšen kolem zázraku. Trpělivě a úzkostlivě pozdvíhovali velmi vysoko obrovské železné čeřeny, aby vylovili můj automobil, podobný velikému, v blátu utopenému žraloku. Pomalu se vynořil, zanechávaje v příkopu jako skořáčku svou těžkou rozumnou karoserií a své komfortní polštářování.

Měli za to, že je mrtev můj dobrý žralok, ale probudil jsem ho jediným pohlazením po jeho všemohoucím hřbetě, a tu procítl a rozběhl se plnou rychlostí po svých ploutvích.

A tu – obličej pokrytý dobrým továrenským kalem, v němž byla spousta kovové strusky, zbytečným potem a nebeskými sazemi, pošramocené paže zavěšeny na šátku – za žalozpěvu moudrých rybářů s udicemi a hluboce zarmoucených přírodovědců jsme se jali diktovat své první vůle všem živým lidem země:

1. Chceme opěvovat lásku k nebezpečí, návyk na energii a smělost.
2. Základními prvky naší poesie budou odvaha, zmužilost a revolta.
3. Literatura až dosud velebila myšlenkovou nehybnost, vytržení a spánek, my chceme velebit útočný neklid, horečnatou nespavost, poklus, nebezpečný skok, facku a ránu pěstí.
4. Prohlašujeme, že nádhera světa byla obohacena o novou krásu: o krásu rychlosti. Závodní automobil se svou kapotou ozdobenou tlustými trubkami podobnými hadům s výbušným dechem..., řvoucí automobil, který jako by se řítil po kartáčových nábojích, je krásnější než Vítězství a mothrace.

5. Chceme opěvovat člověka, který drží volant, jehož ideální hřídel prochází Zemí, jež je také vržena na obvod své oběžné dráhy.

6. Je třeba, aby se básník vydal se zápalem, výbušně a marnotratně, aby zvětšil nadšenou vroucnost původních živelů.

7. Krása je již jenom v boji. Dílo nemůže být mistrovským dílem, není-li agresivní. Poesie musí být dravým náparem proti neznámým silám a musí je donutit, aby se vrhly před člověkem k zemi.

8. Jsme na nejzazším mysu staletí! . . . K čemu to je, ohlížet se, když musíme vyrazit tajemné dveře Nemožného? Čas a Prostor umřely včera. Žijeme již v absolutnu, protože jsme již stvořili všudypřítomnou věčnou rychlost.

9. Budeme velebit válku – jedinou hygienu světa – militarismus, patriotismus, destruktivní gesto anarchistů, krásné myšlenky, které zabíjejí, a opovržení k ženě.

10. Chceme demolovat galerie, knihovny, potírat moralismus, feminismus a všechny oportunistické a utilitární zbabělosti.

11. Budeme opěvovat obrovské zástupy vyburcované prací, radostí nebo vzpourou; budeme opěvovat mnohobarevné a polyfonní příboje revolucí v moderních velkoměstech; budeme opěvovat tetelivý noční žár zbrojnic a loděnic pod jejich prudkými elektrickými lunami; žravá nádraží, která pohlcují kouřící hady; továrny zavěšené na mracích šňůrami svých kouřů; mosty vzpínající se jako vymrštění gymnastové nad ďábelskými noži řek ozářených sluncem; dobrodružné parníky větrící obzor; lokomotivy s mohutnou hrudí, které hrabou na kolejích jako obrovští oceloví oři, sevření otěžími dlouhých potrubí, a klouzavý let aeroplánů, jejichž vrtule práská ve větru jako prapor a tleská jako nadšený dav.

Z Itálie provoláváme tento manifest ničivého a žhářského násilí, manifest, jímž dnes zakládáme futurismus, protože chceme osvobodit Itálii od její sněti profesorů, archeologů, průvodců a antikvářů.

Itálie byla příliš dlouho velikým tržištěm vetešníků. Chceme ji zbavit nesčetných galerií, které ji pokrývají nesčetnými hřbitovy.

Galerie, hřbitovy! . . . Je to vskutku totéž – zde i tam do

sebe zlověstně vrážejí těla, která se neznají. Veřejné noclehárny, kde se spí navzdýcky bok po boku nenáviděných nebo neznámých bytostí. Vespolečná ukrutnost malířů a sochařů, kteří se navzájem zabíjejí ranami linií a barev v téže galerii.

Jdeme tam jednou za rok na návštěvu, jako chodíme k hrobu svých mrtvých jedenkrát v roce . . . , to ještě lze připustit! . . . Chápeme rovněž, položí-li se jednou za rok květy k nohám Giocondy! . . . Ale chodit každý den vláčet po galeriích své smutky, své křehké odvahy a svůj neklid, to nepřipustíme! . . . Cožpak se chcete otrávit? Cožpak chcete shnít?

Co jiného můžeme nalézt ve starém obraze, ne-li namáhavé pokroucení umělce snažícího se zlomit nepřekročitelné přehradu, jež stojí v cestě jeho touze úplně vyjádřit svůj sen?

Obdivovat starý obraz znamená hodit svou sensibilitu do pohřební urny, místo abychom ji vrhli vpřed prudkými výtrysky tvorby a činu. Chcete snad takto vyplýtvat své nejlepší síly v zbytečném obdivu minulosti, z něhož vyjdete nesmírně vyčerpání, ochuzení, zdeptání?

Ve skutečnosti každodenní návštěva galerií, knihoven a akademií (těch hřbitovů ztracených úsilí, těch kalvárií ukřižovaných snů, těch rejstříků zlomených nadšení! . . .) je pro umělce tím, čím je prodlužované poručnictví rodičů pro mladé inteligentní lidi, opilé svým talentem a ctižádostivou vůlí.

Pro umírající, invalidy a vězně to ještě ujde. Ta podivuhodná minulost je možná balzámem na jejich rány od chvíle, kdy je jim budoucnost zakázána . . . Ale my o to nestojíme, my mladí, silní a živí futuristé!

Ať tedy přijdou dobří žháři se zuhelnatělými prsty! . . . Tady jsou! Tady jsou! . . . Nuže, vrhněte oheň do regálů knihoven! Zvráťte tok kanálů a zaplavte sklepy obrazáren! . . . Oh! Ať jsou odplaveny proudem slavná plátna! Chopte se motyk a kladiv! Podkopejte základy ctihodných měst!

Nejstarším mezi námi je třicet let; máme tedy nejméně deset let na to, abychom splnili svůj úkol. Až nám bude čtyřicet, jiní, mladší a chrabřejší než my, nás jistě hodí do koše jako zbytečné makulatury! . . . Půjdou proti nám z veliké dálky, odevšad, vzpínajíce se na lehké kadenci svých

prvních básní, sekající do vzduchu svými zakřivenými prsty a vdechující u vrat akademií lahodnou vůni našich tlejících duchů, již zaslíbených katakombám knihoven.

Ale my tam nebudeme. Nakonec nás jedné zimní noci naleznou na širé rovině pod smutným hangárem, na nějž bude monotónně bubnovat déšť, přikrčené u našich chvějících se aeroplánů, jak si ohříváme ruce nad ubohým ohněm, živěným našimi dnešními knihami, vesele plápolajícími pod zářivým letem našich obrazů.

Shluknou se kolem nás, těžce oddychující úzkostí a nevolí a nanejdůležitější rozhořčení naší neúnavnou odvahou, vrhnou se na nás, aby nás zabili, s tím větší nenávistí, čím jejich srdce bude opilejší láskou a obdivem k nám. A silná a svatá Nespravedlnost vybuchne zářivě v jejich očích. Neboť umění nemůže být nic jiného než násilí, krutost a nespravedlnost.

Nejstarším z nás je třicet let, a přece jsme již promrhali něco pokladů, pokladů síly, lásky, odvahy a drsné vůle, spěšně, šíleně, rozmařile, zběsile, do vysílení.

Podívejte se na nás! Nejsme udýcháni . . . Naše srdce není ani trochu unaveno! Neboť se živilo ohněm, nenávistí a rychlostí! . . . Udivuje vás to? To je tím, že si ani nevzpomínáte, že jste žili! Vzpřímeni na vrcholku světa, ještě jednou vyzýváme hvězdy na souboj!

Máte námitky? Dost! Dost! Známe je! To je jasné! Víme dobře, o čem nás naše krásná a lživá inteligence ujišťuje. — Jsme, říká, jenom souhrn a prodloužení našich předků. — Možná! Budiž! . . . Co na tom? . . . Ale my tomu nechceme rozumět! Střežte se opakovat tato nestoudná slova! Raději zdvihněte hlavu!

Vzpřímeni na vrcholku světa, ještě jednou vyzýváme hvězdy na souboj!

F. T. MARINETTI

Manifest futuristických malířů

Mladým umělcům Itálie!

Výkřik vzpoury, který z ní z našich úst a jímž dáváme najevo, že naše ideály jsou totožné s ideály futuristických básníků, není již hlasem nějaké estetické církvíčky, ale vyjadřuje

žhavou touhu, která dnes vře v žilách každého tvůrčího umělce.

Chceme rozhořčeně potírat fanatické, vědomé a snobské náboženství minulosti, živěné neblahou existencí obrazů. Bouříme se proti otrockému obdivování starých pláten, starých soch, starožitností a proti nadšení vším, co je prožrané červotoči, špinavé, zpusťované časem, a považujeme za nespravedlivé a zločinné obvyklé pohrdání vším, co je mladé, nové a plné života.

Soudruzi! Prohlašujeme vám, že vítězný postup věd vyvolal v lidstvu tak hluboké změny, že vyhloubil propast mezi povolnými otroky minulosti a námi, kdo jsme svobodní a jistí zářivou velkolepostí budoucnosti.

Jsme znechuceni ohavnou leností, která od cinquecenta dává našim umělcům žít z ustavičného vykořisťování někdejší slávy.

Pro ostatní národy je Itálie dosud zemí mrtvých, obrovskými Pompeji, jež se běhají hroby. Itálie se však obrozuje a po jejím obrození politickém následuje obrození intelektuální. V zemi analfabetů přibývá škol: v zemi sladké nečinnosti burácejí nyní nesčetné továrny: v zemi tradiční estetiky rodí se dnes zářivá vlnnutí novosti.

Životné je pouze to umění, které nalézá své prvky v prostředí, které je obklopuje. Jako naši předkové brali předmět umění z náboženské atmosféry, která doléhala na jejich duše, právě tak se musíme inspirovat hmatatelnými zázraky současného života, železnou sítí rychlosti, která obepíná Zemi, zámořskými parníky, d r e a d n o u g h t y, úžasnými lety, které brázdí nebesa, temnou odvahou námořníků v ponorkách, křečovitým bojem za dobytí neznáma. A můžeme zůstat neteční k zuřivé aktivitě velkých kapitálů, k nejnovější psychologii náměsíčnictví, k horečným postavám světáka, kokoty, apače a alkoholika?

Protože také chceme přispět k nezbytné obnově všech uměleckých projevů, vyhlášíme nelítostnou válku všem těm umělcům a institucím, co se jen maskují rouškou lživé modernosti a vězí až po krk v tradicích, v akademismu a především v hnusné rozumové lenosti.

Vyzýváme všechny mladé, aby pohrdali tou zabeđenou spreží, která v Římě tleská tomu odpornému rozkvětu změkčilého klasicismu; která ve Florencii velebí neurotické pěstitele hermafroditního archaismu; která v Milánu od-

měňuje plebejskou a slepou řemeslnou práci ve vkusu roku osmačtyřicet; která v Turínu pochlebují malbě vládních úředníků na pensi a v Benátkách velebí zmatené lakýrnické práce zkamenělých alchymistů! Bouříme se zkrátka proti povrchnosti, banalitě a kramářské a lajdácké snadnosti, která nás nutí, abychom hluboce pohrdali většinou v á z e n ý c h umělců všech krajů Itálie.

Nuže, pryč s prodejnými restaurátory starých škraloupů! Pryč s archeology zachvácenými chronickou nekrofilii! Pryč s kritiky, ochotnými kuplíři! Pryč s revmatickými akademie-
mi, s ochmelenými a hloupými profesory! Pryč s nimi!

Zeptejte se těchto kněží pravého vyznání, těchto depositářů estetických zákonů, kde jsou dnes díla Giovanna Segantiniho: zeptejte se jich, proč si oficiální komise nevzpomenou, že existuje Gaetano Previati; zeptejte se jich, kde jsou oceněna sochařská díla Medarda Rossa! . . . A kdo se namáhá myslet na umělce, kteří nemají za sebou dvacet let zápasu a utrpení, ale kteří nicméně pracují na dílech, jež mají být ozdobou vlasti?

Placení kritikové mají zájem hájit něco docela jiného! Výstavy, konkursy, povrchní a vždycky předpojatá kritika od-
suzují italské umění k hanbě skutečné prostituce!

A co řekneme o s p e c i a l i s t e c h? Vzhůru! Skoncujme s portrétisty, s malíři interiérů, jezer, hor! . . . Trpěli jsme je dost dlouho všechny ty impotentní malíře na letním bytě! Skoncujme s przniteli mramorů, které zatarasují náměstí a znesvěcují hřbitovy! Skoncujme se spekulantskou železobetonovou architekturou podnikatelů! Skoncujme se štra-
pačními dekoratery, s fabrikátory keramiky, s prodejními malíři plakátů a s nedbalými a hloupými ilustrátory!

A zde jsou naše stručné ZÁVĚRY:

Nadšeně se hlásíme k futurismu, chceme:

1. Rozbít kult minulosti, posedlost antikou, pedantismus a akademický formalismus.
2. Hluboce pohrdat každou formou nápodoby.
3. Vynášet každou formu originality, byť by byla ztřeštěná a sebenásilnější.
4. Nacházet odvahu a pýchu v snadném obvinění z šílenství, jímž se mrskají a umlčují novátoři.
5. Považovat kritiky umění za zbytečné a škodlivé.
6. Vzbouřit se proti tyranii slov: HARMONIE A VKUS, vý-

rozum příliš pružným, jimiž lze snadno rozbít díla Rembrandtova, Goyova i Rodinova.

7. Odstranit z ideálního území umění všechny již využitě motivy a náměty.

8. Vyjádřit a oslavit dnešní život, neustále a bouřlivě pře-
tvářený vítěznou vědou.

Mrtví at jsou pohřbeni v nejhlubších útrobach země!

At jsou s prahu budoucnosti odklizeny mumie! Místo pro mládí, bouřlivé a smělé!

Malíř UMBERTO BOCCIONI (Milán)

Malíř CARLO DALMAZZO CARRA (Milán)

Malíř LUIGI RUSSOLO (Milán)

Malíř GIACOMO BALLA (Řím)

Malíř GINO SEVERINI (Paříž)

Futuristické malířství: Technický manifest

V prvním manifestu, který jsme proklamovali 8. března 1910 ze scény turinského letního divadla Chiarella, vyslovili jsme svou hlubokou ošklivost, své hrdé pohrdání, svou radostnou vzpuru proti vulgárnosti, proti prostřednosti, proti fanatickému a snobskému uctívání všeho starého, které dusí umění v naší zemi.

Tehdy jsme se zabývali vztahy, které jsou mezi námi a společností. Tímto druhým manifestem se dnes naopak rozhodně rozcházíme s každou relativní úvahou a povznášíme se k nejvyššímu vyjádření malířského absolutna.

Naše dychtění po pravdě nemůže již být uspokojeno tradiční Formou a Barvou!

Gesto nebude již pro nás zachyceným okamžikem všeobecného dynamismu: bude to prostě sám zvěčněný dynamický pocit.

Všechno se hýbe, všechno mívá, všechno se rychle mění. Postava není před námi nikdy nehybná, ale ustavičně se objevuje a mizí. Protože obraz setrvává na sítnici, věci v pohybu se množí, deformují, následují jeden za druhým jako vibrace v prostoru, jímž procházejí. Tak běžící kůň nemá čtyři nohy: má jich dvacet a jejich pohyby jsou trojúhelné. Všechno v umění je konvence a včerejší pravdy jsou pro nás naprosté lži.

Prohlašujeme znovu, že portrét, aby byl uměleckým dílem, nemusí se ani nesmí podobat svému modelu a že malíř nosí krajiny, které chce vytvořit, v sobě. Aby namaloval postavu, nemusí ji u d ě l a t; musí vytvořit její atmosféru.

Prostor již neexistuje; ulice skropená deštěm a osvětlená elektrickými lampami propadá se až do středu země. Slunce je od nás vzdáleno tisíce kilometrů; ale nepřipadá nám dům, který stojí před námi, jakoby zasazen do slunečního kotouče? Kdo ještě může věřit v neprůhlednost těles, když nám naše zbystrěná a umocněná sensibilita dává tušit temné projevy mediálních jevů? Proč máme dál tvořit bez ohledu na schopnost našeho zraku, jenž může působit stejně jako paprsky?

Příkladů, které potvrzují naše tvrzení, je nesčetně.

Z každé z šestnácti osob, které máte kolem sebe v jedoucí tramvaji, jsou postupně jedna, deset, čtyři, tři osoby; jsou nehybné a pohybují se; jdou, přicházejí, vyskakují na ulici pohlcovány zónou slunce, potom si zase chodí sednout, trvalé symboly všeobecné vibrace. A mnohdy na tváři osoby, s kterou mluvíme cestou, spatříme koně jdoucího v dálce. Naše těla vstupují do pohovek, na nichž sedíme, a pohovky vstupují do nás, právě tak jako jedoucí tramvaj vstupuje do domů, které se zase vrhají na tramvaj a splývají s ní.

Konstrukce obrazů je stupidně tradiční. Malíři nám vždycky ukazovali věci a lidi stojící před námi. My stavíme diváka doprostřed obrazu.

Jako ve všech oblastech lidského myšlení vystřídá nehybnou temnotu dogmatu osvícené individuální hledání, stejně je třeba, aby v našem umění byla akademická tradice nahrazena oživujícím proudem individuální svobody.

Chceme se vrátit do života. Dnešní věda, popírajíc svou minulost, odpovídá intelektuálním potřebám naší doby.

Naše obnovené vědomí nám již nedovoluje považovat člověka za střed všeobecného života. Bolest člověka je pro nás stejně zajímavá jak bolest elektrické lampy, která trpí, křečovitě se svíjí a křičí nejdrásavějšími výrazy barvy; a harmonie linie a záhybů moderních šatů má pro nás stejnou emotivní a symbolickou účinnost, jakou měl akt pro lidi starověku.

Abychom vnímali a pochopili nové krásy moderního obrazu, je třeba, aby duše byla opět čistá; aby se oko zbavilo

roušky, již je zastřely atavismus a kultura, a aby považovalo za jedinou kontrolu Přírodu a ne galerii!

Potom si všichni náhle povšimnou, že pod naší pokožkou se nevlíí hněd', ale že tam září žluté, že červeň tam plápolá a že zeleň, modrá a fialová tam tančí, rozkošnické a las-kající!

Jak ještě můžeme vidět lidskou tvář růžovou, když náš život se nepopíratelně zdvojnásobil v náměsíčnosti? Lidská tvář je žlutá, je červená, je zelená, je modrá, je fialová. Sinalost ženy, která se dívá do výkladu klenotníka, hraje více duhovými barvami než všechny hrany klenotů, které ji okouzlují.

Naše malířské vjemy nesmějí již být pomlouvány. Dáváme jim zpívat a křičet na našich plátnech, která hlaholí ohlušujícími a triumfálními fanfárami.

Vaše oči, přivyklé polostínu, otevrou se nejzářivějším viděním světla. Stíny, které budeme malovat, budou jasnější než světla našich předchůdců a naše obrazy ve srovnání s obrazy uskladněnými v galeriích budou jako nejzářivější den vedle nejtemnější noci.

To vás přirozeně přivede k závěru, že malířství nemůže existovat bez d i v i s i o n i s m u. Divisionismus nicméně není v našem pojetí technický p r o s t ě d e k, který si lze methodicky osvojit a aplikovat jej. Divisionismus u moderního malíře musí být vrozeným k o m p l e m e n t a r i s m e m a my jej považujeme za bytostný a osudný.

A nakonec odmítáme od nynějška snadné obvinění z barokisování, z něhož jistě budeme nařčeni. Myšlenky, které jsme zde vyložili, jsou plodem jedině naší zbystrěné sensibility. Zatímco b a r o k i s o v á n í znamená vyumělkovanost, zuřivou a vysílenou virtuoznost, Umění, s kterým přicházíme my, je sama spontánnost a síla.

PROHLAŠUJEME:

1. že vrozený komplementarismus je v malířství absolutně nezbytný, stejně jako volný verš v poesii a jako polyfonie v hudbě;
2. že universální dynamismus musí být vyjádřen jako dynamický pocit;
3. že k interpretaci Přírody je zapotřebí upřímnosti a neposkvrněnosti;
4. že pohyb a světlo bortí hmotnost těles.

BOJUJEME:

1. Proti plynké patině a glazuře, jež mají napodobit stará díla.
2. Proti povrchnímu a elementárnímu archaismu na základě plochých odstínů, archaismu, který redukuje malířství na impotentní, infantilní a groteskní synthesesu.
3. Proti falešnému kultu budoucnosti u secesionistů a nezávislých, nových akademiků všech zemí.
4. Proti aktu v malířství, právě tak nudnému a nesnesitelnému jako cizoložství v literatuře.

Považujete nás za blázny. My jsme však primitivové nové, zcela proměněné sensibility.

Mimo atmosféru, v které žijeme my, jsou jenom temnoty. My futuristé stoupáme k nejvyšším a nejzářivějším vrcholům a prohlašujeme se za Pány Světla, neboť již pijeme z živých pramenů Slunce.

Malíř UMBERTO BOCCIONI (Milán)

Malíř CARLO DALMAZZO CARRA (Milán)

Malíř LUIGI RUSSOLO (Milán)

Malíř GIACOMO BALLA (Řím)

Malíř GINO SEVERINI (Paříž)

ABSTRAKTISMUS

Manifest suprematismu Kazimíra Maleviče, na jehož literární podobě spolupracoval také Majakovskij, vyšel v Petrohradu 1915. Tento Manifest byl o pět let později zařazen do Malevičova nejdůležitějšího theoretického díla *Suprematismus jako svět nezobrazení*, uveřejněného později zkráceně roku 1927 německy jako jedna z publikací Bauhausu zároveň s *Uvodem do theorie přídatného prvku umění* (Einführung in die Theorie des additionalen Elementes der Malerei), napsaného několik let předtím. Před Manifestem jsme zde dali přednost největšímu Malevičovu dílu, které považujeme za nejjasnější a nejzvrubnější. Německé bauhauské vydání, v němž jsou zařazeny oba essaye, vyšlo pod názvem *Die gegenstandslose Welt*. Část citovaného textu viz také v publ. Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paříž 1960.

Suprematismus

Pod suprematismem rozumím primát čisté sensibility ve výtvarných uměních.

Jevy objektivní přírody samy o sobě jsou z hlediska suprematistů prosty významu; sensibilita jako taková je ve skutečnosti zcela nezávislá na prostředí, v němž vznikla. Tak zvaná „konkretisace“ citu ve vědomí není v podstatě nic jiného než konkretisace „odrazu“ sensibility prostřednictvím reálného zobrazení, které má vztah k věcem.

Takové zobrazení je v suprematistickém umění bezcenné. A nejen v suprematistickém umění, ale v umění vůbec, neboť trvalá a skutečná hodnota uměleckého díla, ať náleží ke kterékoli škole, spočívá jenom ve vyjádřené sensibilitě. Akademický naturalismus, naturalismus impresionistů, cé-

zannismus, kubismus atd. nejsou do jisté míry ničím jiným než dialektickými metodami, které samy o sobě v podstatě nijak nerozhodují o vnitřní hodnotě uměleckého díla.

Předmětné zobrazení samo o sobě (to jest takové, jež má za jediný cíl zobrazení předmětnost) je něco, co nemá nic společného s uměním; nicméně užití předmětného v uměleckém díle nevyklučuje vysokou uměleckou hodnotu takového díla.

Pro suprematistu bude však vždycky účinný ten výrazový prostředek, který umožňuje co možná nejplnější vyjádření sensibility jako takové a který si nevšímá obvyklé předmětnosti.

Předmětné samo o sobě je pro suprematistu bez významu a právě tak jsou pro něho bezcenná zobrazení vědomí.

Rozhodující je však sensibilita, a právě jejím prostřednictvím umění dochází k zobrazení bez předmětů, k suprematismu.

Přichází na poušť, kde nelze nic rozpoznat vyjma sensibilitu.

Všechno, co určovalo předmětně ideovou strukturu života a „umění“: ideje, pojmy a představy . . . , všechno umělec odvrhl, aby dal zaznít čisté sensibilitě.

Umění minulosti, přinucené (alespoň v cizině) sloužit náboženství a státu, se musí obrodit v čistém (nikoli užitém) umění suprematismu a musí vybudovat nový svět, svět sensibility.

Když jsem se roku 1913 – v zoufalé snaze osvobodit umění od břemena předmětnosti – uchýlil k formě čtverce a vystavil obraz, který neznázorňoval nic jiného než černý čtverec na bílém pozadí, kritikové i obecenstvo si naříkali: „Zničil všechno, co jsme milovali. Jsme na poušti. Jenom černý čtverec na bílém pozadí máme před očima!“ A hledali „drtivá“ slova, aby zaplašili symbol pouště a znovu našli na „mrtvém čtverci“ oblíbený obraz „reality“, „reálnou objektivitu“ a „mravní cit“.

Kritika a obecenstvo považovaly tento obraz za nesrozumitelný a nebezpečný . . . Ale nic jiného se nedalo čekat! Výstup k vyšším nepředmětného umění je namáhavý a plný trýzní, a přece nás činí šťastnými. Obrisy předmětnosti se bortí na každém kroku stále víc a nakonec se svět objektivních představ – „všechno, co jsme milovali a z čeho jsme žili“ – stává neviditelným.

Neexistují už „obrazy reality“, neexistují už ideální zobrazení, neexistuje už nic jiného než poušť!

Tato poušť je však naplněna duchem nepředmětné sensibility, který ji celou prostupuje.

Také já jsem cítil, že se mě zmocňuje tíseň, která se stávala až úzkostí, když jsem musel opustit „svět vůle a zobrazení“, v kterém jsem žil a tvořil a v jehož realitu jsem věřil. Vytržení nad nepředmětnou svobodou mě však zahnilo na „poušť“, kde neexistuje jiná realita než sensibilita, a tak se sensibilita stala jediným obsahem mého života.

To, co jsem vystavil, nebyl „prázdný čtverec“, ale vnímání nepředmětnosti.

Poznal jsem, že „věc“ a „zobrazení“ byly vzaty za sám obraz sensibility, a pochopil jsem falešnost světa vůle a zobrazení.

Je láhev s mlékem symbolem mléka?

Suprematismus je znovu nalezené čisté umění, to umění, které se časem úplně ztratilo pod nahromaděnými „věcmi“. Zdá se mi, že umění Raffaelovo, Rubensovo, Rembrandtovo atd. není pro kritiku i pro obecenstvo ničím jiným než konkrétní nesčetných „věcí“, které zastřely vnitřní hodnotu – podnětnou sensibilitu. Jenom obdiv k virtuositě předmětného zobrazení ještě žije.

Kdyby bylo možné vyjmout z děl velkých mistrů sensibilitu v nich vyjádřenou – tedy jejich skutečnou uměleckou hodnotu – a skrýt ji, kritikové, obecenstvo a znalci umění by si toho ani nevšimli.

Není tedy třeba se pozastavovat nad tím, že můj obraz se zdá být oproštěn od obsahu.

Chceme-li posuzovat umělecké dílo na základě virtuosity předmětného zobrazení, to jest podle toho, jak živá je iluze, a máme-li za to, že symbol inspirující sensibility objevíme v předmětném zobrazení samém, nikdy nezažijeme radost ze splynutí se skutečným obsahem uměleckého díla.

Většina lidí však dosud žije v přesvědčení, že zřící se nápodoby „nejdražší reality“ znamená zahubit umění; a proto s úzkostí přihlíží k tomu, jak nenáviděný prvek čisté sensibility – abstrakce – stále získává víc půdy.

Umění už nechce být ve službách náboženství a státu, nechce už být ilustrací dějin mravů, nechce už vědět o předmětu jako takovém a věří, že se může uplatnit bez „věcí“

(tedy bez „vydatného a osvědčeného zdroje života“), ale samo o sobě a samo sebou.

Podstata a význam kteréhokoli uměleckého tvoření budou vždy znovu znevažovány obsahem, právě jako podstata výtvarné práce vůbec; a to proto, že každý formální výtvar má vždycky a všude původ jenom v sensibilitě.

Pocity zrozené v lidské bytosti jsou silnější než člověk sám, musí vytrysknout chtě nechtě, stůj co stůj, musí si vydobýt nějakou formu, musí být sděleny a utříděny.

Vynalezení letadla má původ ve vjemu rychlosti, letu, v pocitu, který se snažil vzít na sebe nějakou formu, nějakou podobu: letadlo vskutku nebylo postaveno proto, aby dopravovalo obchodní dopisy mezi Berlínem a Moskvou, ale aby vyšlo vstříc neodolatelnému podnětu pramenícímu z vjemu rychlosti.

Ovšem když jde o to, ukázat původ a cíl nějaké hodnoty, „prázdný žaludek“ a rozum, který je mu k službám, musí mít vždycky poslední slovo. Ale to je docela něco jiného.

A to platí i pro výtvarné umění, to jest pro umění malířské, jež je za umění považováno. V obraze, na němž je umělecky portrétován pan Müller, nebo v geniálním zobrazení květinářky z Potsdamského náměstí není už vidět nic z pravé podstaty umění, z inspirující sensibility. Zde je malířství diktaturou zobrazovací metody, která má jediný cíl: zobrazit pana Müllera, prostředí, v kterém žije, a jeho představy.

Černý čtverec na bílém pozadí se stal první formou vyjádření nepředmětné sensibility: čtverec = sensibilita, bílé pozadí = „Nic“, to, co je mimo sensibilitu.

A přece velká většina lidí (společnost) považovala nepředmětnost zobrazení za konec umění a vůbec nerozpoznala bezprostřední opravdovost sensibility, která se stala formou.

Čtverec suprematistů a formy, které jsou z něho odvozeny, lze přirovnat k „znakům“ primitivního člověka, které ve svém celku nechtěly ilustrovat, ale znázornit sensibilitu „rytmu“. Suprematismus nevytvořil nový svět sensibility, ale nové bezprostřední zobrazení světa sensibility v obecném smyslu. Čtverec se proměňuje a vytváří nové tvary, jejichž prvky se skládají tím nebo oním způsobem podle pravidel inspirující sensibility.

Zahledíme-li se na antický sloup, jehož konstrukce ve

smyslu stavební užitečnosti nemá už pro nás žádný smysl, můžeme v něm objevit formu čisté sensibility. Nepovažujeme ho již za stavební nezbytnost, ale za umělecké dílo.

„Praktický život“ – jako tulák bez přístřeší – proniká do všech uměleckých forem a má za to, že je jejich pohnutkou a cílem. Tulák se však dlouho nezdržuje na jednom místě, a když odejde (to jest, když už se nezdá vhodné oceňovat umělecké dílo po praktické stránce), umělecké dílo znovu nabude své plné hodnoty.

V museích jsou shromažďována a úzkostlivě opatrována antická umělecká díla nikoli proto, že bychom je chtěli zachovat praktickým účelům, ale abychom se těšili z jejich věčné umělecké hodnoty.

Rozdíl mezi antickým uměním a novým uměním nepředmětným („neužitečným“) spočívá v tom, že plná umělecká hodnota antického umění vychází najevo (je rozpoznána) teprve tehdy, když život – hledaje novou užitečnost – je opustí, zatímco neaplikovaný umělecký prvek nového umění předbíhá život a uzavírá dveře „praktickému ocenění“.

To je tedy to nové, nepředmětné umění, výraz čisté sensibility, umění, které nesměruje k praktickým hodnotám, k idejím, k žádné „zaslíbené zemi“.

Krása antického chrámu není v tom, že sloužil jako útočiště určitému životnímu systému nebo příslušnému náboženství, ale protože jeho forma je odvozena z čistého vnímání výtvarných vztahů. Takové umělecké vnímání (které se ve stavbě chrámu stalo tvarem) má stejnou platnost a je pro nás živé ve všech dobách, i když životní systém, v jehož době byl chrám postaven, je dávno mrtev.

Až dosud život a jeho jevové formy byly posuzovány ze dvou hledisek: z hlediska hmotného a z hlediska náboženského. Lze mít za to, že hledisko umělecké by se mělo stát třetím zorným úhlem života, se stejnými právy jako dvě předcházející; v praxi však umění (jako veličina druhořadá) je dáváno do služeb těch, kteří se dívají na svět a na život z jednoho z prvních dvou zorných úhlů. Takový stav věci je v příkrém rozporu s tím, že umění má podstatný podíl na životě ve všech dobách a za všech okolností a že jenom umělecké hodnoty jsou dokonalé a žijí věčně. Umělec vytváří nejprimitivnějšími prostředky (uhlem, štětinou, dřevěnou špachtlí, střešovou nebo kovovou strunou) to, co rafi-

novanější a praktičtější mechanika nebude nikdy s to vytvořit.

Stoupenci „praktičnosti“ mají za to, že mohou považovat umění za apotheosu života (praktického života ovšem). Uprostřed takové apotheosy života stojí „pan Müller“ nebo spíše obraz pana Müllera (to jest obraz „obrazu“ života). Maska života skrývá pravou tvář umění. Umění nám není tím, čím by mohlo být.

Zatím však svět, mechanisovaný podle kritérií užitečnosti, by se mohl stát skutečně užitečným, kdyby nám každému zabezpečil maximum „volného času“, aby člověk mohl plnit svůj jediný skutečný úkol, úkol, pro nějž je stvořen, to jest umělecké tvoření.

Ti, kdo vyžadují konstrukce užitečnějších a praktičtějších „věcí“, chtějíce přemoci umění nebo je zotročit, měli by si uvědomit, že neexistují praktické, jednou provždy zkonstruované „věci“. Nejsou dostatečným důkazem tisícileté zkušenosti, že praktičnost „věcí“ má velmi krátké trvání?! Všecko, co můžeme vidět v museích, je jasným důkazem toho, že žádná „věc“ v podstatě není účelná (tj. pohodlná). Kdyby tomu tak bylo, neležela by vůbec v museu! A jestliže se kdysi zdála být vhodná a praktická, bylo to jenom proto, že se dosud nevědělo o něčem vhodnějším.

Máme snad nejmenší důvod připustit, že „věci“, které dnes považujeme za praktické a vhodné, nebudou zítra zastaralé? Nuže nezaslouží si tedy uvážení skutečnost, že ta nejstarší umělecká díla se nám dnes nejeví méně krásná ani méně přesvědčivá, než se jevila před tisíciletími?

Suprematisté na vlastní pěst opustili předmětné zobrazování, aby dospěli k vrcholu skutečného „nemaskovaného“ umění a aby odtud obdivovali život skrze hranol čisté umělecké sensibility.

Ve světě předmětnosti není nic tak „pevné a neotřesitelné“, jak se nám to zdá v našem vědomí. Naše vědomí neuznává nic zkonstruovaného „a priori“ a navzdory. Všechno to, co je „stálé“, obvyklé, dá se přemístit a transponovat do nového řádu v první chvíli neznámého. Proč by nebylo možno umístit to všecko do řádu uměleckého?

Různá cítění, která se doplňují a vzájemně si odporují, nebo lépe představy a pojmy, které se ve visionářské podobě vynořují v našem vědomí jako odrazy takových cítění,

ustavičně mezi sebou zápasí: cítění Boha proti cítění ďábla, pocit hladu proti pocitu krásy; cítění Boha se snaží zvítězit nad pocitem ďábla a zároveň nad pocitem těla; snaží se „učinit věrohodným“, že pozemské statky přicházejí vnuč a že Bůh vládne věčně.

Také umění je odsuzováno, jestliže neslouží uctívání Boha (církve). Z cítění Boha se zrodilo náboženství a z náboženství se zrodila církev. Z pocitu hladu vzešla kritéria praktičnosti a z takových pojmů vzešla potom řemesla a průmysl.

Nato se církev a stejně i průmysl snažily využít k svému prospěchu schopnosti uměleckého tvoření, schopnosti, která se projevuje znovu a znovu, udělat z nich vnadidlo pro své výrobky (pro výrobky ideálně materiální i pro výrobky čistě materiální). Tak se spojilo „příjemné s užitečným“, jak se říká.

Celek odrazů různých cítění ve vědomí určuje „světový názor“ člověka. Protože cítění, která působí na lidskou bytost, jsou čas od času jiná, můžeme v „pojetí světa“ pozorovat nejužasnější změny: ateista se stává bohabojným, bohabojný ztrácí víru atd. . . . Do jisté míry lze lidskou bytost přirovnat k složitému rozhlasovému přijímači, který přijímá a realizuje celou řadu vln různých cítění, jejichž celek určuje zmíněný světový názor.

Soud o hodnotách bytí se tím stává naprosto proměnlivý. Jenom umělecké hodnoty vzdorují proměnám různých zaměření soudu; takže na příklad obrazy svatých nebo bohů mohou být bez váhání zařazeny do sbírek ateistů od té chvíle, kdy v nich lze rozpoznat ztvárněnou uměleckou sensibilitu, napříště uznávanou za čistou formu (a skutečně do nich zařazovány jsou). Máme proto stále nové příležitosti k tomu, abychom se přesvědčili, že sklony našeho vědomí – praktické „tvoření“ – oživují hodnoty stále jiné (to jest znehodnocené hodnoty) a že nic mimo vyjádření podvědomé nebo vědomé čisté sensibility (tedy nic jiného než umělecké „tvoření“) není s to učinit „hmatatelnými“ absolutní hodnoty. Mohli bychom tedy dojít k pravé praktičnosti v nejvyšším slova smyslu, kdybychom takové vědomé nebo podvědomé sensibilitě přičklí výsadu tvárného uspořádání.

Náš život je divadelní představení, v němž je nepředmětná sensibilita předváděna skrze předmětný jev.

Patriarcha není nic jiného než herec, který chce v účelně

utvářené společnosti prostřednictvím úkonů a slov sdělit náboženské citění (nebo spíše náboženskou formu odrazu citění). Úředník, kovář, voják, účetní, generál hrají všichni role v té nebo oné divadelní hře, předváděné příslušnými postavami, v níž „herci“ se dají unést takovým vytržením, že zaměňují drama (a svou roli v něm) se samým životem. Pravá tvář člověka se našim zrakům neobjeví takřka nikdy; zeptáte-li se někoho, kdo vlastně je, odpoví: Jsem „inženýr“, „rolník“ atd. – Zkrátka jmenuje roli, kterou hrají příslušní lidé v některém dramatu citění.

Takový údaj o ztělesňované roli je zaznamenán a ověřen i v cestovním pase, vedle jména a příjmení, aby tak bylo zřejmé a mimo jakoukoli pochybnost, že majitel pasu je inženýr Ivan, a nikoli malíř Kazimír.

Konečně i jednotlivé osoby vědí toho o sobě tak málo proto, že „pravou lidskou tvář“ nelze rozpoznat za zmíněnou maskou, kterou samy považují za „pravou tvář“. Filosofie suprematismu má všechny důvody nevěřit ani masce, ani „pravé tváři“, neboť je obvykle opakem skutečné lidské tváře nebo skutečné lidské podoby.

Umělci se ve svých zobrazeních především vždycky uchýlovali k lidské tváři, protože věřili, že právě tvář jim nejlépe umožní vyjádřit vlastní citění (mnohostranná, pružná mimika plná výrazů nabízí vsutku takové možnosti). Přesto suprematisté opustili zobrazování lidské tváře (naturalistického objektu vůbec) a hledali nové znaky, aby interpretovali bezprostřední sensibilitu, a nikoli odrazy, které se staly „formami různých pocitů, a to proto, že suprematista se nedívá a nedotýká“, suprematista pouze vnímá.

Vidíme tedy, že na rozhraní devatenáctého a dvacátého století umění odvrhuje přítěž náboženských a státu se týkajících představ, které až dosud bylo nuceno vláčet s sebou, a tak dospělo samo k sobě, k formě odpovídající jeho pravé podstatě, a stalo se třetím autonomním „zorným úhlem“ se stejnými právy, jaké mají již zmíněné první dva „zorné úhly“.

Společnost je sice jako dříve přesvědčena, že umělec dělá nepotřebné a nepraktické věci; a nepomyslí, že takové nepraktické věci odolávají tisíciletím a zůstávají vždycky „aktuální“, zatímco potřebné a praktické věci žijí jenom několik málo dnů.

Společnost z toho nevyvodila, že nezná skutečnou hodnotu věcí, a to je také příčina chronických neúspěchů vší praktičnosti. Lidé by mohli dojít k pravdivému a absolutnímu řádu ve svých vzájemných vztazích jenom tehdy, kdyby jej chtěli vytvořit a uskutečnit v duchu nesmrtelných hodnot. Z toho všeho je zřejmé, že umělecký prvek by měl být považován za rozhodující, ať na něj pohlížíme z kteréhokoli hlediska; jinak lidské vztahy budou ovládnuty – ve všech oblastech života – nikoli tolik kýženým klidem „absolutního řádu“, ale zmatkem „provisorních uspořádání“, protože „provisorní uspořádání“ je určováno kritérii současné představy o užitečnosti, a taková kritéria, jak víme, se proměňují ze všech nejvíc.

Z toho rovněž jasně vyplývá, že také umělecká díla přenesená do praktického života nebo použitá v praktickém životě jsou do jisté míry všechna „znehodnocována“. Teprve až budou osvobozena od břemena případného praktického ocenění (to jest až budou umístěna v galerii), a nikoli dříve, bude rozpoznána jejich pravá umělecká (absolutní) hodnota.

Pocity běhu, stání nebo sezení jsou především pocity výtvarné, které dávají podnět k vytváření příslušných „užitkových předmětů“ a určují také jejich bytostný vzhled.

Stůl, postel nebo židle nejsou užitkové předměty, ale formy výtvarného citění. Proto obecné přesvědčení, že všechny předměty denního použití jsou výsledkem praktických úvah, je založeno na falešných předpokladech.

Máme nesčetně příležitostí k tomu, abychom se přesvědčili, že nejsme nikdy s to poznat skutečnou praktičnost věcí a že se nám nikdy nepodaří zkonstruovat předmět opravdu praktický a odpovídající účelu. Je pravděpodobné, že můžeme jenom vnímat podstatu absolutní snahy vyjít vstříc účelu, ale jenom pokud takové vnímání nebo sensibilita jsou vždy nepředmětné. Všechna zkoumání, která se snaží rozpoznat, jak to nebo ono odpovídá účelu předmětnosti, jsou utopická. Snaha ohraničit sensibilitu vědomého zobrazení nebo ji nahradit zobrazením vědomí, to jest dovést ji ke konkrétní utilitární formě, měla za následek vytvoření všech těch „věcí odpovídajících účelu“, které ve skutečnosti se staly velmi málo užitečné, neboť se potom ze dne na den stávaly směšnými.

Nikdy nebudeme opakovat dost často, že absolutní a reál-

né hodnoty mohou pramenit jenom z čistého uměleckého tvoření, ať je vědomé nebo nevědomé.

Nové suprematické umění vytvořilo nové formy a vztahy forem na základě ztvárněných vjemů, a když se takové formy a vztahy přenesou z roviny plátna do prostoru, vznikne nová architektura.

Suprematismus – ať v malířství nebo v architektuře – je osvobozen od veškeré sociální nebo jiné materialistické tendence.

Každá sociální idea, ať je jakkoli velká a významná, rodí se z pocitu hladu; každé umělecké dílo, ať je zdánlivě sebeprůstřednější a bezvýznamné, rodí se z malířské nebo výtvarné sensibility. Bylo by na čase konečně uznat, že problémy umění a problémy žaludku a zdravého rozumu jsou navzájem od sebe velmi vzdáleny.

Nyní, když umění cestou suprematismu dospělo samo k sobě, ke své čisté, neaplikované formě a poznalo spolehlivost nepředmětné sensibility, snaží se nastolit nový a pravdivý řád, nové vidění světa. Uznalo nepředmětnost světa, a proto se již nesnaží dodávat ilustrace k historii mravů.

Nepředmětná sensibilita byla ve všech dobách jediným zdrojem tvoření uměleckého díla; takže z toho hlediska suprematismus nepřinesl nic nového; ale umění minulosti, utíkajíc se k předmětnosti, přijalo nechtíc celou řadu pocitů cizích jeho podstatě.

Ale strom zůstane stromem, i když si v dutině jeho kmene postaví hnízdo výt.

Suprematismus otvírá tedy umění nové možnosti, neboť ponecháme-li stranou tak zvaný „ohled na adekvátnost k účelu“, můžeme přenést do prostoru výtvarný vjem reprodukováný v rovině malby. Umělec, malíř totiž není už vázán na plátno, na rovinu malby, ale je s to přenášet své kompozice z plátna do prostoru.

KAZIMÍR S. MALEVIČ

KONSTRUKTIVISMUS

Manifest realismu napsal a uveřejnil v Moskvě Gabo v srpnu 1920, aby odlišil svůj konstruktivismus „estetického“ rázu od Tatlinova konstruktivismu rázu „praktického“. Tento manifest potvrdil rozštěpení konstruktivistického hnutí ve dva směry. Viz také publikaci H. Read a L. Martin, Gabo, Londýn 1957. Původní manifest je podepsán také Pevsnerem.

Manifest realismu 1920

Ve víru našich všedních dnů, za popelem a troskami minulosti, před bránou nenaplněné budoucnosti, tváří v tvář vám, umělci, malíři, sochaři, hudebníci, herci a básníci, tváří v tvář vám všem, pro něž Umění není pouhou příležitostí ke konverzaci, ale pramenem skutečné exaltace – proklamujeme své přesvědčení a své soudy.

Je zapotřebí vyjít ze slepé uličky, v níž je Umění již dvacet let.

Rozvoj lidského vědění, které hluboko proniklo do tajemných zákonů světa na počátku tohoto století; rozkvět nové kultury a nové civilizace, s neobyčejným (v dějinách nevídaným) rozmachem lidových mas, které se staly pány přírodního bohatství, rozmachem, který stmelil lid; a konečně, ale s nemenším důrazem, válka a revoluce (očistné proudy budoucí éry) nás přiměly k tomu, abychom se zamysleli nad novými formami života, který již vře a pulsuje kolem nás.

Jak se podílí Umění na současné epoše lidských dějin? Má nezbytné prostředky, aby dalo vzniknout novému velikému stylu? Nebo snad předpokládá, že nová epocha může přijímat nové tvoření na starém základě? Přes požadavky obrozujícího se ducha naší doby Umění se dosud živí dojmy, zevnějškem a nemožoucně bloudí mezi naturalismem a symbolismem, mezi romantismem a mysticismem.

Pokusy kubistů a futuristů vyprostit výtvarná umění z bláta minulosti vedly jenom k dalším zklamáním.

Kubismus, který vyšel ze zjednodušení zobrazující techniky, nakonec ztroskotat ve své analýze. Zmatený svět kubistů, roztříštěný jejich intelektuální anarchií, nemohl uspokojit toho – jako třeba nás –, kdo již uskutečnil revoluci a vytváří, buduje nový svět.

Můžeme se zajímat o experimenty kubistů, ale nemůžeme se hlásit k jejich hnutí, protože jsme přesvědčeni, že jejich experimenty ulpívají jenom na povrchu Umění a nepronikají k jeho kořenům, a také proto, že je nám jasné, že jejich konečný výsledek vede jenom k témuž překonanému zobrazení, k témuž překonanému objemu a znovu k témuž dekorativnímu povrchu.

Kdysi by bylo možno velebit futurismus za nový závan větru, nesený jeho ohlášenou revolucí v Umění, za jeho rozvratnou kritiku minulosti; k tomu, aby zaútočil na umělecké barikády „dobrého vkusu“ . . . , vyžadoval jedině dost dynamitu; ale nebylo možno vybudovat umělecký systém na jediné revoluční frázi.

Při zevrubnějším pohledu jsme za tváří futurismu objevili jenom prázdného řečníka, schopného a obojetného chlapíka, který měl plnou pusou slov jako „vlastenectví“, „militarismus“, „pohrdání ženou“ a podobných provinciálních průpovědí.

Pokud jde o vlastní malířské problémy, futurismus byl s to jen se znovu pokoušet o to, co se již u impresionistů ukázalo marné, to jest zachytit na plátně pouze zrakový reflex. Nyní všichni víme, že pouhá grafická registrace posloupnosti na okamžik fixovaných pohybů nemůže vytvořit pohyb. Připomíná to puls mrtvého těla.

Okázaly s l o g a n „rychlostí“ sloužil futuristům jako válečná polnice. Připouštíme zvučnost takového s l o g a n u a velmi dobře chápeme, jak může zkrušit neúčinnější provinciální s l o g a n. Ale zkuste se zeptat nějakého futuristy, jak si představuje „rychlost“, a hned se objeví celý arsenál ztřeštěných automobilů a vozovny skřípajících vagonů a zmotané dráty, hluk a dunění a hřmot ulic hemžících se vozidly . . . A je nezbytné přesvědčovat futuristy, že to všechno není zapotřebí pro rychlost a její rytmy?

Podívejte se na sluneční paprsek, nejnehybnější mezi nehybnými silami. Pohybuje se rychlostí tři set kilometrů za

vteřinu. Podívejte se na naši hvězdnou oblohu, již paprsek prochází . . . Co jsou naše vozovny ve srovnání s vozovkami vesmíru? Co jsou naše pozemské vlaky ve srovnání s těmi expresy galaxií?

Všechn povyk futuristů nad rychlostí je jistě věc příliš dobře známá, ale od chvíle, kdy futurismus prohlásil, že „prostor a čas jsou od včerejška mrtvy“, propadl se do temnoty abstrakcí.

Ani futurismus, ani kubismus nedali naší době to, co se od nich očekávalo.

Kromě těchto dvou uměleckých škol nebylo na naší nedávné minulosti nic významného a zajímavého.

Ale život nečeká, generace nepřestávají růst a my, kteří jdeme po těch, kdo vstoupili do dějin, a osvojili jsme si výsledky jejich experimentů, jejich omyly i jejich úspěchy, my po letech zkušeností, která se rovnají staletím, prohlašujeme:

Žádná nová, umělecká metoda nebude s to zajistit účinnost nové utvářející se kultury, dokud samy základy Umění nebudou založeny na pravdivých zákonech života, dokud všichni umělci neřeknou s námi: všechno je výmysl, jenom život a jeho zákony jsou hodnověrné a v životě jenom to, co je aktivní, je úžasné a schopné a silné a spravedlivé, protože život nezná krásu jako estetické měřítko. Největší krása je skutečná existence.

Život nezná ani dobro, ani zlo, ani spravedlnost jako měřítko mravnosti . . . , potřeba je největší a nejspravedlivější ze všech morálék.

Život nezná abstraktní racionální pravdy jako měřítko poznání: čin je největší a nejbezpečnější z pravd.

Takové jsou zákony života. Může se umění podříditi takovým zákonům, jestliže je založeno na abstrakci, na preludu, na smyšlence?

My prohlašujeme:

Prostor a čas jsou pro nás dnes obrozeny.

Prostor a čas jsou jediné formy, na nichž život spočívá, a na tom tedy musí být vybudováno umění.

Státy se rozpadávají, politické a hospodářské systémy skomírají, myšlenky se hroubí pod tíhou věků, ale život je silný a roste a čas trvá dál ve své reálné kontinuitě. Kdo nám ukáže účinnější formy, než je tato? Kde je genius, který nám dá spolehlivější základy, než jsou tyto?

Realisace našich vjemů světa ve formě prostoru a času je jediný cíl našeho výtvarného umění.

Neměříme svou práci měřítkem krásy, nevážíme ji podle množství něžnosti a citů.

S olovnicí v ruce, s očima neomylnými jako vladaři, s duchem přesným jako kompas budujeme své dílo, jako vesmír vytváří svoje dílo, jako inženýr konstruuje mosty, jako matematik stanoví vzorce pro dráhy hvězd.

Víme, že všechno má svůj bytostný obraz: židle, stůl, lampa, telefon, kniha, dům, člověk. Jsou to všechno celistvé světy, se svými rytmy a svými oběžnými drahami.

A proto když vytváříme předměty, bereme jim nálepku vlastníka, zcela nahodilou a prozatímní, a ponecháváme jenom realitu stálého rytmu sil jim vlastních.

1. Proto se v malířství zřikáme barvy jako malířského prvku: barva je idealisovaný optický povrch předmětů; je to vnější a povrchní dojem; je to náhodnost, která nemá nic společného s nejjintimnější podstatou předmětu. Tvrdíme, že tonalita podstaty, to jest její hmotné tělo absorbující světlo, je jedinou malířskou realitou.

2. Zřikáme se linie jako popisné hodnoty: v životě neexistují popisné linie; popis je nahodilý lidský znak věci, není totožný s bytostným životem a se stálou strukturou těla. Popisnost je graficky ilustrační prvek, je to dekorace.

Tvrdíme, že linie má platnost jenom jako výslednice statických sil a jejich rytmů v předmětech.

3. Zřikáme se objemu jako malířské a výtvarné prostorové formy: nelze měřit prostor objemem, jako nelze měřit kapalínu metrem.

Pohledme na prostor ... Co jiného to je než nepřetržitá hloubka?

Prohlašujeme hodnotu hloubky za jedinou malířskou a výtvarnou prostorovou formu.

4. Zřikáme se sochařství, pokud považuje hmotu za sochařský prvek. Každý inženýr ví, že statické síly pevného tělesa a jeho hmotná síla nezávisí na množství hmoty. Např.: kolej, voluta ve tvaru T atd.

Ale, vy sochaři všech odrůd a odstínů, vězíte ještě v předsudku starém několik století, který zabraňuje uvolnit objem z hmoty. Zde, na této výstavě se uchylujeme ke čtyřem rovinám a získáváme jimi stejný objem, jako kdyby šlo o čtyři tuny hmoty.

Proto znovu zavádíme do sochařství linii jako výslednici, a tak tvrdíme, že hloubka je prostorovou formou.

5. Zřikáme se umělecké iluze, jejíž kořeny sahají hluboko do minulosti a podle níž jsou statické rytmy jedinými prvky výtvarných umění.

Tvrdíme, že v těchto uměních je nový prvek kinetických rytmů, pokud jde o základní formy našeho vnímání reálného času.

Toto je pět stěžejních zásad naší práce a naší konstruktivní techniky.

Dnes vám všem veřejně předkládáme své vyznání. Na náměstích a ulicích vystavujeme svá díla, přesvědčení, že umění již nemá být svatyní zahálčivého, útěchou zoufalého a ospravedlněním pro lenocha. Umění by nám mělo pomáhat tam, kde plyne a funguje život: v bance, u stolu, v práci, při odpočinku, při hře, v pracovních i svátečních dnech, v domě a na ulici – a to takovým způsobem, aby plamen života v lidstvu nevyhasl. Nehledáme útěchu ani v minulosti, ani v budoucnosti. Nikdo nám není s to říci, jaká bude budoucnost a jakými nástroji ji můžeme jít.

Je nemožné nezmýlit se o budoucnosti a můžeme o ní říkat lži, kolik je nám libo.

Pro nás je pokřik nad budoucností totéž co slzy nad minulostí. Starý sen romantiků, sněný s otevřenými očima. Opičí delirium dávného rajského snu s moderními šaty na sobě. Ten, kdo se dnes zabývá zítřkem, je zaneprázdněn nicneděláním.

A ten, kdo nám zítra nedá nic z toho, co udělal dnes, není pro budoucnost ani trochu užitečný.

Dnešek je z činu.

Budeme si ho vážit i zítra.

Nechme minulost za sebou jako zdechlinu.

Nechme budoucnost prorokům.

Pro sebe si ponechme dnešek.

NAUM GABO
ANTON PEVSNER

PRODUKTIVISMUS

Program produktivistické skupiny byl uveřejněn roku 1920 několik měsíců po Pevsnerově Manifestu realismu, u příležitosti výstavy, kterou pořádal Rodčenko a Barbara Stěpanovová. Nese také jejich podpis. Je to manifest, který obráží myšlenky a politická stanoviska Tatlinova a který se přímo staví proti „neutralismu“ v umění, hájeném Pevsnerem. Termínu „produktivista“ se tehdy užívalo téměř způsobem a v téměř významu jako termínu „konstruktivista“. Anglický text tohoto dokumentu viz v citované knize o Gabovi.

Program produktivistické skupiny

Úkolem produktivistické skupiny je komunistické vyjádření materialistické konstruktivní práce.

Skupina se zabývá řešením takového problému, vycházejíc z vědeckých předpokladů a zdůrazňujíc nutnost spojit ideologický a formální zřetel tak, aby experimentální práce byla uvedena na cestu praktické činnosti.

Když se skupina utvořila, ideologické stanovisko jeho programu bylo toto:

1. Jediným, základním pojetím je vědecký komunismus, založený na teorii historického materialismu.
 2. Znalost experimentálních postupů praktikovaných sověty vede skupinu k tomu, aby přenesla své objevitelské úsilí od abstraktního k reálnému.
 3. Specifické prvky činnosti skupiny, to jest tektonika, konstrukce a produkt, ideologicky, theoreticky a z hlediska zkušenosti ospravedlňují střídání materiálních prvků průmyslové kultury v objemu, rovině, barvě, prostoru a světle.
- To jsou základy komunistického vyjádření materialistické konstrukce.

Tyto tři body organicky spojují ideologická a formální hlediska.

Tektonika vychází ze samé struktury komunismu a z účinného využívání průmyslové oblasti.

Konstrukce, jež je organizací, přijímá již formulované prvky věci. Konstrukce je do krajnosti dovedené formulační úsilí, které nicméně dovoluje další tektonickou práci.

Vybranou a skutečně užívanou věc, která nepřekáží rozvoji konstrukce ani neomezuje tektoniku, nazývá skupina produkt.

Mezi materiální prvky patří:

1. věc všeobecně: pátrání po jejím původu, po jejích průmyslových a výrobních modifikacích, její povaze, jejím významu;
2. racionální materiály: světlo, rovina, prostor, barva, objem. Konstruktivisté zacházejí stejným způsobem s materiály racionálními i tělesnými.

Příští úkoly skupiny jsou tyto:

1. Ideologicky: a) dokázat činy i slovy neslučitelnost umělecké činnosti a produkce intelektuální; b) reálná účast intelektuální produkce jako rovnocenného prvku na budování komunistické kultury.
2. Prakticky: a) diskuse v tisku; b) vypracování plánů; c) organizování výstav; d) navázání kontaktů se všemi výrobními centry a s ústředními orgány sjednoceného soukolí sovětů, které konkrétně uskutečňují komunistické formy života.
3. V oblasti agitace: a) skupina je pro boj do krajnosti proti umění vůbec; b) skupina musí dokázat, že není vývojového přechodu od umělecké kultury minulosti ke komunistickým formám konstruktivního budování.

Hesla konstruktivistů jsou:

1. Pryč s uměním, ať žije technika.
2. Náboženství je lež, umění je lež.
3. Přijdou nazmar i poslední zbytky lidského myšlení, budou-li se spojovat s uměním.
4. Pryč se zachováváním uměleckých tradic, ať žije technik konstruktivista.
5. Pryč s uměním, které pouze maskuje impotenci lidstva.
6. Kolektivním uměním přítomnosti je konstruktivní život.

A. RODČENKO B. STĚPANOVOVÁ

Tento manifest, jež napsal Majakovskij, byl uveřejněn v 1. č. revue Lef roku 1923 pod názvem *Za co bojuje Lef?* Zkratka Lef znamená „Levá fronta umění“. Byla to organizace sdružující revoluční umělce, básníky, spisovatele, režiséry od futuristů ke konstruktivistům, všechny intelektuály, kteří podporovali budování socialistického státu nové Sovětské republiky. Text tohoto manifestu je otištěn ve 12. svazku sebraných spisů Vladimíra Majakovského, Moskva 1959.

Za co bojuje Lef?

Rok 1905. Po něm reakce. Reakci nastolilo samodržaví a útlak, k němuž se spojil obchodník a fabrikant.

Reakce vytvořila umění, způsob života – k svému obrazu a podle svého vkusu. Umění symbolistů (Bělyj, Balmont), mystiků (Čulkov, Gippius) a sexuálních psychopatů (Rozanov) – životní styl měšťáků a šosáků.

Revoluční strany potíraly způsob života, umění povstalo, aby potíralo vkus.

První impresionistický požár – roku 1909 (sborník „Sádek soudců“).

Požár rozněcovali tři roky.

Roznítili ho ve futurismus.

První kniha sdružení futuristů „Políček obecnému vkusu“ (1914 – Burljuk D., Kamenskij, Kručonych, Majakovskij, Chlebnikov).

Starý režim správně ocenil laboratorní práci budoucích dynamitníků.

Futuristům odpověděli censurními zásahy, zákazem projevů; štěkotem a vytím veškerého tisku.

Kapitalista samozřejmě nikdy nepodporoval naše bičující řádky, naše jizlivé črty.

Obklíčení diecézním způsobem života přimělo futuristy, aby se posmívali žlutým bluzám a šminkám na tváři.

Tyto málo „akademické“ způsoby boje, předtucha dalšího rozmachu – rázem odradily estetisující umělce, kteří se přidali k hnutí (Kandinskij, stoupenci „Kulového spodka“ aj.).

Zato ti, kdo neměli co ztratit, se přimkli k futurismu a ozdobili se jeho jménem (Šeršeněvič, Igor Severjanin, „Oslí ocas“ aj.).

Futuristické hnutí, vedené lidmi zabývajícími se uměním, špatně se orientujícími v politice, se někde věnčilo i květy anarchie.

V jedné řadě s lidmi budoucnosti šli zároveň i ti, kdo si hráli na mladíky a přikrývali praporem levice estetickou hnilobu.

Válka roku 1914 byla první zkouškou pospolitosti.

Ruští futuristé definitivně skoncovali s básnickým imperialismem Marinettiho, když již předtím Marinettiho vypískali za jeho návštěvy v Moskvě (r. 1913).

Futuristé první a jediní v ruském umění, přehlušující řinčení velebitelů války, prokleli válku, bojovali proti ní všemi zbraněmi umění (Majakovského „Válka a mír“).

Válka dala podnět k futuristické čistce (utrhlý se „Mezaniň“, odešel do Berlína Severjanin).

Válka velela vidět ztřeštější revoluci („Oblak v kalhotách“).

Únorová revoluce prohloubila čistku, rozštěpila futurismus na „pravý“ a „levý“.

Praví se stali echem demokratických půvabů (jejich jména jsou v „Celé Moskvě“).

Levé, očekávající Říjen, pokřtili na „bolševiky umění“ (Majakovskij, Kamenskij, Burljuk, Kručonych).

K této futuristické skupině se přimkli první výrobníci-futuristé (Brik, Arvatov) a konstruktivisté (Rodčenko, Lavinskij).

Futuristé od prvních kroků, již v paláci Kšesinské, se pokoušeli dohovorit se skupinami pracujících spisovatelů (budoucí Proletkult), ale ti to spisovatelé měli za to (podle děl soudě), že revolučnost je vyčerpána pouze agitačním obsahem, a zůstávali v oblasti formy úplnými reakcionáři neschopnými soudržnosti.

Říjen očistil, ztvárnil, zreorganisoval. Futurismus se stal levou frontou umění. Stali jsme se „sebou“.

Říjen učil práci.

My jsme se dali už 25. října do práce.

Samozřejmě – při pohledu na inteligenci, která vzala nohy na ramena, se nás příliš neptali na naše estetické přesvědčení.

Založili jsme – tehdy revoluční IZO, TEO, MUZO;¹ vedli jsme studenty do útoku proti akademii.

Vedle organizační práce jsme vytvořili první umělecká díla říjnové epochy. (Tatlin – památník Třetí internacionály, „Mysteria buffa“ v inscenaci Mejercholdově, Kamenského „Stěnka Razin“.)

My jsme neestetisovali, k tomu, co jsme dělali, nás nevedl obdiv k sobě. Získaných zkušeností jsme užívali k agitačně umělecké práci, kterou potřebovala revoluce (plakáty ROSTA, fejeton v novinách atd.).

K propagaci našich idejí jsme založili časopis „Iskusstvo kommuny“ a zorganizovali návštěvy v závodech a továrnách s diskusemi a čtením svých věcí.

Naše myšlenky získaly dělnické posluchače. Viborská čtvrť zorganizovala Kom-fut.

Hnutí našeho umění ukázalo naši sílu tím, že vybudovalo po celé RSFSR bašty levé fronty.

Rovnoběžně s tím šla práce soudruhů na Dálném východě (časopis „Tvorčestvo“), kteří theoreticky potvrzovali sociální nezbytnost našeho hnutí, naši sociální jednotnost s Říjnem (Čužak, Asejev, Palmov, Trefjakov). „Tvorčestvo“, vystavené všemožným persekucím, vzalo na svá bedra všechnu tíhu boje za novou kulturu v oblastech Dálnovýchodního Ruska a Sibíře.

Akademici, rozčarovaní tím, že sovětská moc trvá déle než čtrnáct dní, začali po jednom i ve skupinách klepat na dveře lidových komisariátů.

Neriskujíc použít jich k odpovědné práci, sovětská moc jim nabídla – lépe, jejich evropským jménům – bezvýznamná kulturní a osvětová místa.

Z těchto vystrkovů začala štvance proti levému umění, brilantně zakončená zastavením „Iskusstva kommuny“ a podobnými věcmi.

Vláda, zaměstnaná frontami a krisí, se málo zajímala o estetické rozepře, hleděla jenom, aby tyl příliš nepovy-

¹ IZO, TEO, MUZO –
Izobrazitelnyj,
Teatralnyj, Muzykalnyj
otdel Politprosveta
(Výtvarné, Divadelní,
Hudební oddělení
politické osvěty).

koval, a vyzývala nás, abychom respektovali ty „největšnější“.

Nyní je přestávka ve válce i v hladu. Lef musí ukázat panorama umění RSFSR, stanovit perspektivu a zaujmout nám odpovídající místo.

Umění RSFSR k 1. února 1923.

1. Proletářské umění. Část spisovatelů se stala úředníky, kteří utiskují kancelářským jazykem a papouškováním politické abecedy. Druhá část úplně podlehlá vlivu akademismu, jenom jménem organizace připomínala Říjen. Třetí, nejlepší část se přeškoluje, po růžových bílých, na našich věcech a půjde, věřím, s námi.

2. Oficiální literatura. V theorii umění má každý osobní názor: Osinskij chválí Achmatovovou, Bucharin Pinkertona. V praxi se časopisy prostě hemží všemi tirážovými jmény.

3. „Nejnovější“ literatura (Serapionové, Pilňak atd.) – osvojili si a rozředili naše metody, vylepšují je methodami symbolistickými a uctivě a pracně je přizpůsobují lehkému nepovskému čtení.

4. Politické přeorientování. („Směna věch“.) Ze západu se blíží vpád poučivších se mistrů. Alexej Tolstoj už hřebelcuje bílého koně úplného sebrání svých spisů k vítěznému vjezdu do Moskvy.

5. A konečně – porušující důstojnou perspektivu – v různých koutech jsou jednotlivě – leví. Lidé i organizace (Inchuk, Vchutemas, Mejercholdův Gitis, OPOJAZ² aj.). Jedni hrdinně usilují sami zorat těžkou novinu, druzí pilníky řádek již pilují okovy starého harampádí.

Lef musí sjednotit levé síly. Lef musí zrevidovat své řady, odvrhnout pozůstatky minulosti. Lef musí stmelit frontu k odstřelu haraburdí, k boji za obchvat nové kultury.

Budeme řešit otázky umění nikoli většinou hlasů vymyšlené, do této doby jenom v představách existující levé fronty, ale prací, energií naší iniciativní skupiny, která rok za rokem řídí činnost levých a ideově je stále vede.

Revoluce nás mnohému naučila.

Lef ví:

Lef bude:

Při práci na upevňování vymožeností Říjnové revoluce, snaže se upevnit levé umění. Lef bude burcovat

² Institut
chudožestvennoj
kultury, Vysšije
chudožestvenno-
tečničeskije
mastěrskiye,
Gosudarstvennyj
institut teatralnogo
iskusstva, Obščestvo
izučenija teorii
poetičeskogo jazyka –
Institut umělecké
kultury, Vysšij
umělecko-průmyslové
atelieri, Státnij institut
divadelního umění,
Společnost pro studium
theorie básnického
jazyka.

umění ideami komuny a bude mu klesť cestu k zítřku.

Lef bude agitovat naším uměním masy, získáváje v nich organisovanou sílu.

Lef bude potvrzovat naše theorie aktivním uměním, když je pozdvihl na vyšší pracovní kvalifikaci.

Lef bude bojovat za uměleckou výstavbu života.

Neděláme si nárok na monopol revolučnosti v umění. Ukážeme to soutěžením.

My věříme ve správnost naší agitace; účinností vytvářených věcí dokážeme: jsme na správné cestě k budoucnosti.

VLADIMÍR MAJAKOVSKIJ

DE STIJL

Dvě Předmluvy a tři Manifesty hnutí „De Stijl“ (Styl) vyšly v revui stejného jména takto: Předmluva první v červnu 1917; Předmluva druhá v říjnu 1919; První manifest 1918; Druhý manifest v dubnu 1920; Třetí manifest 1921. Třetí manifest není datován.

Předmluva I

Tento časopis si klade za cíl přispět k rozvoji nového estetického citu. Chce učinit moderního člověka vnímavým ke všemu, co je ve výtvarných uměních nové. Proti starému zmatku – „modernímu baroku“ – chce postavit logické zásady stylu, který právě zraje a který je založen na pozorování vztahů mezi současnými směry a výrazovými prostředky. Chce znovu sjednotit a koordinovat současné tendence nového výtvarnictví, které – ač si jsou v základě navzájem podobny – vyvinuly se na sobě nezávisle.

Redakce se bude snažit dosáhnout tohoto cíle tím, že dá slovo umělci vsutku modernímu, který bude s to přispět k reformě estetického citu a k poznání výtvarných umění. Tam, kde nová výtvarná estetika ještě nezasáhla širší veřejnost, je úkolem odborníka probouzet estetické vědomí této veřejnosti. Umělec opravdu moderní, to jest vědomý, má dvojí poslání. Především musí vytvořit umělecké dílo čistě výtvarné; za druhé musí naučit obecnstvo chápat estetiku čistého výtvarného umění. Proto se stala revue, která by měla tyto rysy, nezbytnou. Tím spíše, že oficiální kritika nebyla s to pohnout estetickou vnímavost k tomu, aby byla přístupna abstraktnímu umění. Redakce umožní odborníkům, aby tuto mezeru vyplnili. Časopis přispěje k upevnění vztahu mezi umělcem, obecnstvem a milovníky různých výtvarných umění. Tím, že dáme umělci příležitost mluvit o své práci, odstraníme předsudek, že moderní umě-

lec pracuje podle předem stanovených teorií. Ukáže se naopak, že moderní umělecké dílo se nerodí z teorií přijatých a priori, ale naopak že zásady se odvozují z výtvarné práce. Umělec proto musí přispět k vytvoření zasvěcené výtvarné kultury tím, že se povšechně seznámí s novým výtvarným uměním. Až umělci různých oborů výtvarného umění pochopí, že musí mluvit jazykem srozumitelným všem, nebudou se už křečovitě držet vlastní individuality. Budou sloužit obecné zásadě, vyšší než omezující individualita . . . A budou-li sloužit obecné zásadě, už proto sami nutně vytvoří organický styl. K šíření krásna je zapotřebí duchovního, nikoli sociálního společenstva. Duchovní společenstvo se však nemůže zrodit bez obětování ctižádostivé individuality. Jenom když budeme ustavičně uplatňovat tuto zásadu, dosáhneme toho, že nová výtvarná estetika se objeví jako styl ve všech předmětech, neboť se zrodí z nových vztahů mezi umělcem a společností.

Předmluva II

Cílem přírody je člověk,
cílem člověka je styl.

To, co je v novém výtvarném umění vyjádřeno způsobem zřetelně vyměřeným, to jest vyvážený poměr mezi jednotlivým a obecným, objevuje se více méně i v životě moderního člověka a je prvořadou příčinou sociální přestavby, na níž trváme. Tak jako člověk dozrál k odporu proti vládě individua, libovůle, stejně umělec dozrál k odporu proti panování individuálního ve výtvarných uměních, to jest proti přirozené formě a barvě, proti emocím.

Tento odpor, který je založen na vnitřním uzrání člověka v jeho celistvosti, na životě v přesném smyslu slova, na racionálním vědomí, obráží se v celém vývoji umění, a zvláště v umění posledních padesáti let.

Dalo se tedy předvídat, že z tohoto vývoje umění, probíhajícího ve skocích, musí nakonec vyjít úplně nové výtvarné umění, které se nemůže objevit jindy než v období schopném zrevolucionovat z hloubi duchovní a materiální vztahy. Tato doba je naší dobou a dnes jsme svědky zrození nového výtvarného umění. Tam, kde na jedné straně – umění a kultura – upozorňují, že je zapotřebí nové základny

jak duchovní (v nejširším smyslu slova), tak materiální, a kde se na druhé straně tradice a konvence, které nutně doprovázejí každé nové nazírání a každou novou činnost, snaží udržet v každé oblasti své posice v odporu proti všemu novému, úkol těch, kdo mají vydat svědectví o novém vědomí doby – svými výtvarnými nebo literárními díly – je významný a nesnadný. Plnění jejich úkolu vyžaduje nezdolnou energii a vytrvalost, posílenou a podnětenou právě konservativním odporem. Ti, kdo úmyslně vykládají špatně nová pojetí a pojmy a kdo posuzují nová výtvarná díla stejným způsobem, jakým posuzují díla impresionistická, to jest nejdou pod jejich povrch, nevědomky spolupracují na vytvoření nového pojetí umění a života.

Nemůžeme jinak než jim být vděční.

Obrátíme-li pozornost k právě uzavřenému ročníku, musíme se zastavit plni obdivu nad skutečností, že tvůrčí umělci byli s to formulovat tak přesně poznatky, k nimž došli vlastní prací. Velice přispěli k objasnění nového uměleckého pojetí.

Důkazem toho je vzrůstající zájem – i v cizině – o obsah naší revue. Její obsah vlivně zapůsobil stejně na mladou jako na starší generaci; vskutku vychází vstříc potřebě člověka, který dospěl k hlubšímu estetickému vědomí.

To nám může být pobídkou, abychom se stejnou horlivostí pokračovali ve svém estetickém díle civilisace přes značné potíže, které stojí v cestě vydávání časopisu, jako je náš.

První Manifest revue „De Stijl“ 1918

1. Existuje staré povědomí a existuje nové povědomí doby. První směřuje k individualismu.

Nové směřuje k všeobecnému.

Boj individualismu proti všeobecnému se projevuje jednak ve světové válce, jednak v umění naší doby.

2. Válka rozvrací starý svět s jeho obsahem: individuální panování ve všech oblastech.

3. Nové umění vrhlo světlo na obsah nového povědomí doby: na vyvážený poměr mezi všeobecným a individuálním.

4. Nové povědomí doby je připraveno uskutečnit se ve všem, i ve vnějším životě.

5. Tradice, dogmata a výsady individua („povaha“) překáží této realizaci.

6. Cílem zakladatelů nového výtvarného umění je vyzvat všechny, kdo věří v reformu umění a kultury, aby odstranili takové překážky, právě tak jako odstranili ve svém umění přirozenou formu, která stojí v cestě autentickému uměleckému vyjádření, posledního důsledku každého uměleckého poznání.

7. Dnešní umělci, které na celém světě pohání totéž povědomí, účastnili se na duchovním bojišti války proti vládě individualismu, rozmaru.

Sympatizují se všemi, kdo bojují, duchovně a hmotně, za vytvoření mezinárodní jednoty v Životě, v Umění, v Kultuře.

8. Orgán *De Stijl*, založený s tímto úmyslem, se snaží vrhnout světlo na nové pojetí života. Spolupracovat může každý:

1. Sdělí-li redakci, na důkaz souhlasu, své jméno, adresu, povolání;

2. pošle-li do revue příspěvek kritický, filosofický, vědecký, literární, hudební, příspěvek z oboru architektury atd. nebo reprodukce;

3. přeloží-li do kteréhokoli jazyka a bude-li šířit myšlenky, které hlásá *De Stijl*.

THÉO VAN DOESBURG ROBT. VAN'T HOFF
VILMÓS HUSZAR ANTONY KOK PIET MONDRIAN
G. VANTONGERLOO JAN WILS

Druhý manifest směru „De Stijl“ 1920

Literatura.

Organismus současné literatury vegetuje dosud jenom na sentimentálních citech oslabené generace.

Slovo je mrtvo.

Naturalistická klišé a dramatické filmy slov, kterých nám výrobci knih nabízejí na metry a na kila, nenesou ani stopu toho, co je nové na našem životě.

Slovo je impotentní.

Astmatická a sentimentální poesie, „já“ a „on“, jichž je užíváno vždy a všude, ale především v Holandsku, jsou pod vlivem individualismu, který má strach z prostoru, zkyslého zbytku zastaralé doby, která nás plní ošklivostí.

Psychologie naší románové literatury se zakládá pouze na subjektivní představivosti; psychologická analýza a nabubřelá rétorika zabily význam slova.

Ty věty, kladené přesně jedna za druhou a jedna pod druhou, ta frontální a vyprahlá fraseologie, s kterou staří realisté předkládali své zkušenosti omezené na ně samé, jsou definitivně nepříhodné a neschopné vyjádřit kolektivní zkušenosti naší doby.

Podobny v tom starému pojetí života, knihy jsou založeny na délce, na trvání; proto jsou tak objemné. Nové pojetí života spočívá na hloubce a intenzitě, proto nemáme rádi poesii.

Aby bylo literárně ztvárněno mnohostranné dění okolo nás a v nás, je nezbytné, aby slovo bylo přestavěno buď podle zvuku, nebo podle myšlenky. Jestliže ve staré poesii je vnitřní význam slova rozbit vládou relativních a subjektivních citů, my chceme dát slovu nový význam a novou výrazovou účinnost, užívající všech prostředků, které jsou nám k dispozici: syntaxe, prosodie, typografie, aritmetiky, pravopisu.

Dualismus prosy a poesie, dualismus obsahu a formy, nemůže existovat dál. Proto pro moderního spisovatele forma bude mít význam přímo duchovní, spisovatel nebude popisovat žádnou událost, vůbec nebude popisovat, ale bude psát. Znovu stvoří ve slově totalitu událostí: konstruktivní jednotu obsahu a formy.

Spoléháme na morální a estetickou podporu všech, kdo spolupracují na duchovním obrodě světa.

THÉO VAN DOESBURG PIET MONDRIAN ANTONY KOK

Třetí manifest: za uspořádáním nového světa

Duchovní soustředění (Kristus) a hmotné soustředění (kapitalismus) a majetek tvořily ve starém světě osu, kolem níž se soustředili všichni lidé. Ale tu se Duch rozptýlil. Přesto však nositelé Ducha jsou solidární. Soustředění a majetek, duchovní a hmotný individualismus, byly základy staré Evropy. V tom se Evropa uvěznila. Není už s to osvobodit se. Je to osudné nebezpečí. My na to hledíme s klidem; i kdyby to bylo v našich silách, nezasáhli bychom. Nechtělo by se nám prodlužovat život té staré prostitutky. Nová

Evropa se rodí v nás. Směšná První, Druhá a Třetí socialistická internacionála byly sama povrchnost; jen a jen slova. Internacionála ducha je vnitřní, nepřeložitelná do slov. Má daleko k tomu, aby byla slovní nabubřelostí, je vytvářena výtvarnými činy a vnitřní životní silou. Silou duchovní. Tak se rýsuje nová rovina světa. Nečiníme výzvu k národům: „Spojte se!“ nebo „Spojte s námi!“. Vůbec k ničemu nevyzýváme národy. Víme, že ti, kdo se spojí s námi, náležejí již k novému duchu. Jenom společně s nimi bude možno ztvárnit duchovní tělo nového světa. Jednejte!

CHRONOLOGICKÁ TABULKA

- 1866 Zola napsal *Můj salon* a věnoval ho Cézannovi; vyšel Dostojevského *Zločin a trest*; narodil se Kandinskij.
- 1867 Marx uveřejňuje *Kapitál*; zemřel Baudelaire; zemřel Ingres; nar. Nolde; nar. Bonnard; nar. Käthe Kollwitzová.
- 1868 Nar. Maxim Gorkij.
- 1869 Tolstoj dokončuje *Vojnu a mír*; nar. Matisse.
- 1870 Francouzsko-německá válka; nar. Bariach.
- 1871 Pařížská komuna; nar. Rouault.
- 1872 Nar. Mondrian.
- 1874 První výstava impresionistů v Paříži.
- 1875 Zemř. Millet; zemř. Corot.
- 1877 Zemř. Courbet, ve vyhnanství.
- 1879 Zemř. Daumier; nar. Paul Klee.
- 1880 Nar. Kirchner; nar. Franz Marc.
- 1881 Vychází *Vergův Dům u mišpule* (*I mala v o g l i a*); nar. Picasso; nar. Léger; nar. Gleizes; nar. Carrà.
- 1882 Nar. Braque; nar. Viani.
- 1883 Vyšlo Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra*.
- 1884 Založení Salonu nezávislých umělců v Paříži; nar. Beckmann; nar. Modigliani.
- 1885 Zemř. Victor Hugo; nar. Delaunay; nar. Sironi.
- 1886 Zola uveřejňuje *Dílo*; Seurat vystavuje *Grandes Jatte*; Van Gogh přichází do Paříže; nar. Permeke; nar. Kokoschka.
- 1887 Vycházejí Mallarméovy *Poésies complètes*; první pobyt Gauguinův v Bretani; nar. Chagall; nar. Juan Gris; nar. Arp; nar. Duchamp.
- 1888 Van Gogh je v Arles; Ensor maluje *Vjezd Krista do Bruselu*; nar. De Chirico.
- 1889 Světová výstava v Paříži; Verlaine uveřejňuje *Parallèlement*; Van Gogh je v Saint-Rémy; výstava Toulouse-Lautreca v Salonu nezávislých.

- 1890 Sebevražda van Goghova v Auvers-sur-Oise; Gauguinův pobyt v Le Pouldu; Seurat vystavuje *Kaňkán* (Le Chahut).
- 1891 Retrospektivní výstava van Goghova v Salonu nezávislých; Gauguinova cesta na Tahiti; zemř. Rimbaud; zemř. Seurat; nar. Max Ernst; nar. Otto Dix.
- 1892 Retrospektivní výstava Seuratova v Paříži; výstava Munchova v Berlíně; založení mnichovské Secese; nar. Gromaire.
- 1893 Nar. Majakovskij; nar. Miró; nar. Grosz.
- 1894 Výstava Odilona Redona v Paříži; nar. Sutin.
- 1895 Vychází Rimbaudovo dílo (*Poésies complètes*); výstava Cézannova ve Vollarodově galerii; nar. Rosai.
- 1896 Zemř. Verlaine.
- 1897 Založení vídeňské Secese, jejímž předsedou je Klimt; vychází Gauguinova *Noa-Noa*.
- 1898 Zemř. Mallarmé; zemř. Gustave Moreau.
- 1899 Založení berlínské Secese, jejímž předsedou je Liebermann; výstava *na blistů* v Paříži; *La Plume* věnuje jedno číslo Ensorovi.
- 1900 Vychází Freudův *Výklad snu*; rozmach secese; první cesta Picassova do Paříže.
- 1901 Vycházejí *Buddenbrookové* Thomase Manna; retrospektivní výstava van Goghova v Paříži; Apollinaire přichází do hlavního města Francie; Picasso zahajuje „modré údobí“; zemř. Toulouse-Lautrec.
- 1902 Retrospektivní výstava Toulouse-Lautrecová v Paříži; zemř. Zola.
- 1903 Croce zakládá čas. *La Critica*; Papini zakládá *Il Leonardo*; Picasso se usazuje v Paříži; založení Podzimního salonu; cesta Kandinského do Tunisu; zemř. Pissarro; zemř. Gauguin; retrospektivní výstava Gauguinova.
- 1904 Pirandello uveřejňuje *Nebožtíka Matyáše Pascala*; výstavy Cézannova, van Goghova, Gauguinova v Mnichově; Cézannova výstava v Berlíně; nar. Dalí.
- 1905 Fauvisté v Podzimním salonu; založení *Mostu* v Drážďanech; výstava van Goghova v Drážďanech; „růžové období“ Picassovo.

- 1906 Modigliani přichází do Paříže; Picasso začíná malovat *Avignonské slečny*, které dokončuje příštího roku; Matisse vystavuje *Slastžit*; zemř. Cézanne.
- 1907 Ve Florencii vychází *La Voce*; Nolde opouští *Most*; Viani začíná malovat své vydědence.
- 1908 Hostina na počest celníka Rousseaua v Picassově atelieru; první kubistická plátna Picassova; zemř. Fattori.
- 1909 Kubisté vystavují v Podzimním salonu; založena *Neue Künstlervereinigung* v Mnichově; založení a První manifest futurismu; Larionov v Rusku vydává *Manifest rayonismu*; první metafysické obrazy De Chiricovy.
- 1910 Manifest futuristických malířů; *Technický manifest futuristického malířství*; založení revue *Sturm* v Berlíně; Kandinskij maluje první abstraktní akvarel; Nolde maluje *Svatodušní svátky*, Delaunay Eiffelovu věž; Léger vystavuje *Akty v lese*; velická výstava Rouaultova v Paříži.
- 1911 Retrospektivní výstava Rousseauova u Nezávislých; založení a první výstava *Modrého jezdce* (Der Blaue Reiter); zrození ruského futurismu.
- 1912 Kubistické *papers collés*; vychází Kandinského kniha *O duchovnosti umění*; výstava futuristů v Paříži.
- 1913 Vycházejí první povídky Kafkovy; Papini a Soffici zakládají *Lacerbu*; Apollinaire uveřejňuje *Les peintres cubistes*; počátek ruského konstruktivismu a suprematismu; konec *Mostu*.
- 1914 Vypukne první světová válka; první výstava Chagallova v Berlíně; v Anglii Wyndham Lewis a Ezra Pound zakládají vorticism.
- 1915 Malevičův *Manifest suprematismu*; Majakovskij píše *Oblak v kalhotách*.
- 1916 Zrod dadaismu v Curychu; počátek metafysického malířství Carrova; v Mnichově vychází Bahrův *essay Expressionismus*; zemř. Boccioni; zemř. Franc Marc.
- 1917 Ruská revoluce; založení revue *De Stijl* v Ley-

- denu; Edschmidova přednáška O expresionismu v poesii.
- 1918 Německá revoluce a Weimarská republika; První manifest dada; Manifest purismu Ozenfantův a Jeanneretův; První manifest revue „De Stijl“; vycházejí Apollinairovy Kaligramy; zemř. Apollinaire; vychází první kniha básní Garcii Lorcy.
- 1919 Založení Bauhausu; v Turinu vychází Gramsciho Ordine nuovo (Nový řád), v Římě Valori plastici (Plastické hodnoty); Cardarelli zakládá La Ronda; Ungaretti uveřejňuje Pohřbený přístav; Chagall pracuje na výzdobě moskevského Židovského divadla; Rosai maluje své první „lidi“.
- 1920 Vychází Gidův Špatně připoutaný Prometheus; v Bruselu Galerie Výběr (Galerie Sélection) uvádí Permeka a ostatní belgické expresionisty; Gabo a Pevsner uveřejňují Manifest realismu, aby se odlišili od Tatlinova konstruktivismu; Rodčenko uveřejňuje Manifest produktivismu; v Paříži vychází revue L'esprit Nouveau; zemř. Modigliani.
- 1922 Thomas Stearns Eliot uveřejňuje Zpustošenou zemi; vychází Joyceův Ulyxes; výstava dada v Paříži; Kandinskij a Moholy-Nagy vstupují do Bauhausu.
- 1924 Založení „Čtyř blankytných“; fašistický převrat v Itálii.
- 1925 Vychází Majakovského poema Vladimír Iljič Lenin; Montale uveřejňuje Kostí sepie; Bauhaus přesídluje do Dessau; první Bretonův Surrealistický manifest; první surrealistická výstava v Paříži.
- 1926 Van Doesburg uveřejňuje Manifeste elementarismu v revui De Stijl; první výstava „Novecenta“ v Miláně; zemř. Monet.
- 1927 Brecht píše Třígrošovou operu; zemř. Juan Gris.
- 1928 Breton uveřejňuje Surrealismus a malířství.
- 1929 Druhý surrealistický manifest Breto-

- nův; Mezinárodní výstava abstraktního umění v Curychu.
- 1930 První číslo revue Le surréalisme au service de la révolution; Van Doesburg zakládá Revue AC (Arte Concreta); zemř. Majakovskij.
- 1931 Založení skupiny Abstraction-Création v Paříži.
- 1931 Vychází svazek básní Potopený hobo (Oboesommerso) Salvatora Quasimoda.
- 1933 Počátek nacistických persekucí v Německu; zaměřených proti „zvrhlému“ umění; Hitler dává zavřít Bauhaus.
- 1935 Picasso ryje Zápas minotaury (Minotauromaquia); zemř. Malevič.
- 1936 Válka ve Španělsku; Picasso ředitelem Prada; vycházejí Eluardovy Les yeux fertiles; zemř. Viani.
- 1937 Díla moderního umění jsou odstraněna z německých galerií; Picasso maluje Guerniku.

O KNIZE A JEJÍM AUTOROVÍ

De Micheliho kniha o uměleckých avantgardách dvacátého století má výrazné místo v odborné literatuře zabývající se daným tématem. Není to ani umělecko-historická faktografie bez jednotícího názoru a stanoviska, ani tézovitý traktát, který by fakta obětoval předpojatým a strnulým konstrukcím, ale také ne snůška osobních, až příliš osobních náhledů a mínění. Je to marxisticky orientovaná, esteticky citlivá, solidní znalostí látky podložená studie, v níž autor spojuje historii s teorií a kritikou. Nejde mu jen o věcné vylíčení historických skutečností, nýbrž o jejich filosofické osvětlení. Má stále na očích konkrétní umělecký materiál, chce se však dobrat podstaty a smyslu umělecké tvorby. Užívá racionálních metod, respektuje požadavek vědecké objektivit, ale nestaví se k věcem jako neúčastný svědek. Vyládaje estetiky uměleckých avantgard, neskrývá se s vlastním estetickým názorem a v rozboru a hodnocení uměleckých děl vychází z osobních prožitků a zkušeností. Přitom pevně stojí na stanovisku socialistického humanismu, z něhož konec konců pronáší svůj hodnotící soud. V tom smyslu se může dovolávat Baudelaira, který říkal, že kritika, „má-li být spravedlivá, to jest, má-li mít vůbec oprávnění, musí být stranická, vášnivá, ba politická, musí být totiž dělána z výlučného hlediska, ale z hlediska, které otevírá nejširší obzory“.

Mario De Micheli není vlastně profesionální historik umění ani svou přípravou, která je spíše literárně historická a kulturně filosofická, ani svou veřejnou činností, která se netýká jen jednoho oboru. Je militantní publicista, jenž od počátku mířil tam, kde šlo o spojení myšlenky a činu, teorie a praxe, kultury a života, kde bylo třeba nasadit kůži ve zbrojné akci. O tom svědčí jeho životopis, s nímž vás zde stručně seznámím. Narodil se v Janově roku 1914 a patří tedy ke generaci, která dospívala a hledala svou osudovou cestu v letech před druhou světovou válkou. Studoval na milánské universitě a k závěrečným zkouškám z francouzské

literatury tu r. 1940 předložil práci o Apollinairovi a surrealismu. Všimněte si toho data a toho příznačného tématu: může vám napovědět, kde asi tehdy stál. Stál na straně protifašistické opozice, která se pohybovala od croceovského liberalismu k revolučnímu marxismu, která byla politicky odkázána do podzemí, ale nicméně i v těch těžkých poměrech se formovala, projevovala a působila v italském kulturním životě. A tak jej nacházíme mezi účastníky non-konformistického literárního a uměleckého hnutí Corrente, což česky znamená Proud. Corrente se původně nazýval časopis, založený r. 1937 a o tři roky později zakázaný; ale kolem něho se opravdu vytvořil živý a podnětný proud, který měl své neaktivnější středisko v Miláně, získával však stoupence v celé Itálii. Hlásili se k němu levicově naladěni spisovatelé, jako Moravia a Vittorini, filosofové, jako Banfi, umělečtí kritikové, jako De Grada, i mladí umělci protestující proti oficiálnímu Novecentu – Guttuso, Birolli, Casinari, Morlotti, Vedova, Manzù aj. V té době někdy se De Micheli podílel na redakci uměleckého manifestu, kde se pravilo: „Obraz má pro nás být jedním ze způsobů, jak se kompromitovat.“ Sám také neváhal kompromitovat se jako kritik. Svou první knihu vydal roku 1942: byla věnována Picassovi a propadla konfiskaci, protože obsahovala přípravné kresby ke Guernice; téhož roku uveřejnil také knížku o kresbách Manzùových. Tak jako mnozí z jeho přátel z okruhu Corrente (např. De Grada, který velel partyzánské brigádě, jež osvobodila Florencii) šel potom do odboje, ale nepřestal psát. Ještě před koncem války ilegálně vytiskl esej, který byl potají rozšiřován; nazval jej Realismus a poesie a hájil v něm myšlenku realismu sociálně aktivního a nepopisného, který by těžil ze všech zkušeností moderního umění.

Publicistická činnost De Micheliova se rozvíjela i nadále rozvíjí několika směry, ale přitom má svou vnitřní vazbu a logiku. O jeho vztazích k literatuře mluví zejména obsáhlé a v lecčem průkopnické dílo překladatelské, jímž do Itálie uváděl Eluarda, Albertiho, Lorcu, Majakovského a jiné; v posledních letech publikoval výběry z poesie maďarské, bulharské a rumunské a docela nedávno (ve spolupráci s přítelem) pořídil překlad oněch otrěsných básní, které psaly židovské děti z terezínského ghettá v čekárně smrti. Z jeho vlastního prožitku války a odboje vyrostly knihy, jež přispí-

vají k historii italského odboje: Lidé na horách (1951), Sedmá Gap (1952), Barikády v Parmě (1961). Jeho hlavní pracovní pole leží však ve sféře výtvarného umění. Krom knihy, která se nyní dostává do rukou českému čtenáři a která již také vyšla maďarsky (je z r. 1959), a vedle panoramatické studie o současném italském sochařství (1958) vydal řadu monografií o umělcích přítomnosti i živě chápané tradice domácí a světové – o Leonardovi a Fattorim, o Courbetovi a Käthe Kollwitzové, o politickém kreslíři Scalarinim (1962), o Renatu Guttusovi (1963) a znovu o velkém uměleckém revolucionáři, jemuž platila jeho první buřičská publikace, o Pablu Picassovi (Evidenza di Picasso, 1962). Výčet knižních titulů nestačí ovšem charakterizovat práci tohoto kritika, který vždy byl v proudu výtvarného dění, odpovídal na aktuální podněty, zasahoval do diskusí a polemik, podílel se na akcích uměleckých skupin. Po válce měl svou novinářskou tribunu v ideově vyhraněných a bojovných časopisech jako Il 45, Numero, Pittura, Realismo, které sám pomáhal zakládat; a dnes už víc než deset let je výtvarným referentem deníku Unità. Nechtěl bych tvrdit, že jeho kritická dráha byla ve všem všudy důsledná a přímočará. Samozřejmě nezůstal ušetřen omylů – těch, kterých se člověk dopouští sám, a jiných, jež sdílí se svou dobou a se svým prostředím. V padesátých letech bezpochyby i on splácel svou daň koncepci integrálního, ve skutečnosti však funkčně, výrazově a stylisticky zužovaného realismu, jež byla hájena na onom křídle italského umění, na kterém také sám bojoval; než další průběh věcí mu ukázal, že dialektika uměleckého vývoje se nedá spoutat regulemi schematických programů. Takové léčky číhají na ty, kdo se vydali na nesnadnou cestu za nadosobní pravdou. Ale myslím, že by De Micheli podepsal kritickou devisu Lessingovu, který si cenil hledání pravdy více než vlastnictví hotových pravd.

Knih, kterou teď máte před sebou, je v jistém smyslu souhrnem i revisí jeho dosavadních osobních a hromadnou empirií ověřovaných zkušeností. Podává retrospektivní pohled na zrod moderního umění a zastavuje se v třetině dvacátého století, přesněji u roku 1937, což je rok Picassovy Guerniky; ale rozebírajíc premisy pozdějšího vývoje, naznačuje i závěry, které se týkají přítomné situace. Všimli jste si, doufám, mota z Rimbauda, kterým je intonována:

„Je třeba být absolutně moderní.“ To dobře vystihuje i aktuální postoj autorův. Nejde mu ovšem o modernost chápanou jako povrchní móda, ale o bytostnou přináležitost ke svému času, o aktivní účast na historii. A tak také dílo uměleckých avantgard zde není studováno jako osamocený fakt, nýbrž ve svém historickém zaklínění, ve svých podmínkách a ve svých efektech i v seismografické citlivosti, s níž zaznamenává poruchy sociálního ústrojí. Základní myšlenkou knihy je teze, že avantgardní umění je výrazem světa v krizi. V marxistické (ale i nemarxistické) kritice to není myšlenka nová: důležité však je, jak ji tu autor demonstrovuje a vykládá. Na rozdíl od dobře známých zjednodušujících a zkreslujících výkladů, které z této teze odvozují všeobecný odsudek moderního umění, a jiných, které se přes ni naopak bezstarostně přenášejí, De Micheli pozorně rozplétá složité souvislosti věcí, odhaluje v rozporných názorech jejich racionální jádro, rozlišuje hodnoty od pahodnot a „z hlediska, jež otevírá nejširší obzory“, odkrývá pohyb mířící vpřed. Upozorňuje na „revoluční duši“ avantgard a podtrhává tak velice významný rys, který je odděluje od dekadence. Má stále na mysli vztahy mezi uměním a životem, ale nezapomíná na to, co je umění vlastní a co z něho dělá svéráznou a nenahraditelnou složku lidské kultury. Jestliže se na jedné straně obrací proti idealistickým pojetím, která uměleckou tvorbu vytrhávají z jejich společenských souvislostí, na druhé straně s nemenší rozhodností odmítá vulgárně sociologické názory, shledávající v umění jen trpný reflex historie a přehlížející jeho tvůrčí podstatu.

Knih, je v celku spolehlivým, byť neúplným dějepisem avantgard; v informativním ohledu je užitečná zejména obšírnou citací některých základních dokumentů. Její cena není však jen v míře historické informace, kterou je schopna poskytnout, ale hlavně v tom, jak se zamýšlí nad dějepisnou látkou, jak nadhazuje a řeší stále živé problémy. Autor nesleduje vývoj avantgardního umění ve vnějším chronologickém pořadí, ale snaží se vystopovat hlubší konsekuci dějů. Ukazuje především, jak se rodilo z roztržky dřívějšího svazku mezi uměním a společností, jak vyrůstalo z opozice proti oficiální měšťácké kultuře a jak od osamělých projevů revolty na přelomu 19. a 20. století přecházelo v „druhém dějství“ k organizovanému hnutí odporu. Všimá si pak

dvou velkých proudů, z nichž jeden má své předchůdce ve Van Goghovi, Gauguinovi, Ensorovi, Munchovi a jde od expresionismu přes dadaismus k surrealismu, k tomuto, jak říká, „poslednímu hnutí“ avantgardy; druhý vychází od Cézanna a Seurata a vede dále od kubismu a futurismu k výtvarné abstrakci geometrického typu. Oba proudy reagují proti impresionistické pravdě povrchu a okamžiku a snaží se dobrat nových hlubších pravd; první k nim míří cestou uvolněné spontánnosti, druhý naopak přísnou kázní intelektuálního a konstruktivního postupu. Dalo by se říci, že první proud představuje tendenci úniku z přítomné skutečnosti, od níž se obrací k tomu, co je v člověku přirozeného a původního; druhý zas v soutěži s vědou a technikou chce spoluvytvářet tento náš moderní svět. Je zřejmé, že tak čisté, tak čistě vypreparované rozdělení směrů, které se často křížily a prolínaly, zjednodušuje skutečnou složitost a mnohotvárnost vývoje, již autor ostatně nepopírá; pomáhá však objasnit historické procesy a postihuje v jádře polaritu sil, jež působí i v dnešní umělecké situaci. O té už De Micheli přímo nemluví, neboť v historickém smyslu končí Picassovou Guernikou. Vyslovuje názor, že toto dílo „pozitivně uzavírá údobí avantgardních hnutí, rekapitulující formální a obsahové postuláty s účinností, jež nemá obdoby v celém současném umění“. A dodává: „Od této chvíle problémy, jež budou vyvstávat před umělci, nebudou moci být vymezeny pouhým avantgardismem, ale budou nutně muset směřovat k jeho překonání.“

Překonat avantgardismus. K této myšlence se De Micheli vrací v závěru svého eseje, kde uvažuje o dílčích, a přece platných a nezanedbatelných pravdách avantgard. Ne, nelze je znovu omílat, nestačí je rozmělnovat v poloze pouhé módy a vkusu, jak se dnes často děje, neboť vkus a móda jsou právě tím, proti čemu se avantgarda vzbouřila. Ale také je nelze ignorovat, nelze je obcházet, nelze se přes ně vracet někam daleko zpátky k dávno odbytým akademismům. Nutno jít kupředu ve směru snah o nesnadnou, a přece nezbytnou syntézu umění a života, ve smyslu úsilí o konkrétní svobodu a plnost lidského osudu, o novou integraci člověka. Takové je asi poslání knihy, tak vyznívá závažný příspěvek, který přináší i do našich diskusí.

MIROSLAV MÍČKO

BIBLIOGRAFIE

Tato bibliografie uvádí jenom řadu děl obecného rázu; ve většině z nich lze nalézt bibliografii se zřetelem k jednotlivým směrům a jejich jednotlivým umělcům.

- A. H. Barr, *Masters of Modern Art*; Museum of Modern Art, New York 1954.
- J. Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*; Editions du Seuil, Paříž 1953.
- G. Bazin, *Histoire de la peinture moderne*, Hyperion, Paříž 1950.
- J. Cassou, *Situation de l'art moderne*; Les Editions de Minuit, Paříž 1950.
- G. Castelfranco, *La pittura moderna*; Luigi Gonelli e F. Editori, Florencie 1934.
- R. Cogniat, *Histoire de la Peinture*; Fernand Nathan, Paříž 1955.
- P. Courthion, *Art indépendant*; Edition Albin Michel, Paříž 1958.
- R. G. De la Serna, *Ismos*; Biblioteca Nueva, Madrid 1931.
- G. Dorflès, *Il divenire delle arti*; Einaudi, Turin 1959.
- H. Focillon, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles*; H. Laurens, Paříž 1928.
- P. Francastel, *Art et technique*; Les Editions de Minuit, Paříž 1956.
- P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*; Einaudi, Turin 1957.
- W. George, R. Rogniat, M. Fourmy, *Encyclopédie de l'art international contemporain*; Prisme des arts, Paříž 1958.
- A. Hauser, *Storia sociale del l'arte*, Flammarion, Paříž 1959.
- L. Hauteceur, *Histoire de l'art*; Flammarion, Paříž 1959.
- E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici al contemporaneo*; Utet, Turin 1956.
- G. Marchiori, *Pittura moderna in Europa*; Neri Pozza, Benátky 1950.
- C. Pavolini, *Cubismo, futurismo, espressionismo*; Zanichelli, Bologna 1926.
- M. Raynal, *La pittura moderna*; Skira, Ženeva 1958.
- H. Read, *Art Now*; Faber and Faber, Londýn 1950.
- J. Rothenstein, *The Moderns and Their World*; Phoenix House LTD, Londýn 1957.
- R. Salvini, *Guida all'arte moderna*; Garzanti, Milán 1956.
- H. Sedlmayer, *La rivoluzione della pittura moderna*; Garzanti, Milán 1959.
- M. Vaisecchi, *Profilo della pittura moderna*; Garzanti, Milán 1959.
- L. Venturi, *Pittura contemporanea*, Milán 1948.
- C. Zervos, *Histoire de l'art contemporain*; Cahiers d'Art, Paříž 1938.

JMENNÝ REJSTŘÍK

Abusch, A. 79
Adler, Jules 69
Achmatovová, A. A. 349
Alexandre, A. 13
Altmann, Nathan 242
Altomare, Libero 202
Amiet, Cuno 254–256
Apelles 310
Apollinaire, Guillaume 57, 58, 145, 146, 168–169, 170–171, 174, 183, 185, 287, 288, 306–316, 358, 359, 360
Apollonio, U. 84
Aragon, Louis 26, 143, 145, 152, 155, 167, 284, 289, 291, 299
Argan, C. 101
Archipenko, A. 119, 181, 243, 245
Arp, Hans 132, 133, 136, 162, 168, 357
Artaud, Antonin 284
Arvatov 347
Asejev, N. 348
Auric, Georges 284

Baader, Johannes 140
Baargeld, J. T. 134, 137
Babel, Izák 235, 244
Bahr, Hermann 62, 63, 73, 359
Bakst, Leon N. 121
Bakunin, Michal 123, 124
Ball, Hugo 133
Balla, Giacomo 222, 223, 325, 328
Balmont, K. D. 346
Balzac, Honoré de 14
Banti, Cristiano 18
Barbey d'Aurévily, Jules 26, 67
Barlach, Ernst 46, 58, 102, 105, 357

Baron, Jacques 284, 289
Barrès, Maurice 48, 146, 278
Barrot, Odilon 11
Baudelaire, Charles de 12, 41, 42, 56, 157, 283, 290, 296, 297, 357
Bauchant, André 55
Beckmann, Max 102, 111–112, 357
Beham, Hans Sebald 254
Bělinskij, V. G. 13–14
Bella, Stefano 209
Bélyj, Andrej 346
Bergerat, Emile 26
Bergson, Henri 89, 170, 183, 213, 214, 215–216
Bernanos, Georges 67
Bernard, Emile 175
Bertrand, Louis 290
Bistolfi, Leonardo 128, 199
Blavatskij, V. D. 92
Bleyl, Fritz 80, 253
Block, Alexandr 233
Blondel, Emile 55
Bloy, Léon 67, 68, 71
Boccioni, Umberto 188, 202, 203, 207, 210, 213, 214, 215, 216–222, 223, 224–225, 243, 317, 322–325, 359
Boiffard, J. A. 204, 209
Bogdanov, A. A. 239, 240
Bombois, Camille 55
Bonnard, Pierre 63, 64, 79, 357
Borrani, Odoardo 18
Bosch, Hieronymus van Aaken 37, 118
Boticelli, Sandro 123
Bouganville, L. A. de 45

Boutroux, Emile 170
Braeckeller, H. de 36
Brancussi, Constantin 58, 119, 181, 245
Braque, Georges 64, 65, 81, 85, 173, 174, 180, 181, 187–188, 244, 290, 300, 314, 315, 368
Brauner, Victor 166
Brecht, Bertolt 104, 108–109, 110, 360
Breton, André 120, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 274–305, 360
Brik, O. 347
Brogli, Maurice 209
Brueghel, Pieter 36
Brusselmans, Jean 118
Bucharin, N. J. 349
Buchheim, Lothar-Günther 253
Burljuk, David 85, 346, 347
Burljuk, Vladimír 85
Butti, Enrico 199
Buysson 26

Cabianca, Vincenzo 18
Campana, Dino 46, 210
Canonica, Pietro 199
Carco, Francis 56
Cardarelli 360
Carlyle, Thomas 288
Carrà, Carlo Dalmazzo 127, 202, 206, 208, 210, 222, 223, 325, 328, 357, 359
Carrive, Jean 284, 289
Casorati, Felice 97
Cassou, Jean 329
Castagnari 17, 18
Ceccardiová, Roccatagliata 124, 126
Cendrars, Blaise 189
Cervantes, Miguel de 99
Cézanne, Paul 27, 61, 79, 121, 123, 127, 173–179, 180, 186, 194, 217, 229, 233, 260, 316, 357, 358, 359

Caudel, Paul 67
Cocchiara, G. 44
Comte, Auguste 60
Constant, Benjamin 290
Corinth, Lovis 82, 113
Corot, Camille 20, 357
Corradini, Bruno 205
Courbet, Gustave 14, 16, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 26, 32, 61, 63, 175, 176, 192, 233, 316, 357
Courthion, Albin 66
Cousin, Victor 283
Cranach, Lucas 254, 255
Cravan, Arthur 139
Crevel, René 289
Croce, Benedetto 200, 207, 213, 358
Curie, Pierre 305
Čurlionis, M. K. 226
Čužak, Nafimovič N. S. 348

Dali, Salvador 160, 161, 164, 167, 358
D'Annunzio, Gabriele 48, 50, 123, 128, 147, 205, 208
Dante, Alighieri 289
Daumier, Honoré 16, 18, 20, 23, 24, 25, 29, 67, 69, 118, 125, 175, 357
Decamp, Alexandre 16
De Carolis, Adolfo 199
Déchelette, Louis-Auguste 55
De Chirico, Giorgio 129, 162, 163 až 164, 190, 208, 287, 290, 357, 359
Dejneka, Alexander 243
Delacroix, Eugène 16, 23, 31, 48, 50, 173, 175
Delaunay, Robert 181, 182, 183, 184, 185, 213, 230, 314, 315, 357, 359
Delteil, Joseph 284, 289, 291
Delvaux, Paul 164
De Micheli, Mario 105, 106, 202
Depero, Fortunato 209
Denis, Maurice 63

Dermée, Paul 146
 Derain, André 56, 64, 65, 67, 80,
 85, 157, 314, 316
 De Sanctis, Francesco 15
 Desbordes-Valmorová, Marceline
 290
 Descartes, René 132
 Des Esseintes 49
 Desnos, Robert 165, 284, 287,
 289, 291, 298
 Despiou, Charles 67
 Dickens, Charles 21
 Dionysos 311
 Diderot, Denis 45
 Dix, Otto 102, 106, 110, 111, 358
 Döblin, Alfred 104
 Domínguez, Oscar 167
 Dorfles, G. 139
 Dorival, Bernard 68, 184, 197
 D'Orsi, Achille 199
 Dostojevskij, F. M. 277, 357
 Ducasse, Isidor 289
 Du Camp, Maxime 201, 202
 Dufy, Raoul 64, 65
 Dühring, Eugen 79
 Duchamp, Marcel 139, 140, 146,
 159, 166, 189, 284, 290, 315, 357
 Dupont, Pierre 12
 Durant, Carolus 26
 Dürer, Albrecht 50, 107

 Edschmidt, Kasimir 73-77, 253,
 360
 Ejzenštejn, S. M. 235, 237, 239,
 244
 Eliot, Thomas Stearns 360
 Eluard, Paul 46, 120, 145, 146,
 152-153, 163, 167, 193, 284, 289,
 291, 361
 Engels, Bedřich 13, 17
 Ensor, James 32-37, 38, 40, 53,
 61, 82, 83, 84, 99, 115, 357, 368
 Erba, Carlo 207
 Ernst, Max 140, 143, 145, 157,
 158, 159, 160-161, 163, 165, 167,
 290, 358
 Fargue, Léon Paul 290
 Fattori, Giovanni 18, 19, 46, 51,
 124, 359
 Feininger, Lyonel 102
 Fels, Florent 33, 64, 66
 Fénéon, Félix 173
 Fiedler 89
 Fillia 209
 Finch, Villy 36
 Flora, F. 203
 Forain, Jean Louis 125
 Formaggio, D. 30
 Fraenkel, T. 284
 France, Anatol 276
 Frances, Estéban 167
 Freud, Sigmund 150, 151, 153,
 154, 159, 279, 287, 358
 Friedmann 89
 Friesz, Othon 64, 67
 Funi, Achille 207
 Fyt, Jan 37

 Gabo, Naum 119, 238-239, 241,
 243, 339-343, 344, 360
 Galantara 125
 Garin, E. 213
 Gasquet, J. 175
 Gauguin, Paul 30, 31, 39, 43, 44,
 48, 49, 53, 55, 61, 63, 64, 65, 79,
 82, 121, 357, 358
 Georg, Edouard 166
 George, Stefan 50
 Gérard, Francis 284, 289
 Géricault, Théodore 13
 Gerstl, Richard 112
 Giacometti, Alberto 159, 166
 Gide, André 360
 Giotto di Bondone 209
 Gippiusová, Zinaida 50, 346
 Giullotti 68
 Gleizes, Albert 171, 173, 181, 182,
 183, 186, 187, 228, 306, 314, 315,
 357
 Gobetti, Piero 207
 Goethe, J. W. 14, 61, 91, 152
 Gogh, Théo 21

Gogh, Vincent van 21-31, 32, 33,
 34, 36, 39, 40, 48, 53, 61, 65, 66,
 78, 79, 82, 83, 97, 98, 99, 113,
 118, 121, 135, 175, 176, 193, 194,
 357, 358
 Gogol, N. V. 99
 Gončarovová, N. 119, 229-230
 Gori, Gino 124
 Gorkij, Maxim 229, 233, 357
 Gorky, Achille 167
 Goya, Francisco 24
 Gramsci, Antonio 201, 207, 360
 El Greco, Domenico Theotocopuli
 113, 123
 Gris, Juan 181, 182, 186, 187,
 315, 357, 360
 Grohmann, W. 86, 89, 90, 93, 96,
 97, 99, 101
 Gromaire, Marcel 116, 358
 Gropius, Walter 101, 247
 Grosso, Giacomo 51
 Grosz, George 73, 78, 102, 103,
 107-112, 139, 140, 145, 358
 Grunding, Hans 102
 Grünewald, Matthias 107

 Hamsun, Knut 287
 Hauptmann, Gerhart 72
 Hausmann, Raoul 137, 140, 141,
 142, 143, 148
 Heartfield, John 102, 140, 143
 Heckel, Erich 58, 80, 81, 253 až
 256
 Hegel, Friedrich 13, 14, 151, 162,
 289
 Heine, Heinrich 14, 77, 85
 Helmholtz, Hermann 61
 Helvétius, Claude-Adrien 60, 172
 Herbin, Auguste 186
 Hervé, Julien-Auguste 71
 Hess, W. 81, 87, 112
 Heyerdahl, Hans 37
 Hobbes, Thomas 60
 Hodler, Ferdinand 97
 Hoeck, Walther 140, 141
 Hofer, Karl 85

 Hogarth, William 108
 Holbach, Paul-Henri 60
 Hölzel, Adolf 89, 226
 Huelsenbeck, Richard 110, 133
 Hugnet, G. 133, 139, 140, 146,
 167
 Hugo, Victor 14, 21, 290, 357
 Husserl, Edmund 182
 Huszar, Vilmos 354
 Huysmans, Yoris-Karl 48, 49, 50,
 67

 Chagall, Marc 119, 120-121, 122,
 124, 166, 234, 241, 357, 359, 360
 Chateaubriand, François-René de
 290
 Chavannes, Puvis de 64
 Chennevières, Philippe de 12
 Chesterton, G. K. 304
 Chevreul, Eugène 61
 Chlebnikov, Velemír V. 346

 Ibels, Henri-Gabriel 69
 Ibsen, Henrik 37-38, 82
 Ingres, J. A. D. 190, 194, 357

 Jakowsky, Anatol 54
 James, William 214
 Janco, Marcel 133
 Janneret, Pierre 186, 360
 Jarry, Alfred 290
 Jaspers, Loris 118
 Javlenskij, Alexis 85, 102, 119
 Jesenin, Sergej A. 233, 235
 Jones, Burnes 64
 Jordaens, Jacob 37
 Jourdain, Francis 65
 Joyce, James 360
 Kafka, Franz 162, 359
 Kahnweiler, D. H. 184
 Kamenskij, V. 346, 347, 348
 Kandinskij, Vasilij 46, 85, 86, 88,
 90-93, 96, 97, 100, 101, 102, 114,
 162, 184, 192, 227, 228, 234, 246,
 347, 357, 358, 359, 360
 Kanoldt, Alexandr 85

Kant, Emmanuel 305
Kirchner, Ernst Ludwig 46, 58, 80,
81–82, 253–256, 357
Klee, Paul 46, 55, 59, 73, 85, 87,
89, 93–96, 99–102, 157, 166, 184,
244, 290, 357
Klimt, Gustav 97, 99, 112, 358
Kok, Antony 245, 354, 355
Kokoschka, Oskar 111, 112–114,
357
Kollwitzová, Käthe 72, 102, 105,
110, 357
Krohg, Christian 37
Kručonych 346, 347
Krupská, N. K. 133
Kubin, Alfred 85, 87, 99
Kupka, František 119

Labisse, Félix 166
Labriola, Arturo 205
Lacôte, R. 133, 147, 148
La Fresnay, Roger de 181
Lam, Wilfredo 167
Larionov, M. 89, 119, 229–230,
233, 359
Lassalle, Antoine 90
Laurencinová, Marie 314, 315
Laurens 58
Lautréamont, Ducasse I. 153,
158, 298
Leconte de Lisle, Charles 42
Le Corbusier 186, 191
Le Fauconnier, H. V. G. 314, 315
Lega, Silvestro 18
Léger, Fernand 58, 173, 174, 180,
181, 184, 187, 188–191, 192, 211,
220, 232, 314, 315, 357, 359
Lehmbruck, Wilhelm 46
Lenin, V. I. 133, 152, 240, 241
Lewis, M. G. 282, 359
Lhote, André 181, 182
Liebermann, Max 82
Liebknecht, Karl 106, 110
Limbour, Georges 284, 289
Lingner, Max 102
Lionardo da Vinci 146, 160

Lipchitz, Jacques 58, 119
Lisickij, E. 234, 242, 243
Locke, John 60
Lorca, García 360
Löwitz, K. 14
Ludvík Filip 16, 17
Lukacz, György 72
Lunačarskij, A. V. 234
Luxemburgová, Rosa 106, 110

Mac Orlan, Pierre 66
Maccari, Mino 128
Macke, August 46, 87
Maeterlinck, Maurice 89
Magritte, René 166, 167
Majakovskij, Vladimír 143, 210 až
211, 231, 235, 236–237, 238, 239,
241, 244, 329, 346–350, 358, 359,
360, 361
Malevič, Kasimir 89, 230–232,
233, 234, 236, 238, 239, 243, 246,
329–338, 359, 361
Malingue, Maurice 46
Malkine, Georges 284, 289
Mallarmé, Stéphane 44, 290, 357,
358
Manet, Edouard 20, 27, 36, 157,
233, 312
Mann, Heinrich 72, 104
Mann, Thomas 78, 104, 358
Marc, Franz 85, 87, 88, 89, 102,
114, 184, 357, 359
Marcoussis, Louis 181
Marinetti, Filippo Tommaso 51 až
53, 54, 201, 205–210, 212, 215,
317–322
Marquet, Albert 64, 65
Martin, L. 339
Martini, Simone 58, 128
Marx Karl 14, 17, 41, 60, 90, 150,
153, 357
Masaccio, Thomas 209
Masciotto, M. 113
Masson, André 155, 290
Matisse, Henri 56, 64, 65, 79, 80,
81, 180, 229, 290, 313, 357, 359

Matta, Roberto E. 167
Maufra, 63
Mauriac, François 67
Maxwell, James Clerk 61, 172
Meissonier, Ernest 26
Mejerchold, V. E. 235, 348, 349
Merežkovskij, Dmitrij 92
Merlin, A. 44
Metelli, Orneore 55
Metzinger, Jean 171, 173, 181,
182, 183, 186, 228, 306, 314, 315
Meunier, Constantin 32, 33, 202
Michelet, Jules 12, 13, 21, 24,
202
Millais, John Everett 50
Millet, François 18, 23, 25, 69,
118, 357
Miró, Juan 55, 59, 162, 166, 167,
358
Modersohnová, Paula 79
Modigliani, Amedeo 58, 97, 121,
122–124, 357, 359, 360
Moholy-Nagy, Laszlo 360, 369
Mondrian, Piet 89, 92, 171, 187,
227, 228, 232, 240, 242, 244 až
248, 354, 355, 357
Montale, Eugenio 210, 360
Montesquiou, R. de 50
Morbelli, Angelo 199
Moreau, Gustave 48, 49, 50, 54,
290, 358
Morise, Max 284, 289, 291, 299
Morozov, S. I. 229
Morris, William 64
Mozart, W. A. 99
Müller, Otto 80, 81, 255, 256
Munch, Edvard 32, 37–40, 53, 61,
78, 79, 82, 97, 112, 125, 368
Munkácsy, M. 25, 26
Münterová, Gabriella 85, 87
Mussolini, Benito 51, 205, 207,
209

Nadeau, M. 150, 154
Nagel, Otto 102
Namier, Lewis B. 11, 12

Napoleon, Ludvík 42
Naville, Pierre 158, 284, 289
Nerval, Gérard de 288
Nietzsche, Friedrich 60, 65, 78,
79, 123, 129, 205, 215, 311,
357
Nižinskij, V. 304
Nodier, Charles 288
Noide, Emil 37, 46, 58, 73, 79,
80, 81, 82–85, 119, 254–256, 357,
359
Noll, Marcel 284, 289
Nouveau 290
Novalis 77, 299

O'Brady, Gertruda 55
Oleffe, Auguste 155
Oleša, J. K. 235
Osinskij, V. A. 349
Ozenfant, Amédée 186, 360

Palazzeschi, Aldo 210, 215
Palmov 348
Papini, Giovanni 68, 200, 202,
204, 210, 213, 214, 358, 359
Pascal, Blaise 278
Pascoli, Giovanni 205
Pasternak, Boris 233, 235
Pasteur, Louis 305
Paulhan, Jean 284
Patini, Teofilo 199
Pea, Enrico 124, 126
Pechstein, Erich 59, 71, 80, 82,
85, 119, 254–256
Péret, Benjamin 145, 152, 156,
284, 289
Permeke, Constant 37, 83, 114
až 118, 357, 360
Perocco, G. 203, 224
Pérus, J. 240
Pevsner, Anton 119, 241, 243,
339–343, 344, 360
Pia, P. 42
Picabia, Francis 137, 139, 140,
145, 147, 159, 166, 226, 284, 290,
314, 315

Picasso, Pablo 10, 56, 58, 81, 85, 97, 119, 123, 130, 153, 166, 167, 173, 174, 180, 181, 187, 192 až 198, 220, 224, 229, 244, 284, 286, 300, 310, 314, 315, 357, 358, 359, 361, 368

Picon, 289

Pilňák, B. 349

Pinkerton, 349

Pirandello, Luigi 358

Piscator, M. 104

Pissarro, Camille 358

Platten 133

Plinius 310

Poë, E. A. 290

Pontormo, Jacopo Carucci da 123

Popovová, Ljubov 242

Pound, Ezra 211, 212, 359

Poussin, Nicolas 175

Prampolini, Enrico 209

Praz 48, 50

Previatei, Gaetano 222, 324

Prezzolini, Giuseppe 203, 205

Protegenés 310

Proust, Marcel 278

Puni, Ivan 242

Quasimodo, Salvatore 361

Rabbe 290

Racine, Jean 283

Raffaël, Santi 67, 331

Raffaelli, Jean-François 69

Ranson, Paul-Elie 63

Ravaissou, Félix 228

Ray, Man 140, 290

Read, H. 339

Rebora, 210

Redon, Odilon 49, 64, 358

Rembrandt, F. van Rijn 50, 67, 115, 123, 325, 331

Renan, Ary 49

Renard, Jules 297

Renoir, Auguste 36, 61, 157, 312, 313

Repin, I. J. 120

Reverdy, Pierre 286, 290, 296

Rey, Robert 26, 28

Rewald, J. 25, 27

Ribemont-Dessaignes, G. 132, 145, 358

Ricci, P. 238, 243

Riemann, Bernhard 171

Rimbaud, J. A. 20, 29, 30, 43, 44, 46, 47, 54, 121, 135, 146, 150, 152, 153, 290, 305, 358

Rivera, Diego 167

Robespierre, Maximilien de 44

Rodčenko, Alexander 242, 344 až 345, 360

Rodin, Auguste 325

Röhrl, H. K. 93

Roll, Alfred 69

Rolland, Romain 105

Romani, Romolo 51

Rops, Félicien 50

Rosai, Ottone 126, 128, 209, 358, 360

Rosenthal, L. 17

Rossetti, Dante Gabriel 50

Rossi, Gino 97

Rosso, Medardo 218

Rosso, Mino 209

Rouault, Georges 63, 64, 67-71, 85, 105, 357, 359

Rousseau, Henri, celník 55, 162, 181, 359

Rousseau, Jean Jacques 43, 45

Rousseau, M. 56

Roussel, Albert 290

Rubens, Peter Paul 331

Russolo, Luigi 207, 209, 222, 325, 328

Rysselberghe, Théo van 36

Sade, markýz de 153, 159, 290

Sage, Kay 167

Saint John Perse 290

Saint-Pol-Roux 282, 289, 290

Sant'Elia, Antonio 207, 208

Sarcey, Francisque 26

Sartorio, Aristide 50, 51, 125, 128, 199

Scipione, Luigi Bonichi 128

Sedlmayer, H. 167

Segall, Lazar 46, 119-120, 122

Segantini, Giovanni 97, 222, 324

Segonzac, André Dumoyer de 67

Séguin, Armand 63

Serner 133

Serra, Renato 205, 208

Sérusier, Paul 63, 173

Servaes, Albert 114, 118

Seuphor, M. 226

Seurat, Georges 36, 61, 171-173, 176, 177, 183, 290, 357, 358

Severjanin, Igor 347

Severini, Gino 222, 223, 245, 325, 328

Shakespeare, W. 98, 289

Schiell, Egon 112

Schmidt-Rottluff, Karl 80, 81, 253-256

Schweitzer, Albert 90

Schwitters, Kurt 137, 138, 139

Signac, Paul 30

Signorini, Telemacco 18

Siqueiros, David Alfaro 224

Sironi, Mario 66, 128, 129, 207, 209, 222, 223, 357

Slataper, Scipio 208

Slevogt, Max 82

Smet, Gustav de 114, 118

Smirnovová, Z. V. 14

Smits, Jakob 33

Snyders, Frans 37

Soffici, Ardengo 204, 209, 210, 213, 223, 359

Sologub, F. K. 50

Sommaruga, Giuseppe 50

Sorel, Georges 202, 214

Soupault, Philippe 145, 168, 284, 287-288, 289, 290, 296, 298, 300, 304

Stalin, J. V. 241

Steiner, Rudolf 100

Steinlen, Théophile-Alexandre 69, 125, 193

Steinová, Gertruda 192

Stendhal, Henri Beyle 16

Stěpanovová, Barbara 242, 344 až 345

Stirner, Max 65

Strindberg, J. A. 38, 40, 78, 79

Stuparich, Carlo 208

Sutin, Chaim 119, 121-122, 124, 358

Sutter, Jules de 118

Swedenborg, Emmanuel 289

Swift, Yonathan 290

Swinburne, A. Ch. 50

Tanguy, Yves 166

Tatlin, Vladimír 232-233, 234, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 339, 345, 348, 360

Thiers, Adolphe 16, 20

Tito, Ettore 128, 199

Tivoli, Sergio de 18

Toller, Ernst 110

Tolstoj, Alexej 349, 357

Tomáš, Akvinský 276

Toulouse-Lautrec, Henri 39, 97, 123, 125, 193, 357, 358

Trakl, Georg 72

Treťjakov, S. M. 348

Trocký, L. D. 167, 168, 201

Turner, William 36

Tytgat, Edgard 118

Tzara, Tristan 58, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 140, 145, 147, 151, 155, 167, 257-273

Ucello, Paolo di Dono 290

Udalcovová, Naděžda 242

Ungaretti, Giuseppe 124, 126, 128, 210, 360

Utrillo, Maurice 55

Vaché, Jacques 146, 290

Valéry, Paul 276

Vallechi, Enrico 208, 209

Valloton, Félix 63
 Valmier, Georges 186
 Valveran, Denis 69
 Van den Berghe, Feitz 114, 118, 368
 Van Doesburg, Theo 137, 242, 243, 245, 247, 354, 355, 360, 361
 Van der Leek, Bart 245
 Van der Rohe, Mies 243
 Van Dongen, C. K. 64, 85
 Van't Hoff, Robert 354
 Vantongerloo, Georges 245, 247, 354
 Vauxceles, Louis 64, 180
 Végvári, L. 26
 Vereščagin, Vasilij 120
 Verga, Giovanni 357
 Verhaeren, Emile 32, 34–35, 116, 188
 Verkauf, Willy 143
 Verlaine, Paul 20, 64, 357, 358
 Vermesche, Eugène 20
 Vesnin, Alexander 242
 Viani, Lorenzo 97, 124–126, 128, 357, 359, 361
 Vielé-Griffin, Francis 66
 Villon, François 283
 Villon, Jacques 181, 186
 Vitrac, Roger 284, 289, 290, 299
 Viviani, Alberto 206, 207
 Vlamincq, Maurice de 56, 63, 64, 65, 66, 67, 80, 85
 Volpedo, Pelizza da 199, 203
 Vuillard, Edouard 63, 79
 Waldberg, P. 145
 Wedekind, Frank 60, 72
 Werefkin, Marianna von 85
 Whitmann, Walt 189
 Wilde, Oscar 50, 123
 Wils, Jan 354
 Worringer, Wilhelm 89
 Young, Edward 289
 Yriarte, Charles 25
 Zadkin, O. 119
 Zola, Emile 21, 27, 29, 61, 65, 116, 357, 358
 Zweig, Arnold 104

SEZNAM VYOBRAZENÍ

- 1 JAMES ENSOR Masky a smrt 1897
- 2 EDVARD MUNCH Žena 1899
- 3 PABLO PICASSO Avignonské slečny 1907
- 4 GEORGES BRAQUE Portugalec 1911
- 5 JUAN GRIS Zátíší 1917
- 6 FERNAND LÉGER Akty v lese 1909
- 7 GUSTAV KLIMT Polibek 1909
- 8 FRANTIŠEK KUPKA Lokalisace grafických hybných sil 1911–12
- 9 ROBERT DELAUNAY Kruhové formy 1912–22
- 10 MARCEL DUCHAMP Akt sestupující se schodů II 1912
- 11 RAYMOND DUCHAMP VILLON Kůň 1914
- 12 CONSTANTIN BRANCUSI Sloup polibku (fragment) 1916
- 13 HENRI LAURENS Kytara 1919
- 14 NAUM GABO Hlava 1916
- 15 JACQUES LIPSCHITZ Postava 1930
- 16 OSIP ZADKIN
- 17 UMBERTO BOCCIONI Dynamické deformace 1913
- 18 GINO SEVERINI 14. červenec 1913
- 19 CARLO CARRA Jezdec a kůň 1915
- 20 HENRI ROUSSEAU Hra s míčem
- 21 HENRI MATISSE Přepych, Klid a Rozkoš 1904–5
- 22 GEORGES ROUAULT Pán a paní Poulotovi 1905
- 23 OSKAR KOKOSCHKA Otec Hirsch 1907
- 24 EMIL NOLDE Život Marie Egyptské 1912
- 25 PAUL KLEE Jižní vítr v Markově zahradě 1915
- 26 VASILIJ KANDINSKIJ Černý oblouk 1912
- 27 KÄTHE KOLLWITZOVÁ Vzpomínka na K. Liebknechta 1919
- 28 MAX BECKMANN Noc 1918
- 29 GEORG GROSZ Na Oskara Panizzu 1917
- 30 CONSTANT PERMEKE Manželé 1932
- 31 FEITZ VAN DEN BERGHE Doména lásky
- 32 MARC CHAGALL Zelený houslista 1917
- 33 CHAIM SOUTINE Ministrant
- 34 AMEDEO MODIGLIANI Portrét paní Hastingsové na červeném pozadí 1915

- 35 KAZIMIR MALEVIČ Suprematistická komposice 1915
 36 ANTOINE PEVSNER Konstrukce ve vejci 1948
 37 VLADIMIR TATLIN Návrh na pomník III. internacionály 1920
 38 MICHAL LARIONOV Rayonismus 1911
 39 PIET MONDRIAN Komposice 1914
 40 GIORGIO DE CHIRICO Hektor 1916
 41 LASZLO MOHOLY-NAGY Konstrukce „al 2“ 1926
 42 FRANCIS PICABIA UDNIE (Mladá Američanka neboli tanec) 1913
 43 KURT SCHWITTERS Na modrém podkladě 1921
 44 HANS ARP Konkrece člověka 1933
 45 MAX ERNST Vidění po pohledu na bránu Saint-Denis v noci 1927
 46 JUAN MIRO Malba 1933
 47 YVES TANGUY Proxova skříň 1931
 48 SALVADOR DALI Výstraha před občanskou válkou 1936

Obálka (zadní strana): SOPHIE TAEUBER-ARP:

Slunečník 1938

Přední záložka: HANS ARP: Rukavice, koláž 1916

Vazba: Detail obrazu VIKTORA VASSARELIHO 1950

Frontispice: GEORGES BRAQUE: Zátíší, lepené papíry 1912

Přední předsádka: F. T. MARINETTI: Osvobozená futuristická slova 1919

Zadní předsádka: BOCCIONI: Síly ulice a R. DELAUNAY: Kruh 1912

OBSAH

ČÁST PRVNÍ ESSAY		Sen a skutečnost v surrealismu	149
Jednota devatenáctého století	11	Problém svobody	149
Umění a skutečnost	11	Politické stanovisko	152
Obsah a forma	14	Automatismus	153
Odmítání umění pro umění	16	Výtvarné vyjádření	156
Tragický epilog	19	Rozštěpení skupiny	167
Příznaky krise		Kubistická lekce	170
Van Goghovo historické drama	21	Věda a umění	170
Ironický moralismus Ensorův	32	Cézanne a problém formy	173
Munch neboli o hrůze	37	Počátky	180
Mythy úniku	41	Theorie	180
Státí se divochem	41	Braque a Léger	187
Avantgarda a dekadence	47	Picassova pravdivost	192
Primitivismus a negrismus	53	Protimluvy futurismu	199
Protest expresionismu	60	Italská situace	199
Proti pozitivistickému optimismu	60	Myšlenka modernosti	210
Francouzská situace	63	Poetika	213
V Německu	71	Synthesa kubismu a divisionismu	222
Skupina „Die Brücke“	79	Význam Boccioniho	224
„Der blaue Reiter“	85	Rehole abstraktismu	226
Expresionistický realismus	102	Dvě tendence	226
V Belgii	114	Abstraktismus v Rusku	228
Expresionismus slovanský	118	„De Stijl“	244
Expresionismus italský	122		
Dadaistická negace	131	ČÁST DRUHÁ	
Tzarova definice	131	ILUSTRACE	248/251
Voltairův kabaret v Curychu	132		
Manifesty	135		
Dada v New Yorku	139	ČÁST TŘETÍ	
Dada v Německu	140	DOKUMENTY	
Dada v Paříži	145		

Expresionismus	253	Konstruktivismus	339
Kronika umělecké družiny „Die Brücke“	253	Manifest realismu 1920	339
Dadaismus	257	Produktivismus	344
Manifest dada 1918	257	Program produktivistické skupiny	344
Manifest o lásce slabé a o lásce hořké	265	Lef	346
		Za co bojuje Lef?	346
Surrealismus	274	De Stijl	351
První Manifest surrealismu	274	Předmluva I	351
Tajemství surrealistického magického umění	292	Předmluva II	352
		První Manifest revue „De Stijl“ 1918	353
Kubismus	306	Druhý manifest směru „De Stijl“ 1920	354
O malířství	306	Třetí manifest: za uspořádání nového světa	355
Futurismus	317	Chronologická tabulka	357
Manifest futurismu	317	O knize a jejím autorovi	362
Manifest futuristických malířů	322	Bibliografie	367
Futuristické malířství: Technický manifest	325	Jmenný rejstřík	368
Abstraktismus	329	Seznam vyobrazení	377
Suprematismus	329		

Mario De Micheli

UMĚLECKÉ AVANTGARDY DVACÁTÉHO STOLETÍ

Z italského originálu *Le avanguardie artistiche del Novecento*, vydaného nakladatelstvím Schwarz v Miláně roku 1959, přeložil Vladimír Mikeš. Doslov napsal Miroslav Míčko. Grafickou úpravu, obálku a vazbu navrhl Libor Fára. Vydalo Státní nakladatelství krásné literatury a umění, národní podnik, jako svou 256. publikaci v redakci výtvarného umění. Odpovědný redaktor Dalibor Plichta. Výtvarný redaktor Stanislav Kohout.

17. svazek edice *Teorie a kritika*, kterou řídí Miloslava Neumannová.

Vytiskl Knihkisk 2, národní podnik, Praha 2. Dílo má 48 příloh na křídovém papíře. 28,42 AA, 28,80 VA. D-07*40206. 1. vydání. Náklad 3000 výtisků. Vyšlo v říjnu roku 1964.

01 – 510 – 64
09/1 – Brož. 30,60 Kčs, váz. 35 Kčs
63/VI-2