

Modernisté

jejich fascinující životy

**SUE
ROE**

Vyvrhelové, snílci, průkopníci –
příběh těch, kteří vdechli život moderně.

Přeložila Alžběta Komrsková



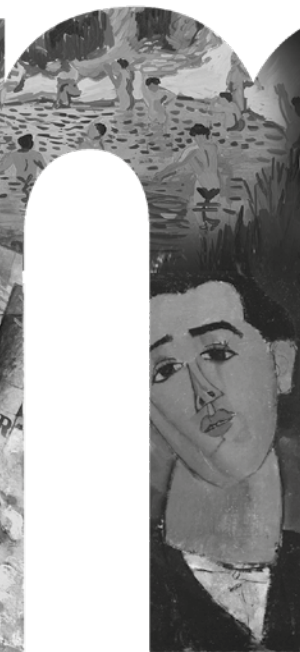
 metafora

Stejně jako Matisse a van Dongen, Picasso a Casagemas prozatím objevili nejvíce zábavy v Moulin de la Galette. A navzdory počáteční neochotě si Picasso brzy našel cestu na úpatí Butte, kde byla atmosféra kabaretů velmi odlišná. Přestože se jim zde noční život zpočátku zdál nevkusný a nepřiměřeně drahý, brzy pochopili jeho kouzlo. Ostatně, nebylo nezbytně nutné do těchto podniků vstupovat, protože jejich nálada se šířila i do ulic. Víno bylo po celém Montmartru bez daně – další důvod, proč bohémský životní styl této čtvrti dokázal udávat tón francouzskému hlavnímu městu; říkalo se, že je více Montmartru v Paříži než Paříže v Montmartru.

*„Živé a poutavé... čtenáři získají nový pohled na to, jak spolu Tito lidé – géniové i jejich přísluhovači, bohatí sběratelé i zasnění malíři – vzájemně fungovali...
Ve svém zábavném a chytře vystavěném vyprávění Roe oživuje zlatou éru Montmartru.“*

– Sunday Times





SUE ROE

Modernisté

jejich fascinující životy



Přeložila Alžběta Komrsková



metafora

Upozornění pro čtenáře a uživatele této knihy

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této tištěné či elektronické knihy nesmí být reprodukována a šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu nakladatele. Neoprávněné užití této knihy bude trestně stíháno.

*Automatizovaná analýza textů nebo dat ve smyslu čl. 4 směrnice 2019/790/EU a použití této knihy k trénování AI jsou **bez souhlasu nositele práv zakázány**.*

Copyright © 2014 by Sue Roe

Translation © Alžběta Komrsková, 2024

Czech edition © Grada Publishing, a. s., 2025

All rights reserved

ISBN 978-80-7625-005-5 (ePub)

ISBN 978-80-7625-002-4 (pdf)

ISBN 978-80-7625-900-3 (print)

OBSAH

Část první: Světová výstava a příjezdy	7
1 Příjezd Picassa	9
2 Na Montmartru	21
3 Modely a motivy	28
4 Obchodníci s obrazy	36
5 Modré tóny	45
6 Vliv van Gogha	51
7 Poiret: Umění a design	60
8 Rekonstrukce... a krach	65
9 Na Académie Humbert	70
10 První Salon d'Automne	80
Část druhá: Ružové období	83
1 Bateau-Lavoir	85
2 Anarchie a radost ze života	95
3 Fernande a Lapin Agile	99
4 Nová pátrání po Arkádii: Příchod Steinových	110
5 V Collioure	118
6 V cirkuse	130
7 Divoké šelmy	140
8 Nové rozpory, nové příležitosti	149
9 Picasso a Gertrude Steinová	154
10 Bezchybný Modigliani	162
11 Severní a jižní pól moderního umění: Picasso a Matisse	172
12 Sochy, řezby, ikony	179
13 Nová očekávání	188

Část třetí: Řezby, soukromé životy, „manželky“ 197

1	Picasso a Matisse: Závod dvou mužů	199
2	Raymonde	205
3	Biograf	216
4	Alice B. Toklasová	222
5	Lekce francouzštiny	240
6	<i>Demoiselles</i> odhaleny	248
7	Nové spolupráce	255
8	Celý příběh	259
9	Oslavy, vyhlídky, tragédie	266
10	Rousseauův večírek	272

Část čtvrtá: Pouliční život 289

1	Moderní tanec	291
2	Léto	298
3	Nové směry	306
4	Útěk	317
5	Exotismus	325
6	Vnitřní život	334
7	„Umění“	347
8	Konce	352

Poděkování	356
------------	-----

Bibliografie	357
--------------	-----

Katalogy výstav	366
-----------------	-----

ČÁST PRVNÍ

SVĚTOVÁ VÝSTAVA A PŘÍJEZDY



PŘÍJEZD PICASSA

14. dubna 1900 se Paříž proměnila v rozlehlou zahradu zářící světlem, sklem a ocelí. Návštěvníci se sjížděli z celého světa na Světovou výstavu, kterou zahájil francouzský prezident Loubet za zvuku Marseillaisy. Veřejnost přicházela přes Porte Binet, exotickou červeno-zlatou bránu na náměstí Svornosti, která byla v noci osvětlená tisíci barevnými elektrickými světly. Před koncem výstavy v říjnu dorazila skupina katalánských umělců, z nichž čtyři zapózovali pod bránou se sepjatýma rukama. Pátý z nich, Pablo Picasso, své přátele rychle načrtl. Sebe nakreslil do popředí skupiny a označil se nápisem „Já“. Právě poprvé dorazil do Paříže, aby spatřil svůj obraz *Poslední okamžiky* na výstavě.

Ulicemi se hemžili návštěvníci výstavních hal, které se táhly městem ve tvaru písmene „A“, od École Militaire po Trocadéro. Doprava byla pekelná, rachot koňmi tažených kočárů po dlažebních kostkách téměř ohlušující. Mezi 39 milionů návštěvníků byl nejoblíbenější výstavou Palác elektřiny, který proměnil staré Trocadéro (dnes Musée de l'Homme) v oslnivou, živou výstavu. V noci řeka Seina zářila loděmi ozdobenými elektrickými světly. V *grands cafés* se to hemžilo návštěvníky. Některé večery stále zpívaly *chanteuses* v zelených šatech s hlubokými výstřihy a dlouhými černými rukavicemi, například v Café des Ambassadeurs. Ve dne i v noci se po bulvárech procházely elegantně oděné ženy, oblékané u Douceta nebo Wortha do těžkých saténů a hedvábí

se štíhlými pasy, turnýrami a klobouky zdobenými peřím a květinami. Ulice nebyly zdobené o nic méně. Na *grand avenues* převažovala secese – *le style 1900* – zdobící bytové domy, fasády a interiéry kaváren, obchodů a barů a vstupy do nově postavených stanic metra. Interiéry *grands cafés* se pyšnily ozdobným zlacením a vlasy v novém stylu, propletenými obilnými snopy a vavřínovými listy zvýrazněnými třpytivými zrcadly a lustry.

V obrovské hale Salle des Fêtes byly na gigantické plátno promítány zprávy Gaumont, s velkolepými detailními záběry a prvními příklady synchronizovaného zvuku. „Každý člen publika,“ užasl jeden z návštěvníků, „měl na zadní straně sedadla před sebou zavěšenou poslechovou trubici s párem malých knoflíků, které si vložil do uší; na druhém konci poslechové trubice fonograf přehrával text synchronizovaný s obrazem.“ Gaumont, Pathé Lumière a Raoul Grimoin-Sarran promítali na výstavě filmy, aby předvedli své největší technické pokroky. Konkrétně Lumière předváděl ohromující pokroky své společnosti v barevné fotografii, „*visions d'art*“, fotografické snímky tónované do „přirozených“ barev – „růže o čtyřmetrovém průměru, jemně stínované a modelované, tak jemné a elegantní!“. Venku americká tanečnice Loie Fullerová, průkopnice improvizace, předváděla ve svém stánku hadí pohyby (pařížská Opéra ji odmítla, a tak vystupovala na výstavě jako kuriozita). Její barevná drapérie byla strašidelně osvětlena a ona v ní vypadala (jak poznamenal jeden z kolemjdoucích) jako lidský netopýr...

Průvodce *Hachette* odvážně prohlašoval, že „výstava ukazuje postupný pokrok – od dostavníku k rychlovlaku, od poslíčka k rádiu a telefonu, od litografie k rentgenu, od prvního zkoumání uhlíku v útrobach země až po nástup letadla... Je to výstava velkého století, které

otevřít novou éru v dějinách lidstva“. Celé ulice byly proměněny v nápodobu koloniálních obydlí; pavilony ze všech koutů světa vystavovaly národní produkty, elektrická světla, horkovzdušné balóny, experimentální létající stroje a umění a řemesla. Vysoko v nenápadném koutě Španělského pavilonu visel Picassův obraz *Poslední okamžiky*.

Picasso dorazil do Paříže dva týdny před skončením výstavy, 25. (na své devatenácté narozeniny) nebo 26. října. Přicestoval z Barcelony se svým přítelem Carlesem Casagemasem, náladovým kolegou malířem se slabostí pro Nietzscheho a sklony k depresi a anarchii; měl vazby na španělské osvobozené hnutí. Do Paříže dorazili přes Gare d'Orsay a pokračovali podél břehu řeky směrem k Montmartru. V Barceloně je na tuto příležitost místní krejčí vybavil vyumělkovanými černými manšestrovými obleky s volnými saky a vysokými límci, které měly zakrýt nepřítomnost vesty (a v případě nouze i košile). Peníze na Picassovu cestu poskytli jeho rodiče. Těm zůstaly po jeho odjezdu jen drobné v kapsách, které jim sotva vystačily do konce měsíce. Místní noviny, nejspíše informované samotným Picassem, náležitě oznámily odjezd dvou nejslibnějších mladých umělců z Barcelony do francouzské metropole.

Na levém břehu se krátce zastavili, aby navštívili přítele ve čtvrti Montparnasse, než přešli řeku a vydali se na Butte de Montmartre, buď pěšky, nebo možná omnibusem. Ve druhém případě by je vezl *imperiale* na trase Batignolles – Clichy – Odéon, tažený třemi kroupnatými šedými koňmi, přičemž nejlevnější „sedadla“ nabízela cestujícím místo na přeplněné střeše, s nohama visícíma přes okraj. Pokračovali podél bulváru Rochechouart, kolem starého trhu s modely na náměstí Pigalle (kde bylo

možné si najmout „typy“ v různých kostýmech – pastýřky, Marie Antoinetty, harlekýny – pro žánrové malby) a potom po schodech na kopci; někteří z jejich přátel z Barcelony tam žili v malých ateliérech. Vyšplhali se se svými zavazadly až k hotelu s honosným názvem Hôtel Nouvel Hippodrome (ve skutečnosti se pravděpodobně jednalo o *maison de passe* neboli hodinový hotel) na rue Caulaincourt, která byla lemována hlavně chatrčemi a nevěstinci. Tam nechali své věci a pokračovali ve výstupu na kopec až k rue Gabrielle, kde měl na čísle 49 ateliér jejich přítel Isidre Nonell, malíř smutných žen. Na Montmartru se ocitli ve vesnici na vrcholu kopce s nízkými chátrajícími domy, vinicemi a náměstími lemovanými kaštany, s výhledy na Paříž v mlze, kde život plynul pomalu a tiše, jako by se člověk vrátil v čase. Na nízkých zelených lavičkách seděli staří bohémové a pozorovali svět, zatímco kolem běhali místní uličníci, potulovali se zanedbaní psi a vrabci zobali v hlíně. Umělci, kteří se scházeli v kavárnách, byli převážně Katalánci, básníci a aspirující *amateurs*.

Když se šel Picasso podívat na výstavu na svůj obraz, umělci, kteří ho doprovázeli, byli jeho spolucestující, Carles Casagemas; Ramon Casas, společenský portrétista, který maloval politickou a finanční elitu Barcelony; Miquel Utrillo, umělec, spisovatel a stínový loutkoherc; a Ramon Pichot, jehož díla byla ovlivněna Gauguinovými malbami z Pont-Avenu. (Pichot vlastnil chátrající růžový domek na Montmartru, poblíž rue Cortot, kde v čísle 10 v osmdesátých letech 19. století krátce žili Gauguin i van Gogh.) Casas, Utrillo a Pichot byli všichni o deset nebo více let starší než Picasso a všichni starousedlíci Montmartru. Dalším členem jejich skupiny byl keramik Paco Durrio, který žil v této oblasti už od dob van Gogha a Gauguina. Ve svém ateliéru měl

stále obrazy druhého z nich (z let v Pont-Avenu), které ochotně ukázal každému, kdo je chtěl vidět – dokud jednoho dne záhadně nezmizely.

Ve Španělském pavilonu Picasso zjistil, že jeho tradiční vyobrazení španělské smrtelné postele nebylo nijak výrazně vystaveno (obraz dnes již neexistuje, protože ho později přemaloval). Katalánští přátelé pokračovali do Grand Palais, nádherné výstavní haly (ve skutečnosti se nejedná o palác), která byla architektonicky nejvýznamnější součástí Světové výstavy v roce 1900. Příklad nádhery pozdního architektonického stylu Beaux-Arts byl součástí nově postaveného komplexu zahrnujícího Grand Palais, Petit Palais a Pont Alexandre III, které byly navrženy na oslavu francouzsko-ruské aliance podepsané v roce 1894 a otevřeny při zahájení výstavy. Uvnitř byla vystavena významná umělecká díla, přičemž francouzské sekci dominovala díla akademických malířů z École des Beaux-Arts: portréty, krajiny a mořské scenérie, náboženské scény, částečně zahalené akty a historické obrazy. „Moderní“ sekce (skládající se z děl z 18. století a raného až středního 19. století od Davida, Delacroixe, Ingrese, Daumiera, Corota a Courbeta) sotva reprezentovala avantgardu. Impresionismus – představený veřejnosti ve formě sbírky odkázané Gustavem Caillebottem teprve v roce 1896 – byl zastoupen pouze Manetovým obrazem *Snídaně v trávě* a Monetovými *Lekniny*. Díla Jamese Ensora a Gustava Klimta byly vystavena zahraničními vystavovateli, ale nebyla zde ani stopa po Gauguinovi nebo van Goghovi, kteří byli stále považováni za podvrtné živly nebo odmítáni jako pouzí plakátoví umělci. V Paříži se o jejich dílech téměř nemluvalo a skoro nikdy nebyla viděna, až na občasné výjimky v malých galeriích na Montmartru.

Když Picasso spatřil výstavu moderních (v protikladu ke starověkým) francouzských mistrovských děl v Grand Palais, jeho první letmé pohledy na Davida, Ingrese a Delacroixe v něm vzbudily úžas; sotva byl kdy dostatečně obeznámen s francouzským moderním uměním, aby si všiml absence současných děl. Krátce po svém příjezdu do Paříže poprvé navštívil Louvre, kde obdivoval díla starověkého Egypta a starověkého Říma. V Musée du Luxembourg spatřil Caillebotteovu sbírku impresionistického umění, kterou muzeum vystavilo až dva roky po jejím získání v roce 1984. Profesori École des Beaux-Arts hrozili rezignací, pokud by bylo toto dědictví přijato, takže stát přijal pouze část celé kolekce – osm obrazů od Moneta, tři od Sisleyho, jedenáct od Pissarra, jeden od Maneta a dva od Cézanna. Picassa díla na první pohled uchvátila, zejména Monet a Pissarro. Přestože v Barceloně začal studovat nové způsoby malování světla, nic podobného ještě nikdy neviděl. Při objevování Paříže na něj však největší dojem udělalo plakátové umění. Plakáty od Steinlena – švýcarského malíře, který maloval scény z každodenního života na Montmartru (páry líbající se na rozích ulic nebo choulící se k sobě v barech) a propagační materiály pro kabaret, kde se scházela literární elita, Chat Noir (včetně slavného plakátu se znepokojivou černou kočkou se žlutýma očima) – a Toulouse-Lautreca, který přenesl život z *café-concerts* do ulic, byly vylepené na každé zdi, dokonce i v nejchudších čtvrtích. Picasso okamžitě poznal, že tato zdánlivě anarchistická zobrazení městské reality nebyla jen dekorativní nebo provokativní, ale jednalo se o progresivní umělecká díla.

Když Picasso poprvé navštívil francouzské hlavní město, byl již zdatným kreslířem. Jako dítě se v Málaze naučil kreslit od svého otce, José Picassa, který byl učitelem

umění a kurátorem městského muzea. Od školních let mladý Picasso neprojevoval zájem o nic jiného než o kreslení. Zdá se, že byl v Málaze šťastný; když byl jednou požádán, aby jmenoval něco charakteristického pro své rodné město, vzpomněl si na zpívajícího řidiče tramvaje, který zrychloval a zpomaloval vůz podle rytmu své písně a při jízdě zvonil zvonkem. Ve škole však postrádal sebevědomí, neprojevoval zájem o výuku a byl posedlý obavou, že na něj rodiče na konci školního dne zapomnou. Vždy si bral do školy něco od svého otce – jeho hůl nebo štětec –, aby měl jistotu, že bude spolu s tímto vzácným předmětem vyzvednut. Když mu bylo třináct let, jeho osmiletá sestra Conchita zemřela na záškrť. Rodina se přestěhovala do Barcelony, kde jeho otec přijal práci na umělecké škole, ale nikdy tam nebyl šťastný: život v Barceloně byl pro oba jeho rodiče poznamenán ztrátou dcery. Pablo se však zdál být odolný. Navštěvoval hodiny na umělecké škole, kde v pouhých čtrnácti letech vytvořil dva portréty starých galicijských vesničanů, které ukázaly nejenom jeho mimořádné kreslířské dovednosti, ale u tak mladého člověka také neobvyklou míru psychologického pozorování.

Na podzim roku 1897 opustil Barcelonu a nastoupil na Královskou akademii výtvarných umění v Madridu, kde bylo jeho vzdělání tradiční a přísné. Studenti nejprve cvičili s dvourozměrnými obrazy, poté s odlitky ze sádky a nakonec začali pracovat podle živých modelů. Techniku se částečně učili pomocí kreslířských příruček, které byly v ateliérech otevřené na stránkách se schémata perspektivy, geometrickými tvary nebo kresbami očí, paží a nosů, řeckých a římských soch a ukázkami kostí, svalstva a žil. Když absolvoval, měl už Picasso silný a rozmanitý umělecký slovník, což bylo výsledkem důkladné klasické průpravy.

Na jaře roku 1898 poznal poté, co onemocněl spálou, život na španělském venkově. Byl tam poslán, aby se zotavil, a strávil červen toho roku s rodinou v Hortě, malinké, opuštěné vesnici, kde byl život stále v podstatě feudální. Tam se naučil katalánsky, žil na venkově a pracoval na čerstvém vzduchu. Tato zkušenost na něj měla hluboký dopad; venkovský život a pocit osvobození od materiálních starostí mu vyhovovaly; později řekl, že vše, co ví, se naučil v Hortě, kde každodenní zážitky zahrnovaly i účast na vesnické pitvě. Picasso byl svědkem pitvy starší ženy, kterou zasáhl blesk; než byla provedena pitva její vnučky, kterou postihl stejný osud, utekl. Je možné, že pohled na segmentované tělo ovlivnil jeho pozdější kubistickou vizi. Norman Mailer si to myslí, ačkoliv Picassův kubistický styl se objevil mnohem později, asi deset let po zážitku z vesnice. (Picasso nebyl jediný malíř, který byl svědkem vesnické pitvy: Cézanne ji ve své rodné Provence také viděl.)

Když se v únoru roku 1899 vrátil do Barcelony, už ne jako student, Picasso byl připravený zahájit svou kariéru profesionálního umělce. Sdílel ateliér s náladovým Casagemasem. Oba se snažili prosadit jako grafici, ilustrovali plakáty a jídelní lístky restaurací a malovali scény z místního života, viněty kabaretních umělců, světáků, kněží, pouličních řečníků a hudebníků, tanečníků a básníků. Picasso v nich byl dobrý; někteří starší umělci ho nazývali „malým Goyou“.

V Barceloně se životy městských umělců točily kolem Els Quatre Gats, velké taverny zdobené okrasnými dlaždicemi v tradičním španělském stylu, nacházející se v úzké dlážděné uličce mezi vysokými budovami v tehdy nepopulární staré části města. „Els Quatre Gats“ byl katalánský výraz, který (přibližně) znamenal „jediné čtyři kočky ve městě“; vzdělaná klientela s konexemi se

považovala za exkluzivní. Zde se všichni scházeli, aby představili svá nová díla a debatovali o problémech různých směrů katalánského „modernisme“, který byl široce symbolistický – zobrazení ztráty, touhy a chtíce zapsané do náboženské a mytologické ikonografie; skupina z Els Quatre Gats byla pyšná na své znalosti dekadentů a na svou vlastní intelektuálnost. Základ jejich myšlenek byl stejně literární jako malířský; toužili po bohémském životě, umění pro umění, dekadenci, svobodném životě „modernistů“, chtěli se vymanit tradicím a předsudkům buržoazie (svým rodičům). Svého vlastního národního moderního umělce, Gaudího, odmítali jako příliš konzervativního (avšak jeho architektonické výstřednosti byly přijaty establishmentem). Četli symbolistické básníky, Verlaina, Mallarmého a Baudelaira, jejichž díla Picasso dobře znal. Jejich představa Paříže zahrnovala bary a kabarety, noční život a nespoutané ženy.

Paříž byla uměleckou mekkou světa a řada členů skupiny z Els Quatre Gats francouzskou metropoli pravidelně navštěvovala. Doma v Barceloně pořádali výstavy svých děl (krajinky místních scenérií a vzájemné portréty v bohémských šálách a velkých kabátech, z jejichž kapes čouhaly štětce) a snili o Paříži, protože hostinec v Barceloně nenabízel ani dekadenci, ani neskrývanou sexuální přitažlivost francouzských *boîtes* a kabaretů; a do Els Quatre Gats by nikdy nevnikla žádná žena. V Barceloně existovaly nevěstince za zavřenými dveřmi, ale prostitutky nikdy otevřeně nepily v hospodách ani se neprocházely ulicemi, jak tomu bylo na Montmartru.

Co se modernismu týče, Picassův životopisec John Richardson vysvětluje neurčitost tohoto termínu, který by mohl být nejlépe popsán jako „katalánská secese s nádechem symbolismu“. Zároveň věří, že eklektické intelektuální, umělecké a literární hnutí v podstatě vzešlo

z *Renaixença* neboli Katalánské kulturní revoluce – uznání, že tento region je ve svých kulturních aspiracích blíže zbytku Evropy než konzervativním hodnotám a přesvědčením Španělska. Skupina umělců z Els Quatre Gats, včetně Picassových přátel Ramona Casese a Miquela Utrilla, byla při prosazování hodnot Katalánské kulturní revoluce klíčová, zejména po pobytu na Montmartru, kde v roce 1891 nějakou dobu žili v bytě nad Moulin de la Galette. Utrillo byl s Montmartrem spojen ještě déle. Na začátku osmdesátých let 19. století tam žil se Suzanne Valadonovou, dcerou neprovdané pradleny, která byla před seznámením s Utrillem milenkou Toulouse-Lautreca (a krátce také Erika Satieho). Suzanne se původně učila na provazochodkyni, než její kariéru cirkusové umělkyně náhle ukončil pád a zranění nohy. Také pózovala pro Degase, který objevil její talent a nastartoval její kariéru malířky. V roce 1883 porodila syna Maurice, o kterém se říkalo, že je Utrillovým dítětem. Přestože Utrillo podepsal dokumenty o otcovství, Suzanne svého syna neustále trápila tím, že mu odmítala říci, kdo je jeho skutečný otec.

Ve Španělsku skupina „*modernistes*“ založila umělecké centrum v Sitges, vesnici čtyřicet kilometrů od Barcelony, kde pořádali sérii výstav a koncertů, které se staly modernistickým manifestem umění, hudby a dramatu. V úvodu jednoho z prvních koncertů oznámili své cíle a úmysly: „Překládat věčné pravdy do divokých paradoxů; extrahovat život z nenormálního, neobyčejného a skandálního; vyjádřit hrůzu racionální mysli, když přemítá nad propastí...“; všichni četli Nietzscheho a Rimbauda. „Raději budeme symbolisty a nestálými,“ pokračoval proslov, „a dokonce bláznivými a dekadentními než padlými a pokornými...“ Jak také John Richardson poukazuje, nikdo z nich bohužel nebyl dostatečně zruč-

ný nebo nápaditý, aby dokázal tyto myšlenky převést do malby... kromě Picassa. Místní umělci a spisovatelé na Montmartru si brzy všimli, že se objevil někdo, kdo maluje dosud neviděným způsobem.

Svůj první večer v Paříži napsali Picasso a Casagemas domů. Nočním životem byli zklamaní, ujišťoval Picasso přítel své rodiče: proslulé *boîtes* na úpatí kopce jim připadaly jen jako pozlátka a třpyt, papírmaše naplněné pilinami; bylo to pro ně příliš okázalé a nákladné – vstup ve výši jednoho franku do nejlevnějšího *palais de dance*, a dokonce i do těch nejlevnějších divadel byl pro ně příliš drahý. Prozatím se zdálo, že jejich sen o Paříži nemá s realitou příliš společného. Zamilované páry podobné těm, které Steinlen zachytil na svých malbách, se po setmění objímaly v rue Saint-Vincent, úzké uličce za rue Cortot, kde jediný skomírající plynový hořák zhasínal, sotva se rozsvítil. O této ulici kdysi zpíval Aristide Bruant, ale to nebyl Montmartre se svým La Goulue a Moulin Rouge. Montmartre na vrcholu kopce tvořily rozpadající se domy, maličké, stísněné byty ve zchátralých budovách, ošuntělé kavárny a ponuré bary, které páchly polévkou a levným červeným vínem.

Dole na úpatí kopce prozkoumali Picasso a Casagemas Boulevard de Clichy a zjistili, že je plný „bláznivých míst jako Le Néant, Le Ciel, L'Enfer, La Fin du Monde, Les 4 z'Arts, Le Cabaret des Arts, Le Cabaret de Bruant – a mnoha dalších, která v sobě neměla žádný půvab, ale vydělávala spoustu peněz: Quatre Gats by tady byl zlatý důl...“. A co se týká Folies Bergère a Moulin Rouge – pokud vstoupili do těchto doupat neřesti, kde dav propukal nadšením, zatímco tanečnice vykopávaly nohama a dělaly provazy, v dopisech domů se o tom nezmiňovali. Oba přátelé každopádně objevili některá z nejméně spořádaných míst Montmartru. Většina

„kabaretů“ byly jen malé místnosti, skromně zařízené hrubými stoly a lavicemi za nevábnyými výlohami. Výjimkou bylo L'Enfer, jehož fasáda byla stejně překvapivě gotická jako vstup do strašidelného vlaku na pouti. Ve srovnání s Els Quatre Gats byly méně známé *boîtes* na Montmartru stísněné, laciné a nudné.

Casagemas pokračoval ve svém líčení života v Paříži dlouhým (nepochybně žertovným) popisem Nonellova ateliéru. Zřejmě se v něm nacházely stůl, umyvadlo, dvě zelené židle, jedno zelené křeslo, dvě nezelené židle a postel „s přistýlkou“. Rohová skříňka (ne rohového tvaru), dva dřevěné podstavce podpírající truhlu, olejová lampa, perský koberec, dvanáct dek, peřina, dva polštáře a spousta povlaků na polštáře... pokračoval seznam. (Možná to bylo jen hravé recitační cvičení sepsané pro pobavení nebo uklidnění jejich rodin.) Opomněl dodat, že součástí bytu byly také tři dívky. Po pár dnech se Nonell vrátil z Barcelony, což znamenalo, že teď v bytě žily tři páry. Picassova dívka, která z jeho života brzy zmizela, nemluvila španělsky (a on nemluvil francouzsky) a podle všeho se jmenovala Odette. V bytě bylo kuchyňské náčiní, sklenice na víno, lahve, květináče, kilo kávy... Pokud by místo skutečně obsahovalo vše, co Casagemas vyjmenoval, ve srovnání s většinou okolních obydlí na vrcholu Montmartru by si žili v přepychu.

NA MONTMARTRU

„*À la moule!*“ Frédé s dlouhým zacuchaným vousem, v ošuntělém plstěném klobouku a dřevácích se hlučně šinul uličkami s Lolem, oslíkem táhnoucím vozík s mořskými plody a občas i nějakým obrazem. „*Voilà le plaisir, mesdames! ... Du mouroon pour les petits oiseaux!* [semínka pro vaše ptáčky] ... *Tonneaux, tonneaux!* [klacky na obušky, rozdělování ohně nebo chůzi po laně] ... *Couteaux! Couteaux!* [nějaké nože na broušení?].“ V tichu a klidu kopce, nerušeného dopravou, se rozléhaly pouze zvuky obchodníků tlačících své vozíky po strmých, bahnitých uličkách, mezi nimi byly i matky s neupravenými dětmi. Koňské povozy se až na vrchol nedostaly; dokonce i *funiculaire* neboli lanovka se objevila až v roce 1901. Oblast na vrcholu Butte byla stále venkovskou vesnicí, přestože patřila k Paříži. Stále si uchovávala své vinice a křovinaté plochy; nosič vody se stále plahočil ulicemi s kýbly zavěšenými na dřevěné tyči přes ramena; v Allée des Brouillards se ženy v prostých sukních až ke kotníkům a jednoduchých blůzách shromažďovaly u společné pumpy. Malí rošťáci si hráli v nedlážděných ulicích. Některé z malých, stinných restaurací v uličkách kolem náměstí du Tertre byly sotva víc než jídelny, kde si umělci mohli vždy dát misku polévky nebo karafu vína na dluh. V obchodech s cetkami, před kterými stály hromady starých židlí, hodin a kuchyňského náčiní, jste stále mohli najít náhodný obraz od Renoira nebo Maneta. Stávalo se to.

Domorodá populace Montmartru se skládala zejména z obchodníků, bavičů, zlodějíčků, prostitutek a umělců s různou mírou talentu. Venkovské uličky na vrcholu kopce poskytovaly útočiště pro „cizince“, včetně těch španělského a vlámského – dokonce i severofrancouzského – původu. Přicházeli na Montmartre hledat dělnické práce, levný nájem a víno bez daně a nacházeli ubytování v napůl zchátralých budovách a chatrčích, kde se usazovali mezi akrobaty, prostitutkami, spravovači matrací a cirkusáky z Paříže, spolu s dělníky z továren, švadlenami, pradlenami a řemeslníky, kteří se každý den vydávali z kopce do práce, zatímco malíři seděli v uličkách u svých stojanů.

Malíři byli na Montmartru odjakživa; jeho pověst centra uměleckého života se datovala až do vlády Ludvíka VI., který byl velký podporovatel umění. (Montmartre se poprvé objevuje v záznamech z dvanáctého století.) Klášter Montmartre postavený za jeho vlády na místě, které nyní zaujímá kostel sv. Petra, mezi náměstím du Tertre a bazilikou Sacré-Cœur, přitahoval štědré dary, čímž Paříži získal titul „Ville de Lettres“ (město literatury). Pověst Montmartru byla původně založena ne na prostitutkách, ale jeptiškách, z nichž některé byly svatořečeny. V následujících sto letech vznikly na kopci další opatství a kláštery. Třicet devět větrných mlýnů, také vlastněných církví, poskytovalo potraviny pro náboženské komunity, které zde sídlily. Mlýn Moulin de la Galette, původně nazývaný Blute-Fin, stál na nejvyšším místě na kopci. Do roku 1900 jeptišky vymizely a větrné mlýny přestaly vyrábět mouku, ale umělci v ulicích stále malovali za provolávání obchodníků, kteří procházeli uličkami a nabízeli své zboží.

Pestrá, třpytivá podívaná, kterou si užívali návštěvníci Světové výstavy v roce 1900, skrývala realitu: pro Francii

se stále jednalo o období velké nejistoty. Mezi roky 1875 a 1910 byl frank stabilní, bez inflace i deflace: za jeden sou se v roce 1875 dalo koupit stejné množství chleba jako v roce 1910; neexistovala žádná daň z příjmu; mzdy dělníků však zůstávaly bolestivě nízké. Pokud byly radovánky a nadbytky Belle Époque stále patrné, také byly patrné nerovnost a chudoba, které toto období charakterizovaly. V postranních uličkách za oblastí určenou pro výstavu, kde se rozpadaly stále středověké, tmavé a nehygienické budovy a kde dosud nevedly dlážděné cesty, spravovali chudí lidé na dvorech matrace nebo prodávali své zboží pod širým nebem. Pestrá sbírka ošuntělých předmětů a starého železa rozložená během trhů na zemi byla připomínkou toho, že ne každý si užívá plodů prosperity. Cestující ženy sedávaly podél cesty a s rozprostřenými sukněmi a dětmi v klíně prodávaly vřes. Na okrajích města si bohémové zařizovali tábory v cikánských karavanech, podobných těm, které maloval van Gogh, ačkoliv málokdy tak barevných. V přeplněných dílnách pracovaly švadleny a pradleny, které žily na Montmartru, deset hodin denně, sedm dní v týdnu. V očích malířů, kterým občas seděly modelem, jim jejich život plný práce propůjčoval éterickou, téměř přízračnou krásu.

Největší chudoba na Montmartru panovala na severním svahu kopce, táhnoucím se od Allée des Brouillards (kde žil Renoir předtím, než se přestěhoval na jih Francie) až po rue Caulaincourt, pod Sacré-Cœur. Pustina zvaná Maquis se fakticky stala nelegálním slumem, kde se chudina toulala křovinatou krajinou v roztrhaném oblečení a rozbitých botách mezi slepicemi, které chovali pro obživu. Oblast byla zbourána kvůli stavbě budoucí Avenue Junot, drobní farmáři byli vystěhováni a jejich pozemky zničeny. Nicméně následné stavební práce byly pozastaveny kvůli problémům s terénem a opět se

sem nastěhovala chudina, která zde vytvořila prozatímní vesnici s provizorní architekturou. Ti, kteří neměli práci ani vyhlídky, se zde živili chovem králíků a slepic a toulali se kolem Butte, zatímco jejich děti si hrály v blátě. Také zde žili anarchisté, v chatrčích se střechami z vlnitého plechu nebo otlučených karavanech.

Ačkoliv bylo anarchistické hnutí od roku 1871 (kdy vláda v reakci na protesty komunardů po válce s Pruskem, po které řada Pařížanů hladověla, odpověděla masovými popravami) silné, do roku 1900 byli soudruzi relativně mírumilovní; jakékoliv problémy na kopci byly nyní spíše výsledkem osobních sporů než anarchistické revoluce, ačkoliv ze špinavých místností na rue d'Orsel, které sloužily jako kanceláře, byly stále vydávány jejich noviny *L'Anarchie* a *Le Libertaire*. V každém případě se v následujících několika letech začala dělnická hnutí pomalu zotavovat a anarchismus postupně utichl. V roce 1904 získali dělníci právo zakládat spolky a alespoň teoreticky se zlepšily pracovní podmínky; do roku 1900 byly pracovní hodiny žen zákonem sníženy na deset hodin denně. V praxi však stále panovala velká nouze. Podmínky na pracovištích byly nadále extrémně vykořisťující, pracovníci byli vystaveni dlouhým pracovním hodinám, strašným podmínkám a nemilosrdně krutým zaměstnavatelům.

V kasárnách na rue Sacrestan platil Marcel Jambon, známý divadelní scénograf, dělníkům ve svém ateliéru jeden frank na hodinu za devítihodinovou pracovní dobu, přičemž pracovali shrbeni nad plátny rozloženými na zemi „jako kdyby lámali kameny“. Když se zdálo, že zahálejí či neposlouchají rozkazy, kopal do nich. Po tři týdny na jaře roku 1900 byl jedním z nich Henri Matisse. Maloval vavřínové vlysy k výzdobě sálů Grand Palais pro Světovou výstavu. Když výstava začala, on a jeho přítel přišli

hledat práci. Získali adresy několika *ateliers de décoration* a toulali se ulicemi a hledali zaměstnání. Skončili u Jambona, „v jakési díře pekelné poblíž Buttes Chaumont“. Matisse vycházel dobře se svými spolupracovníky, kteří ho naučili triky, jak přežít vyčerpávající podmínky života řemeslníka, ale nebyl přirozeně podřízený typ. Po třech týdnech, neschopen dále snášet Jambonův přístup, se svému zaměstnavateli postavil. Byl okamžitě propuštěn za neposlušnost a opět se ocitl bez práce.

V roce 1900 byl třicetiletý Matisse v integraci do pařížské umělecké scény mnohem dále než Picasso a na Montmartru už byl známou postavou. Když v devadesátých letech 19. století přijel do hlavního města ze své rodné Normandie, zanechal studia práva, aby se mohl soustředit na umění. Nejprve studoval na Académie Julian – která ho zklamala; myslel si, že akademie má své nejlepší dny už za sebou – a následně na nádvoří École des Beaux-Arts, kam studenti chodili studovat sochy rozmístěné na podstavcích pod širým nebem. Učili se kreslit podle starých soch a dostávali rady od různých mistrů, kteří dávali na nádvoří lekce. Tam ho vyučoval stárnoucí Gustave Moreau, jeden z předních malířů symbolistického hnutí (proslavil se svým dekadentním obrazem Salome, oslavovaným v Huysmansově románu *À Rebours*), jehož díla zobrazovala „svět exotických fantazií, luxusního senzualismu, [a byla] mysticky erotická, naznačující smyslné zvrácenosti ukryté pod rouškou náboženské ikonografie“.

Matisse shledával Moreauova díla znepokojivými (upřednostňoval Moneta), ale fascinovaly ho jejich složité textury – Moreau své obrazy zdobil šperky, kameny a jinými ozdobami. Přestože se jejich doktríny lišily, jelikož Moreau směřoval k „jistému druhu literárního a symbolického idealismu“, zatímco Matisse k „čistému

malířství“ a upřednostňoval obrazovou texturu před nativním obsahem, osobně považoval Moreaua za sympatického a povzbudivého mistra. Moreau projevoval o své studenty velký zájem a doprovázel je do Louvru, kde mluvil o obrazech neformálně a vášnivě. Tam se Matisse ocitl obklopen řadou stylů a myšlenek, které rozšiřovaly jeho obzory a činily ho neochotným přiklonit se k jakémukoliv konkrétnímu žánru nebo metodě. Ostatně, Moreau neměl zájem proměnit své studenty v teoretiky: „Nespokojte se s návštěvou muzea, vyjděte na ulici,“ říkával. A právě skicováním na rozích ulic, kreslením koní, kočích a kolemjdoucích se Matisse a jeho současníci učili umění zjednodušovat kresbu, zachycovat atmosféru davů a jednotlivých postav v pohybu redukcí forem na několik základních linií.

V roce 1898 (kdy Moreau zemřel) Matisse nastoupil na Académie Camillo na rue de Rennes, kde studenti dostávali sporadické rady od Eugène Carriera, malíře romantických portrétů a idealizovaných zobrazení mateřství. Na akademii si Matisse povšiml studenta, jehož práce se zdála být odlišná od ostatních; tento student maloval portréty v jednoduchých, zredukovaných formách a scény bez symboliky. Tímto studentem byl André Derain, kterému bylo v roce 1898 osmnáct let a který strávil své dětství v Chatou, kde stále žil na ubytovně u řeky. V šedesátých letech 19. století zde malovali impresionisté v plenéru. Derain byl plný vitality. Byl to náruživý čtenář a zajímalo ho téměř vše – filozofie, okultismus, spiritualita a všemožné esoterické myšlenky. Jako dítě byl vzděláván katolickými otci a po celý život zůstal v podstatě deistou. Také projevoval lakonický smysl pro humor; někdo ho jednou nezapomenutelně přirovnal k herci ze starých dob, „*un grand comic triste de café-concert*“. Poté, co nastoupil na Académie Camillo,

trávil většinu svého času v Louvru, kde bylo jeho zvláštní vášní umění italských primitivů. „Pro mě v té době,“ jak později vzpomínal, „čisté, absolutní malířství.“

V Louvru si v té době různí lidé stavěli své stojany, aby malovali kopie starých mistrů; vstup do muzea byl zdarma a místo přetékal studenty, kteří se bratřili s bezdomovci hledajícími útočiště v Salon Carré. Nikoho ani nenapadlo je vyhánět. Jednoho dne si Derain všiml davu shromážděného kolem mladého umělce v sále primitivů, který maloval kopii Ucellovy *Bitvy* – „spíše ji předělával, protože koně byli smaragdově zelení, prapory černé a muži jasně rudí“. Když v něm poznal starého přítele ze školy, prozkoumal obraz podrobněji. Inspirovaný takovou troufalostí začal Derain sám experimentovat s barvami. Jeho první dílo jakožto vynalézavého koloristy byla kopie Ghirlandaiova *Nesení kříže*, kterou si ponechal po celý život; když o několik let později prodal veškerý obsah svého ateliéru, byl to jediný obraz, se kterým se odmítl rozloučit.

MODELÝ A MOTIVY

V roce 1900 žil Matisse v podnájmu na ulici rue de Châteaudun v 9. pařížském obvodu (nedaleko Boulevard de Clichy a nádraží Gare Saint Lazare, v oblasti sousedící s Montmartrem). Ateliér, který si pronajímal, se nacházel v pátém patře bytu na levém břehu na adrese Quai Saint Michel 19. Když mu bylo třicet, na prahu nového století, byl již dva roky ženatý s Amélie Parayreovou, dcerou vlivných státních úředníků. Přestože Amélie byla Matisseho první manželka, předcházela ji v jeho životě umělecká modelka Camille Joblaudová. Ta mu porodila první dítě, Marguerite, které bylo nyní pět a půl roku. V devadesátých letech 19. století vedli Matisse a Camille, oba dvacátníci (jí bylo pouhých devatenáct, když se s ní jako student seznámil), bohémský život mezi kabarety a bary Montmartru, dokud Camille neotěhotněla. Bída ji donutila porodit Marguerite v chudobinci na rue d'Assas, v oblasti, která podle básníka Rainera Marii Rilkeho, jenž přijel do Paříže o dva roky později psát monografii o Rodinovi, páchla po „hranolcích a chloroformu“. Porod v chudobinci pronásledoval Camille v jejích snech po celý život. V několika následujících letech však Matisse oslavil svůj první umělecký úspěch, když v květnu 1896 přijal Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts pět jeho pláten k výstavě, včetně portrétu Camille při čtení, který velmi zaujal širokou veřejnost. Jeho štěstí však nemělo dlouhého trvání.

Tento portrét, *Čtenářka*, namalován v jemných odstínech černé a šedé (možná inspirovaný romantismem Carrièra), se zdál být začátkem jeho úspěšné malířské kariéry; po výstavě byl zakoupen státem. Následující léto Matisse podnikl návštěvu Kervilahouenu v Bretani. Zde se setkal s Johnem Peterem Russellem, australským impresionistou, který maloval s velkým zápalem ve svém vlastním stylu, ale inspirovaný Monetem a van Goghem. Russell představil Matissovi expresivní možnosti barev; když se Francouz vrátil do Paříže, návštěvníci galerie s hrůzou sledovali, jak z dílny malíře, jehož jemné odstíny šedé působily tak uklidňujícím dojmem, vychází díla, která považovali za hrubá a křiklavá. Société Nationale des Beaux-Arts se od něj distancovala. S dítětem, které bylo potřeba nakrmit, se ho Camille snažila ze všech sil přesvědčit, aby se vrátil ke svým starým, úspěšným metodám malby jemnými pastely. Avšak marně. Pro Matisse nebylo nic důležitějšího než rozvoj jeho nových myšlenek jako koloristy, ačkoliv by ho od jeho zážitků mezi dělníky Montmartru nikdy neuspokojilo zobrazování barevných, pohodových scén u řeky. Prozatím se soustředil jen na experimentování s barvami. Podobně jako Derain už se odklonil od „přírodní“ palety impresionismu a chtěl objevovat mnohem subjektivnější interpretace svých námětů. Camille zůstala nadále nepřesvědčená. Pod tlakem jeho zdánlivého úpadku jako malíře se jejich vztah rozpadl. Už nedokázala jednoznačně podporovat jeho práci.

Matissovo první setkání s Amélií Parayreovou, na jedné svatbě v roce 1987, bylo začátkem divokého románu. Vzali se o tři měsíce později a díky jejímu štědrému věnu začali své líbánky v Londýně, kde Matisse poprvé spatřil v Národní galerii Turnerovy obrazy. Poté odcestovali na Korsiku, kde v něm intenzivní, přírodní barvy

krajiny, sálavé horko a opojné, bylinkové vůně vegetace vyvolaly příliv tvůrčí energie. Barvy tu byly jiné, zesílené tmavě modrým a korálově tónovaným světlem, což bylo pro muže vychovaného v chladné Normandii s bleďě modrým nebem nad textilkami jeho rodného města Bohain prozřením. Celé své mládí snášel dlouhé, tvrdé zimy na místě, kde sebekázeň a sebeodříkání dělníků byly pouze strategiemi pro přežití. Na Korsice, s novomanželkou, mohla jeho vášeň pro práci kvést a jeho fascinace barvami, virtuozitou a texturou samotné barvy nadále rostit.

Amélie, praktická a rozumná stejně jako neochvějně věrná, od začátku chápala potřebu podporovat evidentní talent svého manžela a byla připravena zasvětit svůj život vytváření podmínek, které potřeboval k tomu, aby mohl pokračovat ve své práci. Když se vrátili do Paříže, vzala pod svá křídla jeho nemanželskou dceru Marguerite, což byl vzhledem ke konvencím té doby neobvyklý akt oddanosti a velkorysosti. Také chápala Matissovy sklony k extravaganci. Nejprve ho zlákal lisovaný motýl, kterého našel v obchodě na rue de Rivoli, za nějž dal padesát franků (polovinu svého měsíčního příjmu od otce), neschopen odolat kráse jeho sirně modrých křídel. Druhou věcí byl obraz, který jednoho dne v roce 1899 koupil od Ambroise Vollarda, obchodníka s malou galerií na rue Laffitte. Bezpochyby to byl oprávněný výdaj, protože obraz byl od Cézanna. Po odhodlaném smlouvání získal *Trojici koupajících se žen* za 1 600 franků (jasný triumf pro Vollarda, protože k tomu velkoryse přidal sádrovou bustu od Rodina). Amélie neprotestovala; naopak pomohla zástavou svého smaragdového prstenu, svatebního daru od zaměstnavatelů svých rodičů. Bez stížností truchlila nad jeho ztrátou, když se Matisse nakonec vrátil do zastavárny, jen aby zjistil, že lístek propadl.

V roce 1900 Matisse a Amélie očekávali své druhé dítě. (Jejich syn Jean se narodil v roce 1899; Pierre měl přijít na svět následujícího června.) Navzdory štěstí v osobním životě byl Matisse úzkostný, protože jeho vyhlídky jako umělce byly stále pochmurné. Nyní se ocitl v podstatě zpátky na začátku své kariéry. Když odešel od Jambona, jeho pětičlenná rodina se spoléhala na Améliinu práci modistky (prodavačky, která také předváděla zboží) v kloboučnictví její tety Nine na jednom z hlavních bulvárů, dokud jí zaměstnavatelé jejích rodičů nezařídili vlastní malé kloboučnictví.

Po večerech, zatímco Amélie dohlížela na děti, odcházel Matisse ven, aby vydělal pár sous navíc, které zoufale potřebovali, kreslením v kabaretech a barech na úpatí Montmartru, v Cirque Medrano nebo Moulin Rouge nebo nahoře na Butte v populárním větrném mlýně přeměněném na taneční sál, Moulin de la Galette (jen pár kroků od místa, kde Picasso bydlel v Nonellově ateliéru na rue Gabrielle). Zde v roce 1876 Renoir namaloval místní dívky tančící venku na slunci. Místo se od těch dob změnilo; nyní zde byl velký vnitřní taneční sál, večer osvětlený plynovými lampami. Světlo se odráželo od zelených stěn, což vytvářelo zrcadlový efekt. V rozích stály palmy, byla zde spousta prostoru pro tanec a pódium pro orchestr, ale umělci sem stále chodili kreslit. Často tu byl k vidění van Dongen.

Van Dongen žil v Paříži tři roky a zabýval se především svou prací ilustrátora pro satirický magazín *L'Assiette au Beurre*. Večer seděl v rohu Moulin de la Galette, kreslil a kouřil svou hliněnou dýmku. V námořnický modrém rybářském svetru a kožených sandálech byl jedinou neformálně oblečenou osobou; od renovace byly klobouky pro tanečnický povinné. V roce 1900 už mezi umělce, kteří zde kreslili, patřil i nováček Pablo Picasso, ačkoliv

s Matissem ani s van Dongenem (který se stal jeho blízkým přítelem, když mu Picasso našel ateliér ve stejné budově, kde měl svůj vlastní) se ještě nesetkal. V popředí obrazu *Au Moulin de la Galette*, který Picasso namaloval na podzim roku 1900, sedí u stolů ženy s červenými rty, naklánějí se a vyzařují smyslnost; za nimi se postavy tanečniců nejasně mísí s celkovou atmosférou vitality a teplých barev. Jeho obraz staré tančírny ohlašuje začátky radikálně nové vize; jemně modelované formy subtilně splývají a jsou podsvíceny v měkkých, růžových tónech řadou tlumeně zářících plynových lamp.

Na konci svého prvního dne v Paříži si Picasso a Casagemas již najali modelku a začali malovat v Nonellově ateliéru. Druhého dne se setkali se svými katalánskými přáteli v kavárně, kde Picasso začal skicovat místní obyvatele, kteří zjevně nedosahovali standardů stanovených stálými návštěvníky Els Quatre Gats. Pařížské kavárny se zdály být plné „namyšlených starých mládenců... Žádný z nich nemůže soupeřit s tím, jak vážně diskutujeme o lidech...“. Místo toho šli do Théâtre Montmartre, kde viděli hororové představení – „spousta úmrtí, střelby, požárů, stínání hlav, krádeží, znásilnění panen...“. V kavárnách bylo podnětů jen málo.

V devadesátých letech 19. století se umělci, spisovatelé a intelektuálové Montmartru scházeli v Chat Noir na úpatí Butte, kde se číšníci oblečení jako akademici a redaktoři *La Revue blanche* mísili s proslulými umělci Belle Époque. Místo však bylo v roce 1897 uzavřeno a v roce 1900 většinou každý, kdo toužil po intelektuálním rozhovoru, mířil do kaváren a barů v *haute* Montmartru. Jejich území bylo ohraničeno vpravo ulicí rue Lepic a vlevo ulicí rue Lamarck. Bylo nutné vědět, do které kavárny chodit; a na přelomu století byla intelektuální atmosféra

stále převážně satirická, jak bylo vidět v malonákladových časopisech *L'Assiette au beurre*, *La Vie parisienne* a *Le Rire*, které poskytovaly výnosnou práci každému zručnému umělci připravenému věnovat se karikatuře.

Stejně jako Matisse a van Dongen, Picasso a Casagemas prozatím objevili nejvíce zábavy v Moulin de la Galette. A navzdory počáteční neochotě si Picasso brzy našel cestu na úpatí Butte, kde byla atmosféra kabaretů – Moulin Rouge, Folies Bergère a Divan Japonais, v nichž tančivala Jane Avrilová – velmi odlišná. Přestože se jim zde noční život zpočátku zdál nevkusný a nepřiměřeně drahý, brzy objevili jeho kouzlo. Ostatně, nebylo nezbytně nutné do těchto podniků vstupovat, protože jejich atmosféra se šířila i do ulic. Víno bylo po celém Montmartru bez daně – další důvod, proč bohémský životní styl této čtvrti dokázal udávat tón francouzskému hlavnímu městu; říkalo se, že je více Montmartru v Paříži než Paříže v Montmartru.

Na úpatí Butte, podél bulváru Rochechouart, se procházely prostitutky s namalovanými tvářemi a vlasy nabarvenými na modročernou, jako by byly ulice Montmartru jen další divadelní jeviště. V barech čekaly s drinkem nebo se opíraly o lokty, hlavy v dlaních, bezostyšně bez doprovodu. Picasso je oslavoval na obrazech, které žhnuly smyslností. Ženy z Montmartru ho fascinovaly, tohoto devatenáctiletého mladíka ze Španělska, kde zbožné ženy nosily krajkové mantily a prostitutky provozovaly své řemeslo za pevně zavřenými dveřmi. Jeho obrazy z podzimu roku 1900 jako by vyzařovaly vůně pižma a pačuli, ruch davu a broukání harmoniky; veškerý smyslný žár ulic. Díla, která toho podzimu namaloval, jsou náladovými, viscerálními popisy pochybného života Montmartru, obrazy jako *L'Attente* (Očekávání) a *Piják absintu*, kde se lidská podoba stává živou, barevnou,

lehce přehnanou. V případě *L'Attente* jako by samotná barva vytvářela vůni a teplo, křivky ženské postavy jsou výrazně modelovány v odstínech kaštanové proti pozadí trpytivě žluté, oči sedící ženy jsou zvýrazněny komplementární modrou, která se odráží v tónech její ruky. Pařížské ulice už vyzařovaly opojné kouzlo nových námětů; tato olejomalba byla první svého druhu. A Picassovi se muselo podařit získat peníze na občasné návštěvy kabaretů, protože také vytvářel pastelové skici zpěvaček na jevišti, ve žlutých nebo smaragdově zelených šatech, s pažemi poprášenými rýžovým práškem. Byla to malá, jemná díla, krásně nakreslená, s názvy jako *La Diseuse* (Vypravěčka) a *Poslední číslo*. Stejně jako Matisse musel stát v ulicích a skicovat, protože i on kreslil skici diváků při cestě na operu a kočích čekající na jejich příchod, zachycující veškerý půvab divadla.

Jedním z Katalánců v Picassově kruhu byl třicetiletý Père Mañach, syn barcelonského výrobce trezorů a zámků, elegantní anarchista, který dokázal snadno navazovat kontakty a měl značný umělecký úsudek. Etabloval se, ačkoliv skromně, jako obchodník se španělským uměním, převážně díky tomu, že se seznámil s Berthe Wiellovou, Američankou narozenou v Paříži, obchodnicí se vzácnými knihami a starožitnostmi, již pevně stažené vlasy a charakteristický cvikr propůjčovaly vzezření učitelky. Právě otevřela svou první galerii na adrese rue Victor-Massé 25, kde už vystavovala díla některých mladých španělských umělců z okolí Montmartru. (Degas, který stále žil v téže ulici, ji pohrdavě ignoroval, přestože měla poměrně dobrý vkus; o pár let později, v roce 1917, zorganizovala jedinou samostatnou výstavu Modiglianiho děl, která se konala za jeho života.) Nyní souhlasila, že vystaví několik Picassových prací, včetně *Au Moulin de la Galette*, kterou okamžitě prodala. Krátce poté dorazil

Mañach do Nonellova ateliéru a přivedl s sebou španělského konzula, který také koupil jedno Picassovo dílo, *Modrou tanečnici*. Na základě malířových zjevných vyhlídek nabídl Mañach Picassovi smlouvu: Španěl mu bude platit 150 franků měsíčně za to, že bude v Paříži zastupovat jeho díla. Poté Mañach navštívil Ambroise Vollarda, obchodníka z rue Laffitte, který Matissovi prodal Cézannovu *Trojici koupajících se žen*. Mañach měl přístup k Vollardovi díky příteli, barcelonskému továrníkovi, který se s Vollardem seznámil ve Španělsku. Obchodník si na setkání vzpomněl, protože byl pozván na návštěvu továrny, u jejíhož vstupu hořela před sochou svatého lampy. „Olej platí dělníci,“ řekl mu Mañachův přítel. „Takže dokud ta lampička hoří, jsem v bezpečí před stávkou.“

Picasso po většinu následujících dvou měsíců intenzivně pracoval a maloval obrazy pro Mañacha, aby je mohl ukázat Vollardovi. Na konci tohoto období měl řadu skic zachycujících pouliční život a postavy z Montmartru. Nicméně v prosinci se mu už život v Nonellově ateliéru začínal zajídat. Casagemas byl beznadějně zamilovaný do krásné dívky z Montmartru, modelky jménem Germaine, která vytrvale odmítala jeho nabídky k sňatku. Začínal být zoufalý a narušoval Picassovu práci svými zachvaty deprese. Blížily se Vánoce, snad by se měli vydat domů za rodinami. Možná že návrat do Barcelony a odloučení od Germaine vrátí Casagemasovi rozum. Mañach stále čekal na obrazy, ale skici se pravděpodobně mohly přeměnit v obrazy stejně dobře tam jako v Paříži. Den nebo dva před Vánoci se ti dva vrátili do Barcelony.