

Surrealisté

jejich bouřlivé osudy

SUE
ROE

Umění zrozené v hluku, kouři a vášni

Přeložila Alžběta Komrsková



Cocteau uchvátila mezinárodnost této čtvrti. Později jeden novinář uvedl, že když byl Cocteau požádán, aby jmenoval velké francouzské umělce své doby, uvedl: „Picassa, zapomínáje, že je Španěl, Stravinského, zapomínáje, že je Rus, a Modiglianiho, zapomínáje, že je Ital.“ Na Montparnassu vytvořili skupinu nebo jednotné hnutí, natolik soudržné, že jejich národnosti přestávaly být podstatné: „Hodně jsme se hádali, hodně jsme se přeli, ale zároveň mezi námi existoval jakýsi mezinárodní patriotismus. Tento patriotismus je výsadou Paříže a často hrozí, že kvůli němu bude město pro cizince nesrozumitelné.“ V rue Campagne-Première Cocteau následoval Picassa z ateliéru do ateliéru, fascinován uměleckou rivalitou, která tuto čtvrt' charakterizovala. Poznamenal, že to je nepochybně ta nejpodivnější válka, která zavedla jeho (a další) z brutálních vojenských bojišť do uměleckých sporů Montparnassu a zase zpátky. Těšila ho provinčnost Montparnassu. „V Paříži existují čtvrti, které vyplouvají na povrch... Kdysi to byl Montmartre a v naší době... vystoupal nahoru právě Montparnasse“, obydený umělci jako Modigliani, Picasso či Apollinaire, kteří tiše pokračovali ve své umělecké revoluci.





SUE ROE

Surrealisté

jejich bouřlivé osudy



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 978-80-271-6296-3 (ePub)

ISBN 978-80-271-6295-6 (pdf)

ISBN 978-80-7625-353-7 (print)

OBSAH

Úvod, Akt sestupující ze schodů	7
1. Kavárenský život, vystoupení a maškarní bály	15
2. Co je umění?	27
3. Očekávání v Paříži, ready-mady v New Yorku	37
4. Parade: <i>Unes orte de sur-réalisme</i>	47
5. Dadaistický manifest	75
6. Rrose Sélavy	101
7. Surrealistické koláže Maxe Ernsta	115
8. První rayogramy	137
9. Objevování ženské anatomie	165
10. Surrealistický manifest	187
11. Nové surrealistické perspektivy	209
12. Rozkol mezi surrealisty	237
13. Surrealisté zkoumají <i>l'amour fou</i>	259
14. Vliv Salvadora Dalího	277
15. Dlouhý objektiv surrealismu	295
Poděkování	313
Bibliografie	314
Katalogy výstav	325
Noviny	326

ÚVOD

AKT SESTUPUJÍCÍ ZE SCHODŮ

Představujeme malíře a budoucího konceptualistu
Marcela Duchampa, metafyzického malíře
Giorgia de Chirica a básníka a uměleckého kritika
Guillauma Apollinaira – umělecké experimentování
před vznikem surrealismu.



Nahá ženská postava schází ze schodů k (neviděnému) divákovi čekajícímu u úpatí schodiště. Toto však není obyčejný akt. Částečně futuristický a částečně kubistický, na první pohled je tento Duchampův raný obraz v dřevěných tónech uspořádáním linií, ploch, kloubů a konzol geometricky konstruovaný. Divák, který k postavě vzhlíží, začíná rozeznávat, jak sestupuje po schodech s hlavu vztyčenou, rameny staženými dozadu, boky *en avance*. Pohybuje se jako modelka; snad jsou ty tvary u jejích nohou oděv, ze kterého vystupuje, odkopnutý stranou. Vidíme ji – nebo snad ne?

Sám mladý umělec (když obraz v lednu 1912 namaloval, bylo mu čtyřiaadvacet let) si to nemyslel. „Tato finální verze *Aktu sestupujícího ze schodů* byla v mé myslí spojením různých zájmů, včetně biografu, tehdy ještě v plenkách...“ V první variantě obrazu (č. 1) se Duchamp při zobrazení kloubů postavy (která vypadá jako člověk, a žena, pouze z dálky) inspiroval fotografiemi Muybridge, fotografa z devatenáctého století, který zjistil, že pohyb lze zachytit skládáním jednotlivých po sobě jdoucích fotografických snímků. V této první verzi lze klouby stále vidět, avšak podle samotného autora byl *Akt... č. 1* „pouze hrubým náčrtem v rámci hledání techniky, jak zachytit téma pohybu“.

Akt... č. 2 je plynulejší – Duchamp vylepšil konstrukci a přidal linie gest po stranách postavy. Ačkoliv byl jen málokdy ochoten podrobně diskutovat o tom, jak jeho

díla vznikala, později přiznal, že při malování *Aktů* se soustavně zabýval problémem zobrazení pohybu. Nezastráral ani vliv kubismu – kubistické obrazy byly tehdy vystavovány v malých galeriích po celé Paříži. Kubismus vnímal jako „opakování schematických linií bez ohledu na anatomii nebo perspektivu – paralelismus linií popisujících pohyb prostřednictvím různých pozic pohybující se osoby“. Jedním z jeho cílů bylo namalovat kubistický akt – výzva, která již byla pro většinu kubistů, včetně Picassa, příliš velkým soustem. V *Aktu... č. 2* však Duchamp tvrdil, že „anatomický akt neexistuje, nebo přinejmenším není viditelný, protože jsem zcela opustil naturalistickou podobu aktu a zachoval pouze abstraktní linie přibližně dvaceti různých statických pozic v sobě jdoucí akci sestupování“. A přesto pro diváka existuje, vynořuje se z umělcova architektonického kreslířského umu jako figurína s klouby ožívající před očima. Život jí dodávají kroky, které ji činí současně geometrickou i snovou – je jak dřevěnou konstrukcí s klouby, tak podivně nadreálná.

Duchamp byl s *Aktem... č. 2* spokojen a zaslal ho na Salon des Indépendants roku 1912, kde byl přijat vážnou komisí kubistů. Poté, co byl obraz několik týdnů vystaven, však přiznali, že jim připadá znepokojivý, a naléhali na Duchampovy bratry (malíře a sochaře), aby ho přesvědčili přinejmenším ke změně názvu. Duchamp však obraz z výstavy zcela stáhl. V říjnu vystavil *Akt... č. 2* znovu, tentokrát se svými bratry v Galerie la Boétie. Zde ho obdivoval Apollinaire, který již viděl Duchampovu práci na předchozích výstavách a který poznamenal, že nejmladší z bratrů Duchampových tvoří zajímavá díla, včetně některých „*vilains*“ aktů.

Apollinaire, jenž neustále pátral po nových talen- tech, objevil také dalšího mladého nováčka na pařížské

scéně – Itala Giorgia de Chirica, malíře podivných městských scénérií. Jeho díla zobrazovala opuštěná náměstí a nádraží, na nichž se sporadicky vyskytovaly zdánlivě nesouvisející předměty, fragmenty zdiva, sochy, oblouky či vlaky mizející v dálce. Když se jeho tvorba objevila na Salonu roku 1913, upoutala pozornost jak Apollinaira, tak Picassa. I de Chirico byl umělcem, jehož tvorba přesahovala hranice kubismu. (Nedlouho poté začala být jeho díla označována jako „surrealistická“ – ovšem všemi kromě samotného de Chirica.)

Od roku 1911 se umělecké centrum francouzské metropole začalo přesouvat z Montmartru, když se umělci sdružení kolem Picassa vzdálili od světa Moulin Rouge a Folies-Bergère a místo toho se začali scházet v galeriích, ateliérech a kavárnách Montparnassu. Po úspěchu kubismu se na Levém břehu Seiny objevili mladí obchodníci s obrazy a otevřeli nové galerie, převážně v okolí rue de Seine. Tato čtvrť se brzy stala centrem zábavy, cílem těch, kdo vedli svobodný životní styl, a zároveň místem, kde se malíři a spisovatelé scházeli v Café de la Rotonde, Café du Dôme a Bal Bullier. Tato místa, do té doby oblíbená spíše mezi písáčkami a prodáváčkami, začali navštěvovat umělci a básníci, tančící fox-trot a tango. Ženy tančily tvářemi těsně u sebe a pečlivě dbaly na to, aby si neponičily své povinné klobouky. Na sobě měly šaty z kontrastních kousků látky navržené Soniou Delaunayovou, návrhářkou, umělkyní a přítelkyní Apollinaira – dokud se nerozkmotřil s jejím manželem. (V letech 1912 a 1913 namalovala čtyři obrazy zobrazující Bal Bullier na matracovinu, protože byla levnější než plátno.) Kavárny Montparnassu v letech 1913 až 1929 hostily setkání a rozhovory, které změnily podobu moderního umění, zatímco umělci hledali nová přátelství, milostné vztahy, různé způsoby experimentování

a příležitosti k vystavování své tvorby. Když surrealisté začali uvádět své revoluční myšlenky do praxe, scéna byla v mnoha ohledech již připravena.

Surrealistické umění, které se v Paříži postupně formovalo, popustilo uzdu iracionálnu a osvobodilo erotiku, přetvořilo zobrazení reality, takže nebylo filtrované ani omezované, ale naopak radostně nespoutané. Přinášelo na plátno, jeviště i do dalších médií zázraky. Na plátně a ve svých ready-madech a dalších uměleckých dílech surrealisté kladli vedle sebe objekty, které nebyly nikdy předtím spatřeny společně, aby zmátli diváky obyčejností, kterou prezentovali, a nabídli jim fantastická spojení, která si už sami vytvořili v nejtemnějších koutech své mysli, ale nikdy je nevyjádřili. Původní surrealisté také čerpali z jiných, temnějších emocí – děsu, hrůzy, odporu či strachu – a zobrazovali končetiny oddělené od těl, hlavy, které byly zároveň stroji, obrovské ptáky letící nad drobnými krajinami, částečně sestavená (nebo zničená) letadla, která se nebezpečně nízko řítí krajinami nebo mořskými scénériemi posetými roztroušenými předměty. Dopad první světové války na jejich tvorbu nelze ignorovat. Dva kusy chleba a šachová figurka mohly působit provokativně, ptáci v kleci děsivě, lesní scénérie dystopicky a ženy (a části ženského těla) podivně hroživě. Ještě později se objevily roztékající se hodinky, prádelníky vytvořené z ženského trupu a šálky s podšálky pokryté kožešinou.

Když v roce 1924 vyšel první *Manifest surrealismu* Andrého Bretona, surrealismus se již etabloval jako způsob umělecké tvorby, který upřednostňoval imaginaci před racionalitou, realizoval v malbě jakýsi snový jazyk a oslavoval zdánlivý nesmysl vytvářený podvědomím a narušením erotiky. Autor napsal, že ačkoliv „stále žijeme pod vládou logiky“, změny byly na obzoru. Hodnoty se

posunuly: chaotické impulzy podvědomí se staly zdrojem současného umění a v malbě i literatuře nebylo bezpráví potlačováno, ale přijímáno.

Kouzlo dekadence, necenzurovaný projev chaotických, rušivých a erotických impulzů a síla nevědomí řídit umělcovu tvorbu (pro umělce citlivější zkušenost než prosté malování snů) – všechny tyto prvky dohromady tvořily to, co umělci v této knize chápali jako surrealismus. Pro Gertrude Steinovou (jejíž *Křehké knoflíky* vyšly v roce 1914) byl surrealismus jednoduše „obyčejný“ život, který jí připadal mnohem zajímavější než mysticismus nebo okultismus (který surrealisté občasně zkoumali). Ačkoliv to mohl být právě Apollinaire, kdo toto slovo poprvé použil v tisku, Picasso později tvrdil, že jej vynalezl, a nebyl jediný.

Jak se surrealistické umění v raných letech vyvíjelo na Montparnassu, kdo byl jeho součástí a kdo ne? Jaký byl svět Montparnassu v letech, kdy se formoval surrealismus jako umělecké hnutí? Dav ohromených návštěvníků, kteří v roce 2017 pozorně procházeli výstavou *Dalí/Duchamp* v londýnské Royal Academy of Arts, by byl v roce 1917 zcela nemyslitelný. Surrealismus změnil naše vnímání, ale jeho ideje vznikaly postupně, v úplně jiném světě, než jaký známe dnes. Jaké byly během tohoto mimořádného období vztahy mezi jednotlivými umělci, kteří jsou dnes považováni za surrealisty? Jaký vliv měly na nově vznikající myšlenky Duchampovo konceptuální umění a de Chiricova metafyzická tvorba? Proč se měl Picasso před Bretonem na pozoru? Proč byl Ďagilev navzdory průkopnickému dopadu své práce vždy na společenském okraji umělecké scény? Proč Breton nenáviděl Cocteaua? Jakou roli hrály ženy (včetně modelky, zpěvačky a múzy Mana Raye, Kiki z Montparnassu), čas a místo při rozvoji myšlenek, které mají

tak trvalý dopad na náš pohled na umělecké dílo? Mezi současnými umělci jsou mnozí, jejichž dílo je zjevně ovlivněno surrealismem. Jak to všechno začalo?

1.

KAVÁRENSKÝ ŽIVOT, VYSTOUPENÍ A MAŠKARNÍ BÁLY

V roce 1913, když Ďagilevův Ballets russes vystupuje v divadlech na Pravém břehu Seiny, umělci z bohémského Levého břehu zatím zjevně chybí. Čtvrť Montparnasse jako by byla stále ve výstavbě. Picasso je již oslavován jako kubista, Modigliani vyřezává kamenné hlavy, Apollinaire chválí obraz Marcela Duchampa *Akt sestupující ze schodů* a dílo de Chirica vypadá (podle poroty Salon des Indépendants) jako divadelní kulisy.



Gertrude Steinová shlédla ze své lóže v Théâtre des Champs-Élysées a v hledišti si všimla Apollinaira – bylo to poprvé, co viděla umělce z Montparnassu ve večerním obleku. Pozorovala, jak se proplétá mezi sedadly a podává si ruce s módními ženami z Pravého břehu. Byl 29. květen 1913, premiéra představení Stravinského *Le Sacre du printemps* (*Svěcení jara*) v podání Ballets russes. Paříž Ballets russes zbožňovala. Na premiéře se sešla *gratin* Paříže. Zvedla se opona; představení mělo začít. To, co následovalo, se zapsalo do dějin. Když zazněly zdánlivě primitivní úvodní tóny, připomínající divoké výkřiky, a diváci spatřili tanečnický v hrubých selských kostýmech poskakující se špičkami vtočenými dovnitř, začalo syčení. Tohle přece nemohlo být baletní vystoupení, ale spíše projev nespoutaných a necenzurovaných primitivních emocí. Kostýmy byly hrubé, pohyby tanečnicků ošklivé a hudba jednoznačně necudná. Některým okamžitě došlo, že ať už vtip spočívá v čemkoliv, jedno je jasné – byl mířen proti nim. Stará hraběnka de Pourtalès ve své lóži vstala, diadém nakřivo, rozmáchla se vějířem a zaprotestovala: „Tohle je poprvé za šedesát let, co si někdo dovolil mě urazit!“ Podporovatelé Ďagileva rychle začali bouřlivě tleskat ve snaze přehlušit bučení. Jak vzpomínala Gertrude Steinová: „Nebylo slyšet vůbec nic... doslova nic, během celého představení nebylo slyšet hudbu.“ Muž v lóži vedle ní udeřil holí jednoho zjevného nadšence v lóži na druhé straně. Marcel Duchamp

byl v tom bouřlivém sále také; později poznamenal, že vystoupení publika na něj zapůsobilo více než samotní tanečníci. Nastal chaos. Tanečníci však tančili dál.

Publikum (pečlivě sestavené Ďagilevem) se téměř výhradně skládalo z obyvatel Pravého břehu Seiny, tedy zámožných příslušníků vyšší společnosti. Toto prostředí se nápadně lišilo od bohémštějšího, ba dokonce buržoazního společenského prostředí na druhém břehu řeky. V rámci neochvějně a hluboce zakořeněné hierarchie Třetí francouzské republiky byla skutečná elita právě zde, na Pravém břehu – bohatí, kultivovaní vikomti a vikomtesy, princezny a hraběnky, aristokrati a příslušníci *grande* buržoazie, kteří podporovali umění a na jejichž přízni Ďagilev závisel, pokud chtěl přinést avantgardu do světa pařížského divadla. Pokud jde o společenské složení baletního sboru, to byla jiná záležitost. Tanečníci byli převážně beztřídní ruští imigranti, mezi nimiž byli v soukromí dekadentní, společensky provokativní, povahově nestálí a odvážně (v tehdejší době nezákonně) homosexuální jedinci – směsice, která byla pro některé příznivce, včetně tehdy čtyřiaadvacetiletého Jeana Cocteaua, fascinující. Cocteau si povšiml nápadné absence jakéhokoliv umělce z Montparnassu. Picasso a další se k Ballets russes připojili až o několik let později a jen díky Cocteauově intervenci. V roce 1913 mladí malíři z Montparnassu o balet nejevili zájem, zatímco ti starší ho stále považovali za výhradní záležitost *beau monde*. „Montparnasse nevěděl nic o *Le Sacre du printemps*...“

Cocteau později tvrdil, že na Montparnassu nikdy nebyl, dokud se tam v roce 1916 nesetkal s Picassem, ale do alespoň nějaké míry musel být s touto čtvrtí obeznámen. S Montparnassem se seznámíme očima Beatrice Hastingsové, mladé spisovatelky, která přijela do této čtvrti v květnu 1914, brzy se stala milenkou Modiglianiho

a pod pseudonymem Alice Morningová popisovala své „Dojmy z Paříže“ pro londýnský literární magazín *The New Age*. Na Montparnassu objevila kavárenský život, umělce a maškarní plesy. „Spousta smíchu, spousta potlesku pro vaše šaty, pokud jsou šik, tři sta lidí v Rotonde i před ní, velmi to tu žije!“ Všechno jí připadalo „rychlé a třeskuté, impresionistické“. Díky množství kaváren, tanečních sálů, malých ateliérů a nově postavených *cités des artistes* (bloků speciálně navržených ateliérů) byla čtvrt' ideálním prostředím pro bohémský způsob života. V nových galeriích, které stále vznikaly, výstavy děl jednotlivých umělců (relativně nedávná strategie, která začala v malých galeriích na Montmartru) úspěšně zvyšovaly ceny. Začínajícím umělcům Montparnasse nabízel vyhlídky na komerční úspěch a příležitosti vystavovat díla, která posouvala hranice uměleckého experimentování. V několika předchozích letech se na scéně objevil kubismus a zaplnil malé galerie avantgardními díly (a zároveň odsunul stranou umělce, jako byli Picassovi staří přátelé z Montmartru, André Derain a Maurice de Vlaminck, pro které kubismus nebyl atraktivní).

Široký bulvár Montparnasse lemovala spleť úzkých uliček, ve kterých mezi dlažebními kostkami rostla tráva. V té době působila čtvrt' neomezeně, obsahovala směsici architektonických stylů a její geografie (tehdy i nyní) mohla být matoucí. Beatrice brzy po svém příjezdu zjistila, že „ulice, na kterou jsem jezdila dvěma tramvajemi, je hned za rohem“. Čtvrt' neměla jasně vymezené hranice, protože se rozkládala mezi 6. a 14. obvodem a sousedila se čtvrtí Saint-Germain-des-Prés. Už dávno získala přezdívku Hora Parnas od studentů místních univerzit. S prolínajícími se obvody přicházela i pestrá společenská směsice – spisovatelé, novináři, studenti, politici, jeptišky a řidiči taxíků mohli být všichni viděni v ulicích

Montparnassu, kde se mísili s buržoazními majiteli větších domů, které se v této čtvrti stále stavěly. Nové budovy rostly na každém rohu a hluk ze staveb souperil s rachotem tramvají. Rotonde byla zrekonstruována v roce 1911; terasa byla zmenšena kvůli instalaci linky metra (stavba započala v roce 1905 a pokračovala až do 20. let 20. století), ale kavárna získala novou elegantní fasádu a větší interiér. Místní se drželi v zadní místnosti, kam odpoledne chodily i modelky, zatímco umělci dávali přednost nové velké místnosti v přední části kavárny. Tam byl obvykle k nalezení vášnivě debatující Modigliani, zatímco Picasso stál opodál „jako pán čekající na vlak“ a držel si od všech nejnovějších uměleckých sporů odstup.

Beatricin bedekr doporučoval Lucemburské muzeum a sliboval pohledy na umělecké ateliéry pod „stromy, jejichž listy vypadají jako roztažené prsty“, ale zatím neviděla ani jedno. Nicméně se již pár dní po příjezdu v jedné z malých restaurací setkala s Modiglianem, „nezvedeným sochařem“. Když se znovu potkali v Rotonde, pozval ji do kina. Nepíše, co viděli – možná nejnovější epizodu *Les Mystères de New York (Exploits of Elaine)* s Pearl Whiteovou, americkým miláčkem stříbrného plátna, nebo populární thriller *Les Vampires* s Musidorou, která okouzlovala svými divokými, rozpuštěnými černými vlasy. Anebo možná snímek *Fantômas*, natočený podle oblíbené detektivní série, jejíž hrdina, „génus zla“, řádil po Paříži, vykrádal, mučil a zabíjel své oběti, než odvážně unikl. Ať už viděli cokoliv, film byl němý – zvukové filmy dorazily na pařížská plátna až ve 30. letech. Modigliani prohlásil, že kino zbožňuje – než usnul Beatrice na rameni. „Nesmíš mi usínat na rameni!“ namítla jsem. „Všichni tě znají.“ „Ani živá duše,“ odpověděl a znovu zamával někomu dalšímu. „Nesmíš se do mě zamilovat,“

řekl. „Nemá to cenu – ano, zamiluj se! – ne, nezamiluj – nemá to cenu.“ Pak se šli projít po Montparnassu, prošli Lucemburskými zahradami až k domu Gertrude Steinové na rue de Fleurus, kde pořádala večírky pro malíře a spisovatele. „Ach!“ hlesl Modigliani. „Tady žije *la belle Américaine* se svým bratrem.“ Beatrice ho požádala, aby ji za nimi vzal. „Ne,“ odpověděl. „Je ošklivá jako noc. Mám z ní hrůzu.“ (Vzhledem k tomu, že Gertrude Steinová v předchozích několika letech koupila díla téměř každého talentovaného současného umělce kromě Modiglianiho, byl tento pocit možná oboustranný.)

Modigliani zjevně našel útočiště na adrese Raspailův bulvár 216, nedaleko od místa, kde žil Picasso v moderním bytovém domě na čísle 242, a to ve skleněné konstrukci, možná ve starém, nepoužívaném skleníku na malém dvorku, ke kterému vedl krátký průchod. Podlahu pokrývaly kresby, malby a jedna či dvě sochy hlav, hrubě opracované z kamene – dramatické, balvanovité, vystupující z horniny jako primitivní postavy. Avšak Modigliani nikdy nikde nezůstal dlouho. Toulal se po Montparnassu, ateliéry si půjčoval nebo je sdílel s jinými lidmi, spal na jejich podlahách a byl celkově výraznou postavou ve svém omšelém černém manšestrovém obleku, nebo tom hnědém, který nosil s hnědožlutou čepicí, aby vypadal jako Picasso. Když zrovna nesochal nebo nemaloval, četl filozofy Nietzscheho a Henriho Bergsona nebo tehdejší kultovní román *Les Chants de Maldoror* od „hraběte de Lautréamonta“ (vlastním jménem Isidore Lucien Ducasse; román napsal v roce 1868 a zemřel o dva roky později ve věku čtyřiaadvaceti let). Modigliani byl velkým zastáncem *Maldorora* (později jej propagovali surrealističtí umělci), fantastického díla apokalyptické zhýralosti, temného a snového jako malba Gustava Moreaua, byť explicitněji pornografického. U Maldororo-

vých nohou se objevují nahá žena a světluška. „Tahle se jmenuje *Prostituce*¹,“ varuje světluška (hlas morálky a rozumu), načež ji Maldoror rozdrťí kamenem. „Víte sténá v listí novými tóny, sýček houká svůj chmurný žalozpěv... Tu rozzuření psi přetrhají řetězy...“ Než surrealisté ovládli svět umění Montparnassu, tohle bylo nejbližší, jak se umění dostalo k probádání zakázaných sil podvědomí.

S Modiglianím Beatrice objevovala uměleckou scénu. Vzala ji na jednu výstavu, shromáždění skládající se z hladovějících umělců, několika úspěšných malířů a buržoazie z Montparnassu (na rozdíl od společnosti z Právého břehu Seiny nešlo o bohaté mecenáše umění, ale spíše o snobské přísedící, neustále ve střehu, aby mohli odhalit umělce, který „se právě prosazuje“). Na výstavě byly nad stolem, na němž stála jedna z Modiglianího mocných kamenných hlav, vystaveny obrazy od Picassa a Henriho Rousseaua. Všichni se shromáždili kolem, aby obdivovali Picassova díla – „*Superbe!*“ „*Magnifique!*“ „*Oui! Très joli!*“ Nikdo (kromě Beatrice) si Modiglianího práce nevšímal. Zdálo se však, že mu to nevádí; vždy byl ochoten prodat své dílo za pár franků, pokud ho kupující pozval na jednu nebo dvě skleničky.

V uměleckých časopisech jako by téměř každou výstavu současného umění recenzoval Apollinaire. Neustále spěchal z jedné výstavy na druhou, z večírku na večírek, a byl v ulicích Montparnassu dobře známou postavou, vždy obtěžkaný vzácnými výtisky nebo knihami z druhé ruky (byl nadšeným bibliofilem). Když se s někým zastavil na pár slov, byl pozorným a expresivním posluchačem, kulil oči a zakládal si ruce na hrudi, jako by tím zdůrazňoval dialog. Vypadalo to, že všechny zná, všiml

¹ V překladu Prokopa Voskovce

si každého nadějného nováčka a dbal na to, aby mladé umělce zmiňoval v uměleckém tisku; vyžíval se v jakémkoliv druhu experimentování. Patřil mezi první obdivovatele Picassovy tvorby, chválil jeho rané malby harlekýnů a klaunů, pod jejichž „ošuntělým přepychovým oděvem“ rozpoznal „přítomnost skutečných... lidí – všestranných, chytrých, bystrých, chudých a falešných“. Ještě předtím, než vůbec někdo začal uvažovat o surrealismu, Apollinaire hledal další směr, který by otrásl světem umění. V roce 1911 stále upřednostňoval tvorbu malířů, jako byl jeho přítel Robert Delaunay – velké, ostré tvary malované v odstínech zelené a žluté, připomínající zářivé záblesky slunečního světla –, dokud se nerozhádali poté, co ho Apollinaire označil za fauvistu. Objevovali se však další zajímaví mladí umělci.

Apollinaire bedlivě sledoval mladého Marcela Duchampa (kterému bylo v roce 1913 šestadvacet), jehož tvorba ho zaujala na Salon des Indépendants roku 1910. Podle Apollinaira geometrické prvky Duchampových maleb v zásadě odpovídaly kubismu, ale zároveň naznačovaly něco víc – aspekty, které Apollinaire dokázal popsat pouze jako „prvky skutečného bytí“ („*ces traces d'êtres*“).

Na jaře roku 1913 Marcel Duchamp stále žil v domě své rodiny v Puteaux, čtvrti těsně za Buloňským lesíkem, společně se svým bratrem a nevlastním bratrem (malířem Jacquesem Villonem a sochařem Raymondem Duchampem-Villonem). Všichni tři umělci se zabývali geometrickým prvkem popisovaným matematiky jako „zlatý řez“ (Euklidova „čtvrtá dimenze“), který vnášel do trojrozměrné struktury prvek rychlosti, a tedy prvky pohybu do dvojrozměrných i trojrozměrných uměleckých děl. Tři bratři byli vášnivě oddaní zkoumání matematických aspektů výtvarného umění. Když společně

vystavovali, říkali si Section d'Or neboli Skupina zlatého řezu, což bylo jméno, které použili i při své výstavě v říjnu 1912 v Galerie la Boétie, kde Duchamp představil své dílo *Akt sestupující ze schodů č. 2*. (Skupina byla mezi známými familiárně označována jako Groupe Puteaux.)

Apollinaire nebyl jediný, koho tato konkrétní malba zaujala. Mezi dalšími, kdo si všimli tvorby všech tří bratrů Duchampových, byl Američan Walter Pach, který žil v Paříži od roku 1907. Na konci roku 1912 Pach a dva jeho spolupracovníci pátrali v Paříži po příkladech francouzského moderního umění, jež by mohli vystavit na Armory Show, plánované na únor 1913. Tato výstava měla být dosud nejvýznamnější přehlídkou současného umění v New Yorku. Pach představil své hosty všem umělcům, které v Paříži znal, a vzal je také na setkání s bratry Duchampovými do Puteaux, pravděpodobně na doporučení Picassa, jehož seznam doporučených umělců, většinou kubistů, včetně Duchampa (Picasso jej napsal jako „Duchan“), se dochoval v archivech Armory Show. Pach byl obrazem *Akt... č. 2* natolik ohromen, že jej nechal odeslat do New Yorku na výstavu. Nicméně Marcel Duchamp byl již v říjnu 1912 světem umění hluboce rozčarován. Výstavy s bratry byly výjimkou – po své nedávné zkušenosti se Salon des Indépendants „ztratil o umělecké skupiny zájem“. Od této chvíle se rozhodl udržovat si od pařížské umělecké scény odstup.

Apollinaire se v lednu 1913 přestěhoval z předměstí do Paříže do bytu na adrese bulvár Saint-Germain 202. Byt měl ideální polohu pro kavárenský život, nacházel se jen asi sto metrů od Les Deux Magots a Café Flore, dvou oblíbených míst umělců z Levého břehu. Naplnil svůj nový domov drahocennými předměty – vzácnými knihami, etnickými řezbami, dřevěnými divadelními loutkami a obrazy od Picassa, Matisse, Marie Laurencinové (své

první lásky) a dalších současných umělců – a začal každý týden pořádat večírky pro přátele. Mladí malíři, básníci a učenci sedávali na pohovkách, kouřili hliněné dýmky nebo recitovali poezii, zatímco Apollinaire jim předsedal, usazený u svého pracovního stolu.

Mezi jeho prvními návštěvníky byl čtyřiatdvacetiletý Giorgio de Chirico, který přišel na doporučení pařížských přátel obeznámených s uměleckou „*ambiance*“ Apollinairových setkání. Apollinaire ho povzbudil, aby předložil čtyři díla na Salon des Indépendants roku 1913, kde členové výběrové komise (včetně Andrého Dunoyera de Segonzac a Moreaua) umělci sdělili, že jeho obrazy připomínají divadelní kulisy; pravděpodobně by byl dobrým scénografem. Pokud šlo o de Chirica, podle něj jim zcela unikala pointa; v jeho očích byla jeho díla čistě „metafyzická“. V jednom z jeho nejvýraznějších děl roku 1913, *Básníková nejistota*, stojí zkroucený trup ze sádry nebo mramoru naproti řadě oblouků, které vrhají na zem temný stín. Busta je silně osvětlena, stejně jako parní vlak uhánějící na obzoru, za nímž se vznáší oblak bílého kouře. Na zemi před bustou leží obrovský trs banánů. Porota zjevně ignorovala „nesmírně osamělý a hluboký lyrismus“ jeho díla, stejně jako ostatní (včetně, krátce, také surrealistů), kteří neustále hledali v jeho tvorbě předzvěsti katastrof nebo kataklyzmat – „jakousi atmosféru hrůzy, nádech thrilleru nebo napínavého filmu“ –, což však autor vůbec neměl v úmyslu vytvořit.

Na Salon des Indépendants obdivovali de Chiricovo dílo jak Apollinaire, tak Picasso, a jeden z pravidelných Picassových kupců jeden z jeho obrazů zakoupil. Picasso požádal Apollinaira, aby ho umělci představil. Společně ho vypátrali v jeho sklepním ateliéru a představili ho světu příteli Paulu Guillaumeovi. Guillaume byl bývalý pracovník autoservisu, který objevil mezi dodávkou pneu-

matik africký artefakt; na základě tohoto objevu si vybu-
doval pověst začínajícího obchodníka s uměním a právě
se chystal otevřít galerii. Po určitém přemlouvání koupil
Guillaume několik de Chiricových obrazů a nabídl mu
smluvní dohodu, která se rovnala monopolu na jeho
práci – což byla mezi pařížskými obchodníky s uměním
nová praxe, kterou de Chirico považoval za opovrzení-
hodnou. Tuto nabídku odmítl jako „hanebnou“.

Téhož jara Apollinaire vydal knihu o umění a uměl-
cích, *Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques (Kubističtí
malíři: Estetické meditace)*, což byla směs dříve publikova-
ných článků a nových textů o současných malířích, včet-
ně Marcela Duchampa. (Apollinairova snaha v před-
mluvě rozlišit čtyři typy kubismu však některé umělce
pouze rozhořčila; brblali, že je možná nadaným básní-
kem, ale očividně nemá ponětí, jak malovat.) V přesvěd-
čivějším článku pro umělecký časopis *Montjoie!* popsal,
jak se Picasso pokouší posouvat hranice kubismu „vy-
nášením skutečných předmětů na světlo... skutečných
poštovních známek, útržků novin...“ a vytvářením kon-
strukcí, kde tyto prvky skládal jako basreliéf na plátno
nebo volně stojící dřevo a nechával jejich spojení mluvit
samo za sebe. Apollinaire při pohledu na tyto nové ko-
láže z různých médií předpověděl, že objekt, „skutečný
nebo v *trompe-l'œil*“, bude mít stále větší význam pro roz-
voj současného umění, protože umělci budou nacházet
nové způsoby, jak začlenit každodenní předměty do
struktury svého díla. (Téměř jako by předpovídal pří-
chod prvních příkladů surrealismu.)

Na rue Christine, malé uličce v 6. obvodu nedaleko
náměstí Saint-Michel, seděl Apollinaire v dělnické hos-
podě, užíval si hemžení lidí a zachytával úryvky náhod-
ných rozhovorů: „*La mère de la concierge et la concierge
laisseront tout passer/ ... Je partirai à 20h/ ... Le chat noir*

traverse la brasserie“ („Správcová i její matka pustí každého/... Odjíždím ve 20 hodin/... Černá kočka si to šněruje lokálem“²). Tyto odposlechnuté úryvky začlenil do básně, kterou toho léta napsal, „*Lundi rue Christine*“ („Pondělí v Kristýnině ulici“), jež zůstává jedním z jeho nejznámějších a nejvíce ceněných děl. Právě vydal svou druhou básnickou sbírku *Alcools* (*Alkoholy*), čímž přispěl uměleckému světu roku 1913 svým nejvýznamnějším dílem. V literárním prostředí, jemuž stále dominoval symbolismus, bylo toto dílo skutečně avantgardní a vytvořilo nový druh básnické intervence. *Alcools* bylo v podstatě básnickou koláží, srovnatelnou s vizuálními kolážemi Picassa; básník v ní čtenáři předkládá fragmenty kavárenské kultury a městského pouličního života. V básni „*Vendémiaire*“ (první měsíc francouzského revolučního kalendáře) je básník hluboce spojen s životem města, je pouhým prostředníkem, kterým procházejí slova: „*Écoutez-moi je suis le gosier de Paris/Et je boirai encore s'il me plaît l'univers.*“ („Slyšte mne, jsem hrdlem Paříže/Nadále mohu pít celičkový vesmír.“³)

Apollinaire předběhl svou dobu; jeden kritik o *Alcools* napsal, že „nic nepřipomíná víc vetešnictví“. Přesto kniha přitáhla některé nadšené mladé čtenáře. Líbila se Marcelu Duchampovi i sedmnáctiletému studentovi Andrému Bretonovi, který tehdy ještě bydlel u rodičů na rue Étienne-Marcel, v oblasti sousedící (a prakticky splývající) s Montparnassem. Na prahu objevení touhy po svém vlastním mladistvém vzdoru četl Breton poezii Rimbauda a Baudelaira a poprvé objevoval pařížská muzea a galerie, včetně muzea Gustava Moreaua na rue de La Rochefoucauld, kde ho fascinovaly Moreauovy svůdné „zlé ženy“ historie a mytologie“.

² V překladu Karla Sýse

³ V překladu Gustava Francla

2.

CO JE UMĚNÍ?

Duchamp pokračuje v experimentování.
Apollinaire odjíždí do módního Deauville, aby zhodnotil
letní sezónu (včetně přednášky o umění a neuróze) ...
a spěšně se vrací do Paříže, když vypukne válka.



Když byl v květnu 1913 uveden balet *Le Sacre du printemps*, Cocteau již tři roky znal Ďagileva a propagační materiály pro Ballets russes (představil je společný přítel). Žil se svou matkou na rue d'Anjou, odkud jej od Grand a Petit Palais (a také od samotného Elysejského paláce) dělily jen široké aleje stromů, které na jaře zářily pastelově růžovými květy a na podzim se proměňovaly v nádhernou záplavu žluté a zlaté. Bílí koně táhli uzavřené kočáry po dlážděných ulicích; celá oblast byla prostoupena nezaměnitelným tichem bohatství. Mezi jeho přátele patřili Marcel Proust, Jean Hugo (pravnuke slavného autora *Bídníků*) a nesmírně bohatý hrabě Étienne de Beaumont, který pořádal večírky v extravagantních převlecích; jeho šaty a ozdobné pokrývky hlavy zdobily šperky. Ačkoliv Cocteau viděl představení Ballets russes již dříve, *Le Sacre du printemps* ho ohromilo – a Cocteau byl ohromený rád. Jako dítě sledoval s úžasem svou matku, jak se připravuje na večer v divadle, což samo o sobě bylo okouzlujícím představením zahrnujícím oblaka parfému a fialkově zbarvený pudr; někdy nosila dlouhou tuhou róbu z rudého sametu vyšívanou gagátovými korálky a dlouhé rukavice, které dítěti připadaly jako „mrtvá kůže“, jež „ožívala“, když si je natahovala na prsty.

Cocteau Ballets russes zbožňoval. Jedním z lákadel byl samozřejmě Nižinský (Ďagilev na něj svědomitě dohlížel, když byl Cocteau poblíž), ale nejvíce ho fascinoval

zákulisní svět zkušeben, šaten a pravidelných, poutavých záchvatů vzteku. Cocteau byl s Ďagilevovým světem důvěrně obeznámen. Přesto ho *Le Sacre du printemps* zaujalo svou revoluční choreografií a kulisami, opakováním jednoduchých, zdánlivě monotónních gest a šokujícími pozicemi tanečníků, jejichž chodidla směřovala dovnitř. Cocteau byl a zůstal přesvědčený, že to, co ve skutečnosti pohoršilo Ďagilevovo bohaté publikum, nebyl – jak se obecně předpokládalo – žádný údajný útok na tehdejší morálku, ale spíše uvědomění, že esteticky se v tom zcela ztrácí. Pro Cocteaua byl radikální estetismus Ballets russes omamný, ale znepokojovalo ho, že byl stále výhradně spojován s *beau monde*, když na Montparnassu žili umělci, kteří by mnohem více souzněli s experimentálním duchem inscenací tohoto souboru.

V září téhož roku se Picasso přestěhoval z Raspailova bulváru do rozlehlého bytu v sousední ulici, rue Victor-Schoelcher 5, kde měl ze svého ateliéru výhled na hřbitov Montparnasse. Picassova budova byla jednou z nových staveb, které Beatrice Hastingsová viděla vyrůstat. Měla kobercem pokryté schodiště osvětlené žárovkami zavěšenými na bronzových nymfách a zdobené sádrovými replikami Elginových mramorů. V jakémsi ostrém kontrastu byl jeho ateliér chaosem pláten a konstrukcí – mezi jeho nedávná díla patřily asambláže a montáže kytarových tvarů namontovaných na dřevě, stejně jako papírové koláže ozdobené notovými zápisy, vizitkami a tapetami a různými objekty – balíčky cigaret, dýmkami, kostkami; v jedné z nich byl dokonce celý časopis. Ve svých obrazech míchal pigment s omítkou, štěrkem, pískem a kávovou sedlinou – „skutečnými objekty“, jak prorocky poznamenal Apollinaire.

V říjnu na Montparnasse dorazil také Marcel Duchamp. Přestěhoval se z rodinného domu v Puteaux

do malého bytu na adrese rue Saint-Hippolyte 23, poblíž Closerie des Lilas, což tehdy byla obyčejná kavárna, nikoliv elegantní restaurace jako dnes, nedaleko domu Gertrude Steinové na rue de Fleurus. Setkala se s ním a poznamenala, že vypadá jako mladý Angličan (on a jeho bratři tehdy vynikali svým pečlivým oblékáním) a mluví „velmi naléhavě o čtvrté dimenzi“. Na čersťvě omítnuté stěně svého bytu (budova byla stále ještě ve výstavbě) vytvořil pomocí přesných výpočtů, na kterých pracoval celé měsíce, perspektivní kresbu tužkou v životní velikosti – návrh jeho příštího významného díla, *Velkého skla*. Během následujícího roku a půl pokračoval v přidávání nových prvků, které si promyslel v kresbách a studiích. Jeho rozčarování však přetrvávalo. Bylo toto pečlivé kreslířství opravdu uměním? Zdálo se, že nikdo jiný (zejména porotci výstav a soutěží) si to nemyslel.

Poznámky, skici a zápisky si ukládal v zelené krabici, která se nakonec stala sama o sobě uměleckým dílem. Jeden ze zápisů obsahoval otázku: „Lze tvořit ‚umělecká‘ díla?“ Bylo umění opravdu výsledkem racionální, promyšlené konstrukce, nebo šlo spíše o záležitost nevědomé intuice? Nezávisle na svých bratrech se začal touto otázkou zabývat a pracovat na díle, které nazval *3 Stoppages étalon* (*Tři stopy etalonu*). Tentokrát bez přípravných skic či kreseb napnul metr dlouhou nit nad plátno natřené pruskou modří a nechal ji volně spadnout na samostatné plátno. Poté ji přilepil několika kapkami laku, aby zafixoval tvar, který nit vytvořila. Tento novátorský pracovní proces vnímal jako „první gesto, které mě osvobozovalo z minulosti“. Později vzpomínal, že právě *3 Stoppages étalon* „vedlo do chodu mechanismus“ jeho budoucnosti. Nebyl prvním umělcem, kterého zaujalo téma náhody – to už před ním zkoumal Stéphane Mallarmé v poezii, zejména

v díle *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Hod kostkou nikdy nezruší náhodu*). Jak však Duchamp poznamenal, každý má svou vlastní náhodu: „Tvoje náhoda není stejná jako moje, že ne?“

Jeho další dílo mohlo být nenápadnou výzvou (nebo možná odmítnutím) zastáncům zlatého řezu a jejich posedlosti nejen výpočty, ale také rychlostí. Pro vytvoření *Kola bicyklu* jednoduše namontoval přední kolo bicyklu ve vidlici vzhůru nohama na kuchyňskou stoličku. Když byl později dotázán, co přesně tím chtěl vyjádřit, řekl, že neměl žádný konkrétní záměr, prostě to udělal pro radost, „něco, co bych měl ve svém pokoji, jako máte zapalovač nebo ořezávatko, jen to není vůbec užitečné. Byla to příjemná hračka, příjemná pro pohyb, který poskytovala.“ Nemělo to tedy nic společného s matematikou, kteří inspirovali teoretiky čtvrté dimenze (a umělce včetně bratří Duchampů) a kteří již v roce 1827 experimentovali s vektory a způsoby zavádění rotace do trojrozměrných bodů. Anebo byl jeho komentář možná žertovným odkazem na tyto myšlenky, protože jak zapalovač, tak ořezávatko fungují pouze v pohybu – tím jediným se podobají kolu od bicyklu. Umění by pak mohlo vznikat (jak surrealisté brzy zjistí) podryváním umění samotného. Nicméně je třeba poznamenat, že *Kolo bicyklu* je nevysvětlitelně krásné, postavené na proporční stoličce jako tanečnice, dokonale vyvážené v prostoru.

Dva další příspěvky k nově palčivé otázce, co je vlastně umění, přišly během zimy na přelomu let 1913–14. Duchamp si jednoho večera při cestě vlakem všiml dvou rozsvícených oken v dálce. Záře umělého světla v temnotě mu připomněla specifickou vlastnost barev, které si povšiml u kapalin používaných lékárníky. V obchodě s výtvarnými potřebami koupil tři kopie nenápadného litografického obrazu holých stromů a klikatého potoka,