

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 a. Také u Légera existuje toto vědomí, ale je to vědomí jednoznačné, statické. U Picassa naopak se toto vědomí stává součástí neklidné, vášnivě problematiku, z níž nicméně vychází vítězně: objektivita reálného světa je vskutku pro něho těžištěm, kolem něhož se nevyhnutelně soustřeďují 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 Courbetovo: „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 duch a, 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 světu, 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 zachá-

¹⁴ Picasso, „Picasso Speaks“, v *The Arts*, New York, květen 1923.

¹⁵ G. Courbet, *Il realismo*, Colip, Milano 1954, str. 35.

¹⁶ „Conversation avec Picasso“, v citované revue.

¹⁷ P. Eluard, *Donner à voir*, cit. vyd., str. 42.

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

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 nejlépe jevit jako libovůle, abychom si uvědomili, že tento pevný svazek s realitou nikdy neoslábl. Byl to, myslím, Eluard, komu se prvněmu 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 nejdůležitějším, nejpůsobivějším způsobem podal důkazy o nerozlučnosti existence člověka a světa.“¹⁷

A to je tedy druhý prvek Picassovy inspirace: č l o v ě k a j e h o o s u d. Jako instinktivní poznání přírodní objektivní reality i tento prvek má své nehlubší kořeny v devatenáctém století. Není náhoda, že když ve dvaceti letech 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 evropská demokratičtí umělci zdědili po minulém století. Picassovo modré období a období růžové, jež spadají do let 1901 až 1906, jsou poznamenána tímto humanitářským, tou mladistvou vroucností k ubohým a vyděděným, která se projevuje střízlivými, zdrženlivými prostředky v neurčité soumravné atmosféře.

Ale těmto dvěma prvkům Picassova formování, cítění člověka a světa, převzatým z 19. století, není souzeno, aby v něm žily ve stavu pathetické kontemplace. 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 presentované, 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 problematice intenzitě naší epochy, vystavoval je všem nebezpečím a často je zachraňoval až i n e x t r e m í 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 dával 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 pozdně 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 eklectismus, 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,

kteřé se vždycky podaří podřídit 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 fantazii novými a naléhavými obrazy. Jsou to léta, v nichž s neobyčejnou účinností zobrazuje na listech a plátnech rozzuřené býky, 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 cítění reality tak silné, že výraz jako by se vybavoval s nenadálou 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 zhoucího hněvu. Vytváří řadu protifrankistických grafických děl, v nichž satira, sarkasmus a invektiva 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 fašistickým letadly, první 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 fantazii, 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 krisi 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 syntesu. I motivy surrealistického nevědomí nabývají zde dramatické objektivitu. V *Guernice* každý znak, každá figurace směřuje k vyjádření *faktu*; deformace zdůrazňuje pravdu věci. Býk, 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 badem 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 údobí avantgardních hnutí, rekapitulující 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 *období* nebo *epochy* 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 spletitém lese jeho tvorby je dnes dost nennádné, nekulí 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 zpustošené zbesilostí 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 protimluvné 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 FUTURISMU

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, Troubetskoy, 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 vyzdvihl 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.