

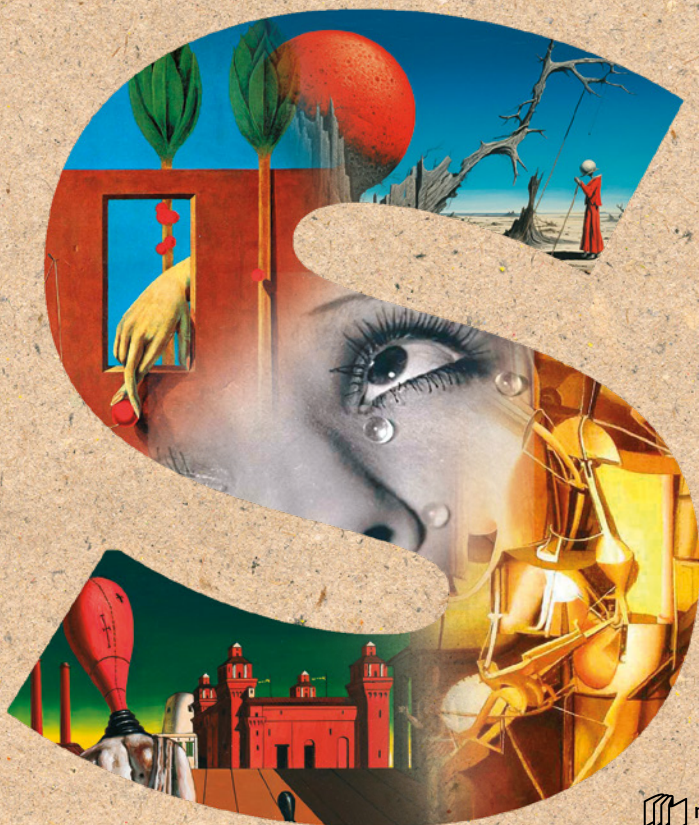
Surrealisté

jejich bouřlivé osudy

SUE
ROE

Umění zrozené v hluku, kouři a vášni

Přeložila Alžběta Komrsková



Cocteau uchvátíla 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. Nezastránil 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 scenériemi 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 scenérie 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 Ťagilev 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