

úděl umělce  
duchampovské meditace  
jindřich chalupecký torst



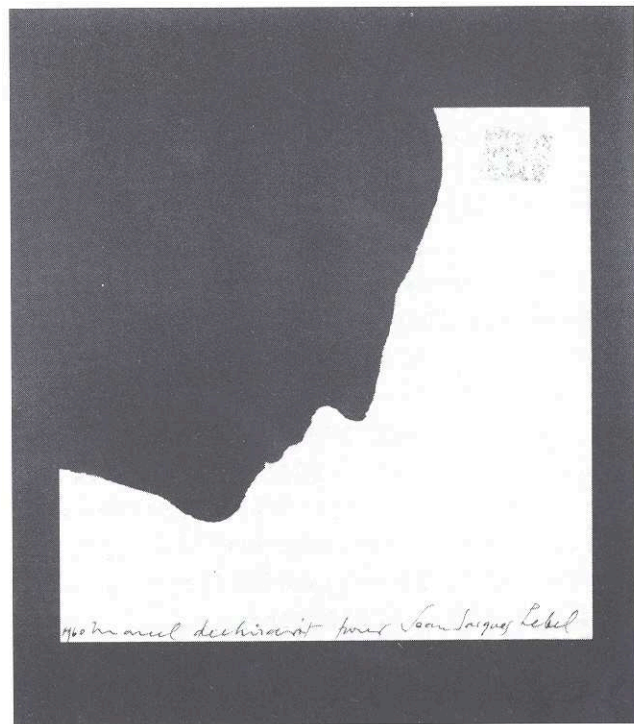
E 4909

UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ  
v USTÍ NAD LABEM  
Pedagogická fakulta  
Ústřední knihovna

36047/99

© Torst, 1998  
© Jindřich Chaloupecký - dědicové, 1998  
Epilogue © Pavla Pečinková, 1998

ISBN 80-7215-050-2



1. Autoportrét z profilu, 1958

Moderní umění je něčím odlišným od toho, čím bylo umění v jiných civilizacích i v starších dobách civilizace naší. Bývalo vždy jejich samozřejmou součástí; nyní je něčím samostatným, do sebe se uzavírajícím, co zůstává vůči ostatní naší civilizaci v napětí, které se sice střídavě stupňuje a zmírňuje, ale nikdy neustává. Zaslouží si proto zvláštní pozornosti: může nám ozřejmit něco důležitého o naší duchovní situaci. Nestací tudíž pojmout je jen jako danou dějinnou skutečnost a uvnitř ní pak zkoumat jeho mnohé a rozma-

nitě projevy. Dějepisci moderního umění vyvolávají iluzi, že toto umění se udržuje a pokračuje vlastní silou a že velké osobnosti, v jejichž díle můžeme dějiny umění pozorovat, jsou nositeli jeho autonomního vývoje, přispívající do něho díky individuálním schopnostem, které jsou jim vrozeny. Jestli však v naší době umění vytváří takovou oblast, která se zdá udržovat jen sama ze sebe, už to samo je teprve důsledkem zvláštního ustrojení naší doby a odtud i zvláštního osudu umění v ní. Přitom ti, kteří tuto oblast uchovávají, sami napořád přicházejí do ní z prostředí, které je jí vzdáleno: většina z nich se teprve postupem svého života a práce konvencí toho ustaveného už světa umění přizpůsobuje. Někteří však celým svým postojem a dílem do nějaké míry proti ní protestují a snaží se sami z ní vyloučit; a dějiny moderního umění jsou čím dál tím více dílem právě těchto jedinců, kteří předpokládaný autonomní vývoj umění a s ním i jeho ezoterní uzavřenost napořád narušují. Proto jsou dějiny tohoto moderního umění tak převratné.

Marcel Duchamp je příkladem, dokonce krajním příkladem takové osobnosti. Obětoval celý svůj život bez výhrad umění a zároveň o něm stále pochyboval. Proto byl a je zjevem tak sporným. Patřil do mladší vrstvy oné slavné generace, která byla generací Matissovou, Kandinského, Maleviče, Brancusiho, de Chirica, Chagalla, Picassa, Picabii, Kleea, Mondriana, Kupky a řady dalších. Ti všichni mají dnes už své pevné místo v dějinách umění. Okolo Duchampa však trvá diskuse. Je to charismatická postava, která má dát modernímu umění nový smysl? Nebo je svedl na scestí? Jsou známí kritikové, kteří psali o Duchampo-

vi jako o pouhém provokatérovi, showmanovi, a jsou umělci, kteří na něj vzpomínají jako na světce. Existuje už rozsáhlá literatura o Duchampovi, píše se tam o něm často jako o zasvěcení okultních nauk a jeho dílo se vykládá pomocí alchymie a hermetické symboliky. Duchampovo dílo je rozhodně nezvyklé, ale po takových výkladech připadá ještě záhadnější.

Byla to osobnost vsutku nad jiné složitá. Existuje Duchamp spontánní malíř a Duchamp spekulativní intelektuál. Duchamp inženýrský konstruktér a Duchamp redukující tvůrčí akt na volbu banálního předmětu. Duchamp dadaista a Duchamp optických strojů. Duchamp cynik a Duchamp čtenář Platona, Duchamp slovních hříček a Duchamp dlouhého mlčení. Duchamp zatracující všechno smyslové působení umění a Duchamp komponující teatrální dioráma. Duchamp, který je rozhodnut nebýt umělcem, a Duchamp, který je jenom umělcem. To všechno po sobě i zároveň. Jak tomu rozumět? Bude asi nejlépe, pomineme-li dosavadní interpretace a sestoupíme-li k faktům Duchampova života a díla, abychom se pokusili dospět k jejich společnému úběžníku a tím k jejich smyslu.

## ● Krásná léta

Marcel Duchamp přichází do Paříže roku 1904; ukončil právě bakalářskou zkouškou střední školu v Rouenu, kde byl jeho otec notářem. Narodil se blízko Rouenu, v Blainville, 8. června 1887. Teď mu tedy bylo sedmnáct. Pár let už maloval a kreslil a teď byl rozhodnut se stát malířem. Měl v Paříži dva bratry, starší

o víc než deset let, kteří tam žili jako umělci. Byli to grafik a malíř Gaston, podepisující se Jacques Villon (1875–1963), a sochař Raymond, podepisující se Raymond Duchamp-Villon (1876–1918). Oba se později měli stát známými. Také jedna ze tří sester Du-

2. Suzanne Duchampová sedící, 1903



3. Portrét Jacquesa Villona, 1904–1905

champových, o dva roky mladší než Marcel, Suzanne (1889–1963), malovala.

O Marcelových prvních letech v Paříži se nedá mnoho říci. Když tam přišel, začínala právě velká doba moderního umění, která měla potvrdit až do války a během níž měl vývoj tohoto umění strmě vyvrcholit.

V letech 1905 a 1906 je to nástup fauvistů; zanedlouho kubisti, abstraktivisti, futuristi. Ale mladý Marcel si toho, zdá se, dost dlouho nevšímá. Nechce se ani nijak uplatnit, stačí mu, že žije svobodným životem, jaký obdivoval u svých bratrů, zejména u Gastona, tedy Jacquese Villona. Ostatně ani ten nemá zvláštních ambicí, spokojuje se tím, že ve stopách Forainových a Steinlenových kreslí a otiskuje humoristické kresby. K malbě a vlastnímu názoru se dostává teprve pozdě. Marcel také po bratrově vzoru kreslí; je obratný a podaří se mu několik kreseb otisknout a dokonce vystavit, roku 1907 a 1908, na Salonu humoristů. Trochu také maluje. Navštěvuje nejprve soukromou školu Akademie Julian, pokusí se bez úspěchu o přijímací zkoušku na École des Beaux-Arts a pracuje pak u tiskaře grafik v Rouenu. Od roku 1909 vystavuje i obrazy; nejprve v Podzimním salonu, pak v Salonu Nezávislých a s Normandskou společností moderního malířství. Dva obrazy dokonce našly kupce. Něco z obrazů té doby se ztratilo, ale nikdy jich asi mnoho nebylo. Je to dost obratné, ale neosobní malování, které zůstávalo v okruhu přežívajícího se impresionismu.

Tehdy zároveň vrcholí ona neuvěřitelná dnes už doba, „belle époque“; nikdy se nežilo krásněji a nikdo, alespoň v Paříži, netušil, že to má tak brzo a už nenávratně skončit. Víme toho málo, skoro nic, o Marcelově tehdejším soukromí. Uměleckého světa si málo všímá. Nejdříve sice bydlí, jako jeho bratři, na Montmartru, v tradiční umělecké čtvrti, ale když se bratři přestěhují dál do Puteaux za Paříží, najme si ateliér v předměstské čtvrti Neuilly, na půl cestě mezi Montmartrem a Puteaux. Zdá se, že si tu lidovou tehdy čtvrt'

oblíbil; zůstal tam od roku 1908 do roku 1912. (Po mnoha letech bude mít v Neuilly ateliér jeho sestra Suzanne a po její smrti si Duchamp, přesídlivší zatím už do New Yorku, tento ateliér pro své občasné pobyty v Paříži podrží; a bude to také tady, v Neuilly, kde ho zastihne smrt.) Lpí na své rodině, pořád se vrací do Rouenu a jeho nejbližšími přáteli jsou i v Paříži jeho rouenští spolužáci: Dumouchel a Triboute, kteří studují medicínu. Dumouchela bude portrétovat. Rád se toulá po ulicích a načrtává si postavy, které ho zaujaly, hraje náruživě kulečnick, ale nechodí do kaváren, kde se setkávají a poznávají mladí umělci; zůstává raději celé dny ve svém ateliéru.

Trvá to do roku 1910, než se Marcel začne sžívat s uměleckým světem Paříže. Je mu tehdy třiatdvacet let. V rozhovorech s Cabannem roku 1966 vzpomněl, že Matissovu malbu poznal v letech 1906 nebo 1907; tehdy byly Matissovy obrazy největší událostí v moderním umění, ale ve své práci na ně mladý Marcel nijak nereagoval. V přednášce *Pokud jde o mne* roku 1964 uvedl, že si povšimnul umění Cézannova a fauvistů – to znamená zvláště Matissova – až v letech 1909–10. Rozhodně teprve roku 1910 začíná malovat obrazy, které obrážejí zájem o současné umělecké dění. Prvním je *Podobizna umělcova otce*, inspirovaná Cézannem; příští obrazy budou fauvistické. Poslední z Duchampových obrazů z roku 1910 mají ostrý expresionistický akcent – zdá se, že se tu uplatnil vliv tehdy dosti známého a pak zapomenutého fauvisty Pierra Girieuda. Vystaví je téhož roku 1910 na Salonu Nezávislých a Guillaume Apollinaire je zmíní v novinové kritice jako „les nus très vilains“ – veli-



Jacques Villon, Marcel Duchamp a Raymond Duchamp-Villon v Puteaux, 1912

ce ohavné akty. Jsou to všechno obrazy udělané se zřejmým malířským talentem, ale neosobně. Je to, jako by malíř jenom sám pro sebe si chtěl složit zkoušku z toho, co bylo tehdy moderním uměním, ale problémy tohoto umění se ho přitom nijak pronikavěji nedotýkaly. Ještě roku 1910 toto údobí Duchampova díla končí. Příští obrazy z konce roku 1910 a jara 1911 mají temná symbolická témata i názvy; v prostorovém

řešení navazuje tady malíř na Gauguina. Je to všeho všudy jenom pět obrazů, ale pro jeho příští vývoj jsou velmi důležité. První z nich jsou malovány dost nemo-torně, postupně se jejich faktura uvolňuje a poslední z nich, *Mladíka a dívku na jaře*, ponechává Duchamp už jen v živém náčrtu; nedomalovaná definitivita prosvítá pozdějším obrazem *Sít ustálených prototypů měř*.

V té době se Duchamp začíná sžívat s umělci kolem sebe. Prostředkují to asi jeho bratři. Od roku 1911 se scházejí každé úterý v ateliéru malíře Gleize a hlavně pak každou neděli u Marcelových bratrů v Puteaux mladí umělci – Metzinger, Gleizes, Léger, La Fresnaye, Le Fauconnier, Gris, Lhote, pozdější básník a zatím malíř Ribemont-Dessaignes a jiní, vesměs zaujatí kubismem. Také soused Duchampů v Puteaux Kupka, teoretici a propagátoři kubismu Apollinaire, Hourcade, Raynal a americký malíř Walter Pach, který, až vypukne válka, pozve Marcela do New Yorku. Marcel je mezi nimi nejmladší; ostatním je pětadvá-

Jacques Villon, Marcel Duchamp a Raymond Duchamp-Villon v Puteaux, 1912



cet až třicet, Villon je pětatřicetiletý, Kupka patří dokonce do jiné generace, je mu čtyřicet. Také Marcel se začíná zabývat kubismem a teoriemi o povaze prostoru a času a o jejich vztahu, které se okolo kubismu rozvíjejí.

Ústředním jevištěm výtvarných událostí byly tehdy v Paříži dva salony, na jaře Salon Nezávislých, na podzim Podzimní salon. Zde se také odehrály první velké manifestace fauvismu. Ale kubismus sem nepronikal. V létě roku 1908 dospěl Braque, až do té doby jeden z menších fauvistů, k novému utváření obrazu, jemuž se mělo dostat názvu „kubismus“. Poslal tyto obrazy hned téhož roku na Podzimní salon, jehož se dosud účastnil, ale tam celý jeho soubor porota odmítla. Braque tedy vystavil obrazy v obchodní galerii Kahnweilerově, kde vystavoval také Picasso, a salony přestal oběsít (s výjimkou malé účasti na Nezávislých 1909). Ani Picasso nevystavoval v salonech, takže širší veřejnosti přicházející kubismus zpočátku unikal. Neunikal však mladým malířům: viděli v něm rozhodnou událost pro dějiny umění a snažili se v něm svým způsobem pokračovat. Tito malíři pak vnesli kubismus do salonů: poprvé se kubistická plátna objevila na Podzimním salonu 1910, následujícího roku už „kubisté“ vystoupili společně v jednom sále Salonu Nezávislých a na Podzimním salonu. Byli to Metzinger, Gleizes, Léger, Delaunay, Le Fauconnier, a ti tehdy reprezentovali pro veřejnost kubismus. Marcel Duchamp na jarním Salonu Nezávislých 1911 také vystavoval, ale zůstával ještě mezi tradicionalisty. Teprve na Podzimním salonu 1911 se objeví už mezi „kubisty“ jedním svým obrazem, figurální kompozicí *Sonáta*.

## Akt sestupující se schodů

Zdá se tedy, že se Marcel Duchamp začleňuje do proudu tehdejší pařížské avantgardy. Ale to mělo trvat jen docela krátce. Vzápětí přichází událost, která tyto začínající svazky zpřetrhá.

Na Salon Nezávislých na jaře 1912 pošle Duchamp jediný obraz. Namaloval jej na počátku roku 1912 a pokládá jej za reprezentativní: *Akt sestupující se schodů*. Ale je to vůbec ještě kubismus? Tvary se nejen rozpadly, ale dostaly se do prudkého pohybu; jestli se tolik zdůrazňovala kubistická konstrukce, tento obraz mohl působit spíš dojmem řízení; námět a název byly už docela nepochopitelné. Když obraz jeho přátelé kubisti při instalaci Salonu uviděli, vzbudil v nich zděšení. Je to zase doklad, jak málo se Marcel s ostatními stýkal: nikdo z nich, ba nejspíš ani jeho bratři, zřejmě netušili, na čem pracuje. Teď si nedovedli obraz vysvětlit jinak, než že jím Duchamp chtěl kubismus zesměšnit; možná je také urazilo, že obraz připomínal futurismus, proti němuž se tehdy ostře postavili.

Duchamp byl už „sociétaire“, člen Salonu, jeho zásilky tudíž nepodléhaly porotě a obraz nebylo možno odmítnout. Po dohovoru s Delaunayem, Le Fauconnierem a Metzingerem se tedy Gleizes rozhodl požádat Marcelovy bratry, aby u něj intervenovali a přiměli ho k tomu, aby si obraz vzal zpátky nebo aspoň změnil titul, který jím připadal zvláště pohoršující – vždyť byl dokonce proti všem zvykům napsán přímo na obraz. Oba bratři, Jacques Villon a Raymond Duchamp-Villon, Marcela tedy oficiálně v Neuilly navštívili a tlumočili mu

žádost ostatních. Duchamp se k tomuto příběhu později často vracel. „Odpověděl jsem, no dobrá, no dobrá, odjel jsem taxikem na výstavu a sebral jsem svůj obraz a odvezl,“ líčil to Williamu Seitzovi roku 1963. Ale důsledky, které z toho vyvodil, rozhodly o celém jeho příštím životě. Bylo to tvrdé rozhodnutí, vzpomínal v rozhovorech s Pierrem Cabannem 1967: „Řekl jsem si ‚Marceli, tak s malováním je konec, hledej si zaměstnání.‘ A dal jsem se do hledání zaměstnání, abych mohl malovat *sám pro sebe*.“ Nejupřímnější je vzpomínka z roku 1963, kterou zachytila Francis Steegmullerová: „Byl jsem hotov se světem umělců, hotov. Řekl jsem si ‚Ať jdou k čertu‘ a nikoho z nich už jsem nechtěl vidět. Uvědomil jsem si, že mé cíle jsou jiné než jejich. (...) Teď jsem věděl, jak jsem odlišný i od svého bratra. Jeho cílem byla sláva. Já neměl žádný cíl. Chtěl jsem jen, aby mne nechali na pokoji a já mohl dělat, co se mi líbilo.“

Byl to pro pětadvacetiletého Marcela velký otřes. Ale vůbec ne ztroskotání životních plánů, vůbec ne rezignace. Spíše satisfakce: jeho nejbližší přátelé, ba dokonce i jeho bratři, ho utvrdili v nedůvěře k uměleckému světu a ke všemu, co pro tento svět umění znamenalo. Ať to znamenalo cokoli, ujistil se, že on patří jinam. Na tom se už nic nezměnilo ani tím, že na podzim roku 1912 mohl tento obraz přece jen vystavit na výstavě Section d'Or. Myšlenka této výstavy vznikla mezi umělci v Puteaux; název Section d'Or, Zlatý řez, jí dal Jacques Villon a hlavním teoretickým mluvčím byl Apollinaire. Měla to být každoroční výstava, organizovaná stejně jako dosavadní salony, ale měla být především manifestací avantgardy a nemě-

la se vázat na kubistickou estetiku – tehdy už se začalo mluvit o „postkubismu“. Duchampovy obrazy působily i na této výstavě cize a nepochopitelně. Apollinaire stál tehdy Duchampovi zvláště blízko, a přece zůstal v rozpacích. Duchamp, psal, je „zneklidňující“, v jeho obrazech není „žádné pravidlo“; jsou „divné“. Nemluvil jistě jen za sebe; tak viděli Duchampovy věci všichni z tehdejší avantgardy.

Duchampa se to však už skoro netýkalo. Důsledný jako vždy, našel si místo: stal se knihovníkem v Knihovně sv. Jenovéfy uprostřed Paříže; líbilo se mu tam, měl dost volného času a mohl se probírat v knihách o perspektivě, která ho tehdy začala mimořádně zajímat. Malovat přestal. Věci, které dělal nebo chystal, už na žádnou výstavu nepošle. Ani by tam nepatřily. Jeho účast na Section d'Or zůstane na dlouho poslední. Osmnáct příštích let se Duchampovo dílo na pařížských výstavách neobjeví.

## ● Smutný mladý muž

Ale co to bylo, co odcizovalo Marcela Duchampa světu umění a tento svět Marcelu Duchampovi? Nestačí říci, že to byla Duchampova umělecká odvaha. Ona léta před rokem 1914 byla odvaze zvyklá: odvaze fauvistů, odvaze kubistů, odvaze futuristů, odvaze abstraktivistů. Duchampova práce mohla alespoň rámcově zapadat do kubismu a futurismu. Duchamp sám se nepokoušel imponovat nějakou odlišností a jeho myšlenky o radikálně novém pojetí obrazu sdíleli tehdy okolo něho mnozí. Marcel se velmi zabýval „čtyř-



rozměrnosti“ uměleckého díla, ale ani to nebyl jeho objev. Podivný je ovšem argument, který proti němu uplatňoval Gleizes i ostatní: název obrazu. Stejně překvapující je, že ani v této zdánlivé maličkosti Marcel neustupoval. Stačilo zatřít nápis. Marcel raději nevystavoval.

Jestli *Akt sestupující se schodů* působil tak cizě a nepochopitelně v tehdejší kontextu, muselo to být z důvodů daleko hlubších, než byla nezvyklost názvu. Pařížské umění nesl tehdy jako nikdy jindy pocit radosti a svobody. Beznaděje dekadentů i nedůvěra symbolistů k životu minuly. V poezii přichází čas vitalismu se svou oslavou živelného elánu, se svým kultem krásy všedního života, se svým panteistickým optimismem. *Radosti života, Přepych, klid a rozkoš, Tanec* se nazývají obrazy Matissovy a pro všechny je Matisse velkým vzorem. Přizpůsobuje se i Picasso, umělec dosud v podstatě tragický; po *Avignonských slečnách* se ve svém kubismu uchýlí k intimní a idylické tematice – sleduje přitom Braqua. Jsou tu výjimky, především Rouault, a je příznačné, že Apollinaire v témže referátě o výstavě Nezávislých 1910, kde psal o „velmi ošklivých Duchampových aktech“, se zmiňuje – jen mimochodem – o Rouaultových obrazech, že jsou „neblahé“ a „nedá se na ně dívat“. Nakonec přicházejí futuristi se svou bezvýhradnou oslavou moderního světa, a Marinetti je dost důsledný, aby tedy oslavoval i válku, „jedinou hygienu světa“. Boccioni, Marinetti, Russolo, Sant'Elia a další futuristé narukují také hned po vstupu Itálie do války roku 1914 do pluku „civilních dobrovolníků“; se stejným nadšením rukuje ve Francii i Apollinaire.

Duchampovi to vše bylo vzdálené. Zůstával ve své samotě, a měli dát název obrazu, který namaloval v prosinci 1911 a který je jeho imaginárním autoportrétem, pojmenoval jej *Smutný mladý muž ve vlaku*. Je to tento obraz, který se mu pak promění v *Akt sestupující se schodů*. *Smutný mladý muž ve vlaku* má prapodivné téma. Nemá nic společného s myšlením kubistů ani futuristů, i když používá kubistického rozkladu tvarů a připomíná futurismus tím, že se snaží interpretovat pohyb v čase. Tématem je kymácení muže, stojícího v chodbičce jedoucího vlaku, vysvětlil Duchamp Guy Habasquovi. Pokud jde o název, říkal, že vznikl z pouhé záliby v asonanci slov „triste“ a „train“ („smutný“ a „vlak“). Ale to je zřejmě jeden z tak častých zastíracích manévrů, v nichž si Duchamp liboval. Ta cesta mladého muže vlakem je jedním z častých Marcelových návratů z Paříže do Rouenu, kde sídlila jeho rodina; o dva roky později na jedné z těchto cest vznikne myšlenka stejně neradostného readymadu *Lékárna*. *Akt sestupující se schodů* je pokračováním *Smutného mladého muže*. Připadá to, jako by postava sestupovala do zoufalství. A to je možná to, čeho se nejvíc zhrozili před tímto obrazem jeho přátelé.

Obraz má ostatně ještě jeden pramen: Duchampovu kresbu k Laforguově básni *Ještě této hvězdě*, kterou vytvořil současně se *Smutným mladým mužem*. Bylo těch kreseb k Laforguovi více, zachovaly se tři. Je jim těžko rozumět. Nejsou to ani ilustrace, ani snad volné parafráze textu. Jestliže zůstaly jen improvizovanými tužkovými náčrtky, bylo to nejspíše proto, že si s nimi autor sám nevěděl rady. Narážel tady už na podobnou výtvarnou nerealizovatelnost záměru,

o jaké svědčí o málo později jeho text *Silnice Jura-Paříž*. Zmíněná kresba nemá zřejmou souvislost s Laforguovým textem: Jsou tu dvě postavy, jedna nejspíše ženská, druhá snad mužská, vystupující po schodišti, a mezi nimi maska hlavy pravděpodobně mužské; postava na schodišti vzdáleně připomíná dvě studijní kresby *Aktu na žebříku* z roku 1907–1908, hlava má obdobu v levé ze dvou hlav *Portréty šachistů*, současné s kresbou. Duchampův zájem o Laforguovu poezii však mnoho napovídá. Na Cabannovu otázku, co pro něho znamenal Laforgue, Duchamp odpověděl: „Bylo to pro mne jako východisko ze symbolismu.“

Laforgue sám bývá arci pokládán za typického symbolistu, za sám „symbol symbolismu“. Tento titul však rozhodně patří Mallarméovi; v Laforguovi převažují složky dekadence. Dekadence a symbolismus byly současné a splývají často tak, že přesnější by bylo mluvit o nich jako o dvou pólech umění téže generace. Pro Duchampa byl právě dekadentní akcent v Laforguově díle té chvíle důležitý. Symbolismus měl pro Duchampa vždy rozhodný význam; Mallarmé zůstal pro něj největším básníkem a z výtvarného umění své doby nejvíce obdivoval dílo Odilona Redona. Ale symbolismus, především Mallarméův, byl aristokratický, hieratický, dokonce preciózní a antikvářský; Laforgue je naproti tomu jako Cros, Corbière, Rollinat, Lautréamont či Bloy plebejcem. Symbolisté věřili v moc lidského ducha a v poslání básníka v naší civilizaci, umění mělo „znovu stvořit život“. Laforgue je naproti tomu iracionalista a pokládá rozchod umění a naší civilizace za osudný a nenapravitelný. Je to civilizace odsouzená k zániku a zkušenost básníka o tom jedno-

značně svědčí. Umělec žije v tomto světě jako ve světě už prázdném a neživém. Humor Laforguův – a dekadentů vůbec – je humorem zoufalců, kteří nemají už co ztratit. Jeho jedinou nadějí je poezie a básník svou zavrženost „prokletého básníka“ přijímá jako jediné útočiště.

Příběh Laforguova života je krátký a málo radostný. Nicméně není to jeho osobní neštěstí, co dalo tak pesimistický charakter jeho poezii. Je to neštěstí básníka: jeho samota, zbytečnost jeho života. Poezie nemá v našem moderním světě místa. Zbyla z ní pouhá literatura – a dekadenti jako nikdo jiný chápali zbytečnost výroby knih. Stejně pro Duchampa bude zbytečná výroba obrazů. Nechtěli mít nic společného s tím, čemu se ještě v této společnosti říká umění. „Umění nezná mne, já neznám umění,“ píše Tristan Corbière. Umění je umělé útočiště před osudem moderního člověka. Symbolisté se však tomuto osudu chtějí vydat. Civilizace, která vyloučila poezii a umění, není už lidskou. Ztratila smysl. Odtud zoufalství básníka. U Laforgua se promítá v zoufalství kosmické. Nejen tato civilizace, nýbrž stvoření vůbec je omyl a marnost. „Život je příliš, příliš špinavý, planeta Země byla dokonale zbytečná.“ Laforgue chystal dílo o „tanci smrti posledních dnů Planety“ a jedna jeho báseň se nazývá „Smuteční pochod pro smrt Země“. Jeho iracionalismus je stejně důsledný jako jeho pesimismus. „Do zbraně, občane! Už není žádný ROZUM,“ je jeho slavná apostrofa. Světem Laforguovým zůstává současné město a efemérní krása anonymní dívky na ulici ho dojmá víc než umělecké dílo v muzeu. Používá hovorové řeči, písničkových forem; vymýšlí si nová slo-

va, která jsou jedovatými vtipy; dá přednost blasfémii před patosem. „Mám pět smyslů, které mne vážou k životu; ale ten šestý smysl, smysl Nekonečna!“ volá Hamlet jeho *Legendárních moralií*.

To všechno muselo být velmi blízké Duchampovi – Laforguova ironie, jeho hra se slovy, jeho nechut k uměleckosti, jeho nostalgie po absolutnu; zvláště také motiv neplodnosti pozemské lásky. „Celibát, celibát, všecko je jen celibát!“ Toto kosmické zoufalství je také tématem básně *Ještě této hvězdě*, kterou Duchamp ilustruje. Hvězdou, již tady Laforgue apostrofuje, je naše Slunce, toto „mizerné Slunce“; zatímco my „pukáme zdravím a mládím“, toto slunce je odsouzeno k zániku. Už jektá zuby, jeho skvrny je sžírají, je jak poďobané po neštovicích a brzo, „po tolika západech v nachu a slávě“, bude mezi ostatními bezcitnými hvězdami jen k smíchu.

## Je-li dáno

Jestli byli dekadenti nešťastní ve svých životech, nebylo to důvodem, nýbrž následkem jejich pesimismu. Ani Duchampa nesklíčkovalo žádné konkrétní neštěstí. Vedl v Paříži klidný život a Paříž byla krásná. Nevíme o žádných událostech, které by mohly vysvětlovat jeho samotářství a jeho smutek. Přál si ostatně vždy vystupovat jako člověk ne-li vyrovnaný a svrchovaný, tedy alespoň jako umělec, jemuž záleží jen na jeho díle. V jednom svém pozdním projevu cituje výrok T. S. Eliota o „člověku, který trpí, a myslí, která tvoří“. O svém soukromí nikdy nemluvil. Přesto mezi poznám-

kami z let 1912–14, které roku 1914 vybral pro soubor nazvaný *Krabice z 1914* (ofotografoval je třikrát a uložil do krabice od fotografických desek), je také tato úryvkovitá poznámka: „Je-li dáno, že...; předpokládáme-li, že jsem velmi nemocen...“ Je to jediná z jeho mnoha set zachovaných poznámek, kde použil první osoby. A ještě důležitější je její syntaktická formulace. Dílo Duchampovo je neobyčejně jednotné. Po celý život se v něm Duchamp vrací z různých stran a různými způsoby na tatáž místa. Také sentence „Je-li dáno“ provází Duchampa až do konce. Poprvé se objevuje v jeho zápiscích z roku 1913. Dva listy jsou zde nadepsány „Předmluva“ a „Upozornění“; jsou to první plány k dílu, které ho zaměstná na léta a které nazve *Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce*. V obou těch poznámkách čteme: „Je-li dáno: 1. vodopád, 2. svítiplyn...“ A když po desítkách let končí své životní dílo, činí tatáž slova názvem svého stejně pracného dioramatu.

Symbolu svítiplynu a symbolu vodopádu přikládal Duchamp velkou váhu. Těžko si je vysvětlujeme. Trochu můžeme rozumět symbolu svítiplynu: hořel v oné plynové lampě s punčoškou – Auerově hořáku –, která osvětlovala místnost rouenské koleje, kde Marcel bydlel, a kterou jako šestnáctiletý nakreslil. Je to jedna z mála kreseb té doby, již si pečlivě schoval. A stejná plynová lampa vyvrcholil poslední zmíněnou Duchampovu práci. Nemáme však klíč k symbolu vodopádu. Podle jedné Duchampovy poznámky z dob přípravy *Nevěsty* se zdá, že je za ním utkvělá vzpomínka na krajinu s vodním mlýnem; ale ani žádný takový obraz od Duchampa neznáme. Jenom v pozadí dioramatu

*Je-li dáno...* Je krajina, nikoli sice s mlýnem, ale s vodopádem. Vodopád a kolo se u Duchampa zdají doplňovat a vzájemně zastupovat: jako se bez ustání k zemi řine vodopád, stejně se nekonečně otáčí a bezvýsledně navrácí kolo vodního mlýna. Je to intuitivní symbolika, nikoli racionální alegorie, a nedá se proto jednoznačně a do důsledků interpretovat. Nicméně snad se přece můžeme odvážit dohadu, jaký má přibližně smysl. Dvojice vodopádu a svítiplynu má tu asi stejný význam, jako symbol otáčejícího se kola: ten provází celé Duchampovo dílo, objevuje se v něm v nejrůznějších podobách a souvislostech a vždy se do něho promítá nebo z něho vynáší něco světelného, zářícího, prchavého. Ve všem tom se Duchampovi zhmotňoval, zdá se, jeho pocit života; je to symbol konkrétní lidské existence, jejího uvěznění v neúprosném koloběhu života a zároveň nezmarné víry v možnost její záchranu, jejího vykoupení.

To je tedy asi smysl Duchampova předvěti „je-li dáno“: je-li mi dán tento život s jeho neúprosnou skutečností a neúkojným toužením. A nevyslovená hlavní věta: pak mi nezbývá, než na sebe vzít úděl umělce, tvořit nové, abych našel, co mi sám život nedovede dát. Život – to byla ta nemoc, to bylo to utrpení, které ho zkrušovalo, a umění mělo být jeho uzdravením. V nejobecnější formulaci je to symbolika základní Duchampovy životní zkušenosti. Vyjadřuje současnost fenomenálního a transcendentního, hmotného a duchovního, faktického a nevýslovného. Je to paradoxní vztah: vztah nikoli protikladnosti (sama protikladnost může být jen imanentní), nýbrž absolutní cizoty. Jsme od narození do smrti stále v tomto hmotném světě

a v něm a jenom v něm musíme uskutečnit svůj život, jako v něm a jenom v něm může umělec uskutečnit své dílo. Také jeho dílo je dílo hmotné. Ale jestliže přece zde, ve fenomenálním, víme o transcendentním, bytí jen jako o něčem docela jinakém (tak jinakém, že vůči tomuto fenomenálnímu a existujícímu je něčím nejsoucím), a jestliže přece se nám zde to jinaké nějak hlásí, jestli přece něco zde k transcendentnímu ukazuje, snad je tu pro nás nějaká naděje. Je to beznadějná naděje, ale nic jiného nemůže být důvodem onoho nevysvětlitelného počínání, jakým je počínání umělcovo.

## ● Médium

Duchamp platí za umělce krajně racionálního a skutku jím byl. Postupoval metodicky a houževnatě; nedal se strhávat spontánností svého malířského talentu. Sám o sobě říkal, že je kartezián. Vznikl z toho dokonce názor, že jeho obrazy jsou jakési ilustrace či proklamace jeho převratných názorů, či jeho zvláštních vědomostí; že byl profesionálním uměleckým revolucionářem či zasvěcencem tajných nauk, či dokonce obojím zároveň, a to že dalo jeho umění tak nezvyklou podobu.

Ale jenom epigon může napřed rozhodovat o svém díle. Skutečný umělec nikdy nedělá své dílo, protože něco ví, ale proto, aby se něco dověděl. Jeho dílo není jeho samozřejmým výrazem; je něčím umělým; je vytvářeno; je právě dílem. Malíř se stává při své práci prvním divákem svého obrazu, básník svým prvním

čtenářem, skladatel nezná svou skladbu, dokud ne-napiše poslední takt. Jako autor románu je překvapen, že se mu během psaní postavy vymykají z rukou, jednájí po svém a přetvářejí si samy děj, stejně krajina, kterou malíř maluje, přestává být tou, kterou původně viděl – vystává před jeho očima teprve na plátně. Umělec se postupem své práce stále více dává vést tím, co se před ním zjevuje v jeho díle; obrací se k němu, svěřuje se jeho vedení, protože od tohoto díla očekává něco důležitého, co by bez něho neměl. Ideálem umění je naposled ona Kniha, o níž snil Mallarmé a která měla být bez autora, vznikat sama ze sebe, stát sama na sobě, být „orfickou“ podobou světa.

„Orfický výklad světa (...) je jediným úkolem básnickovým a literární hrou povýtce,“ psal Mallarmé Verlainovi roku 1885. Když se blížil ke své ideální knize, opouštěl Mallarmé vše, co dosud bylo literaturou. Jeho poslední dílo, *Vrh kostek nikdy nezruší náhodu*, není ani poezie, ani próza. Je to vlastně jediná dlouhá věta s mnoha vsuvkami; kusy této věty jsou rozloženy po stránkách, vytvářejíce si imaginární prostor, kde se slova a úryvky vět potkávají, pronikají, kříží a mizí, a důležitější než ony jsou prázdna, která mezi nimi zůstávají. „Ryzí dílo předpokládá zmizení výmluvnosti básnickovy, ten ponechá iniciativu slovům,“ psal Mallarmé v eseji *Krise verše*. Duchamp také nyní cítí, že musí opustit, co bychom mohli nazvat „výmluvností malby“, a ponechat iniciativu tvarům-významům.

„Nejsem člověkem, který se rozhoduje,“ poznamenal Duchamp Francis Steegmullerové. Šel naslepo. Co ho vedlo, byla stejná „negative capability“, negati-

vní schopnost, o jaké psal svým bratrům o Vánocích 1818 John Keats: „...spočívá v tom, že je člověk schopen být v nejistotách, tajemstvích, pochybách a nijak ho to nedráždí, aby hledal fakta a důvody.“ Duchamp mluvil v tomto smyslu o sobě jako o „mediální bytosti“. Umělec nezná ani původ, ani cíl toho, čemu se obětuje. „Ve skutečnosti se všechno událo před vaším rozhodnutím,“ řekl Jouffroyovi 1961. A v témže rozhovoru: „Malířství bylo (pro mne) jedním prostředkem mezi jinými, vedoucím k cíli dosti těžko definovatelnému. Nijak se nepokouším sám sebe soudit, ani nechci dojít k nějakému zřetelnému cíli, napřed uváženému nebo sociálnímu.“ Podobně se vyjádřil i v rozhovoru s Williamem Seitzem roku 1963: „Malování byl jen nástroj. Most, který by mne dostal někam jinam, kam, to nevím.“

Proto mluvil o sobě jako o „médiu“. Toho termínu používal rád i Breton. Ze samých počátků surrealismu, ještě před prvním manifestem, je Bretonův text *Příchod médií*. Definuje už tady surrealismus jako „jakýsi psychický automatismus, který odpovídá dost dobře snovému stavu,“ a popisuje výsledek pokusů, jak vyvolat takový automatismus hypnotickým spánkem. Mluvil-li však Duchamp o medialitě, nemyslel tím takový bezvědomý a bezvolný stav. Nemyslel ani na to, že by dílo mohly vytvářet neznámé moci podvědomí, jak si to vykládal Breton. „Mé nevědomí je *němé* jako všechna nevědomí,“ podtrhl nikoli bez polemickeho ostnu v dopise Bretonovi 1953. Umělec má dát svému dílu všechny své síly, svůj talent, svou dovednost, svou vůli, svůj intelekt, všechn svůj život – ale musí se dát přitom vést něčím, co je nějakým způso-

bem mimo něj. Dovídá se o tom teprve ve svém díle a nesmí si to ani nijak vykládat. „Nenajdete žádnou řeč, jíž by se dalo mluvit o obraze,“ varoval Duchamp svého monografistu Artura Schwarze. „Přinejmenším docela překroutíte původní poselství, ať o něm řeknete cokoli.“ Je tomu docela tak, jako by dílo bylo už napřed někde hotovo, ale hluboko či daleko zasuto, a jako by všechna námaha toho, kdo se pokládá za jeho autora, byla obrácena k tomu, aby je odhalil a ukázal ostatním. Když roku 1949 v diskusi o současném umění mluvil o tom, že je umělecké dílo docela neodvislé od umělce, a když se na něho obrátil jeden z účastníků debaty, antropolog George Bateson, s otázkou, zda tedy umělecké dílo existuje dříve, než je umělec skuteční, odpověděl Duchamp rozhodně: „Ano, musí se vytáhnout“ (it has to be pulled out) – nejspíše jako dítě z matky. Umění vyžaduje námahu celého života, ale umělec se přitom dotýká něčeho, zač nemůže odpovídat. Je vůči svému dílu bezmocný a jím neviný. Je to „řada úsilí, bolestí, zadostiučinění, zavrhování, rozhodování, které nemohou ani nemají být plně vědomé“, řekl v přednášce *Tvořivý proces* roku 1957. To nepovědomé, neznámé ještě dílo samo vyžaduje od umělce jeho zápas, a naposled jeho zásluha bude tím větší, čím méně se o své dílo zaslouží, čím více bude překvapen, když se jeho dílo objeví, čím lépe v tomto zápase svému dílu podlehne.

Duchamp měl sílu zůstat při tomto neznámém, zůstat věren tomu, co se skrze něho hlásilo, setrvat při své nevědomosti, při svém prostředkování, být „médiem“. To je také vysvětlení Duchampovy „lenivosti“, o které často mluvil, jeho neschopnosti dokončit Ne-

věstu *svlékanou svými mládenci, dokonce*, jeho dlouhých zámlk, skrovného rozsahu jeho díla: sečte-li se pečlivě všechno, co za svůj dlouhý život udělal, každá kresbička, každá drobnost, je to podle důkladného soupisu Artura Schwarze z roku 1970 pouhých 141 věcí. Duchamp mohl jistě při své vůli, své inteligenci, svém talentu, své obratnosti vytvořit mnohem víc prací. Ale jako každý umělec věděl, že do svého tvůrčího procesu nesmí zasahovat, že musí své dílo trpělivě vyčkávat, i když takové vyčkávání ho bude stát celá léta nečinnosti. Jeho „lenivost“ byla trvalým napjatým nasloucháním; Duchamp byl spíše kontemplativním umělcem východoasijským než podnikavým umělcem moderní Evropy.

## ● Neznámé

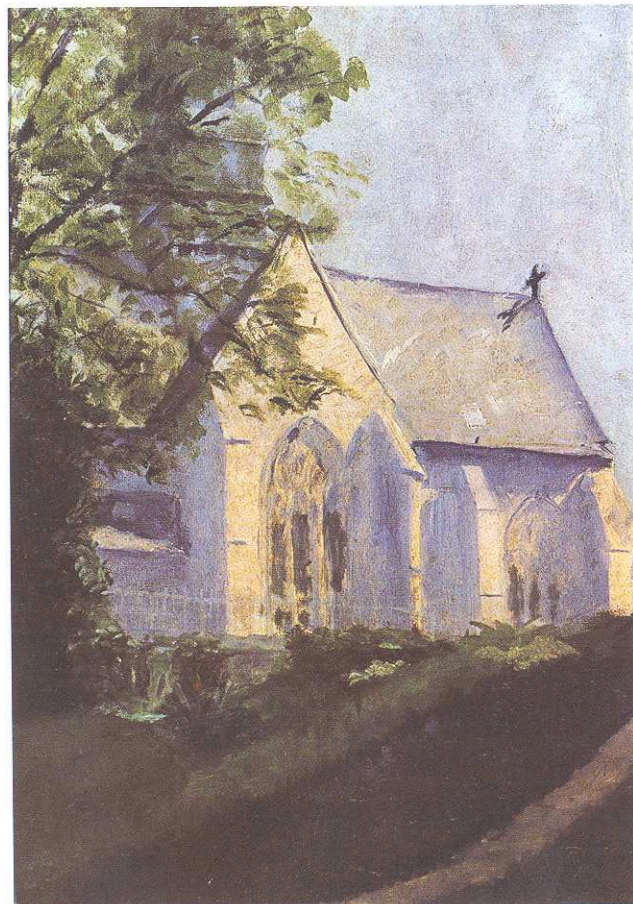
Dnes máme před sebou dílo Duchampovo hotové. Je v něm obrovská odvaha. Myšlenka díla i způsob, jímž se pokoušel ji postihnout, byly bez příkladu. Nemohl si být ani jist, zda to, čeho se odvažuje, patří vůbec ještě do umění, ani kam jinam by to mohlo patřit. Třeba to bylo jen nějaké soukromé podivínství. Do čeho se dával, bylo nejspíše něco nemožného a nesignifikačního. Nás už dnes nepřekvapuje Mallarméův *Vrh kostek* svými dvojstránkami komponovanými jako nějaká partitura. Ale když krátce před smrtí ukázal Mallarmé rukopis mladému Paulu Valérymu, ptal se ho s úzkostí, není-li to nějaký „čin zmatenosti“ (acte de démente). Epigon může být sebevědomý; ví napřed, jak jeho dílo má vypadat, a může tedy také po-

soudit, zda svého cíle dosáhl. Tvůrčí umělec nemá žádnou jistotu. Jde do neznáma; oč usiluje, je právě toto neznámé. Apollinaire to řekl za všechny v památných verších, zavírajících roku 1918 jeho knížku *Kaligramy*:

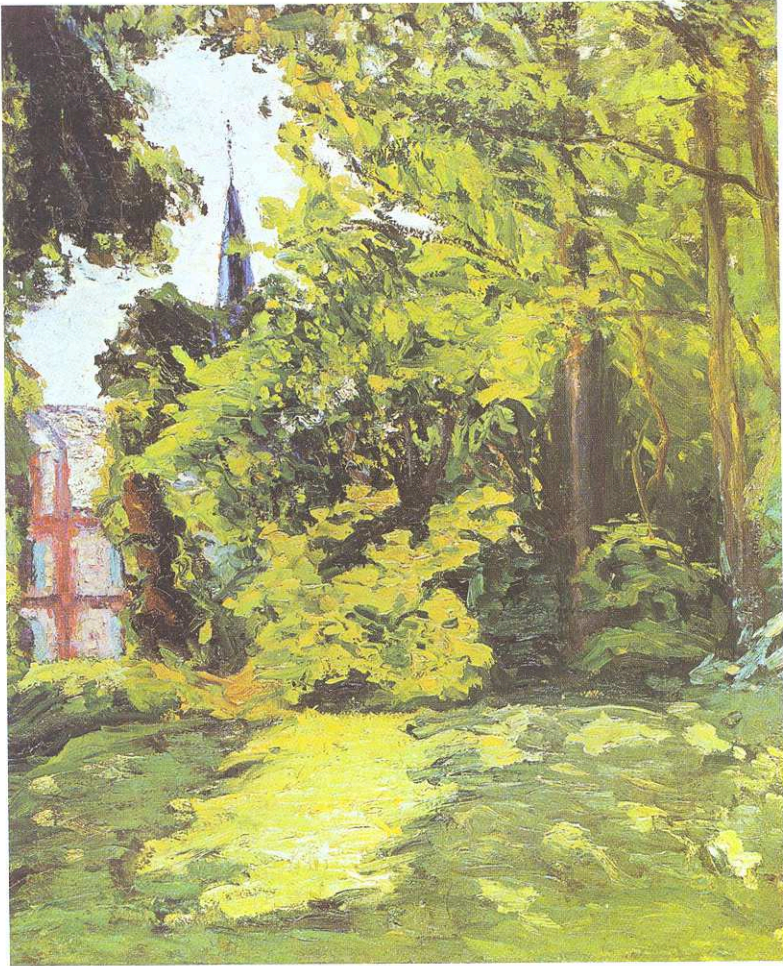
„...Nous qui combattons toujours aux frontières  
De l'illimité et de l'avenir...“

„...My, kteří bojujeme stále na hranicích  
neomezeného a budoucího...“

To neomezené a budoucí dokonce vůbec nemusí být ani umění. Může to být něco, co umění přesahuje anebo je vůbec mimo ně. Jako každý jiný, když se ve svém mládí rozhoduje stát se umělcem, také Duchamp měl před sebou příklad umělců jiných, a svého bratra Villona především; chtěl tehdy žít a konat jako ti, kteří se v naší době pokládají a jsou pokládáni za umělce a kteří se tedy také touto prací živí. Snažil se být profesionálem: uplatnit se nejprve mezi kreslíři, potom jako malíř – obesílal salony a uspěl v nich. Ale od samého počátku je jeho zájem o toto uplatnění kupodivu vlažný; ba dokonce i jeho vztah k současnému uměleckému dění je váhavý, ne-li lhostejný. Je to, jako by se od toho všeho odvracel; přál si být umělcem, ale přitom jako by mu záleželo pořád na něčem jiném než na tom, co může obsáhnout umění, nebo aspoň co mohlo obsáhnout umění jeho doby. Byla to velká doba, ale mladistvý Duchamp jako by už hleděl někam jinam, než kam špěla. Když pak došlo ke konfliktu s ostatními mladými umělci, dokonce i s jeho bratry, kvůli *Aktu sestupujícímu se schodů*, bylo pro něj poznání, že se dostal tak daleko od všech ostatních



I. Kostel v Blainville, 1902

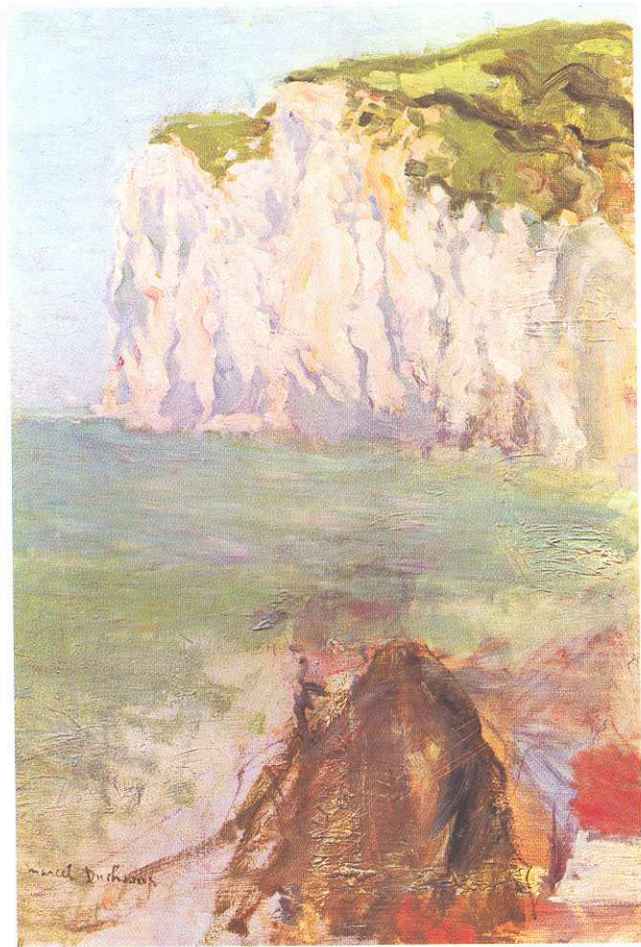


II. Zahrada a kaple v Blainville, 1902



III. Portrét Marcela Lefrançois, 1904





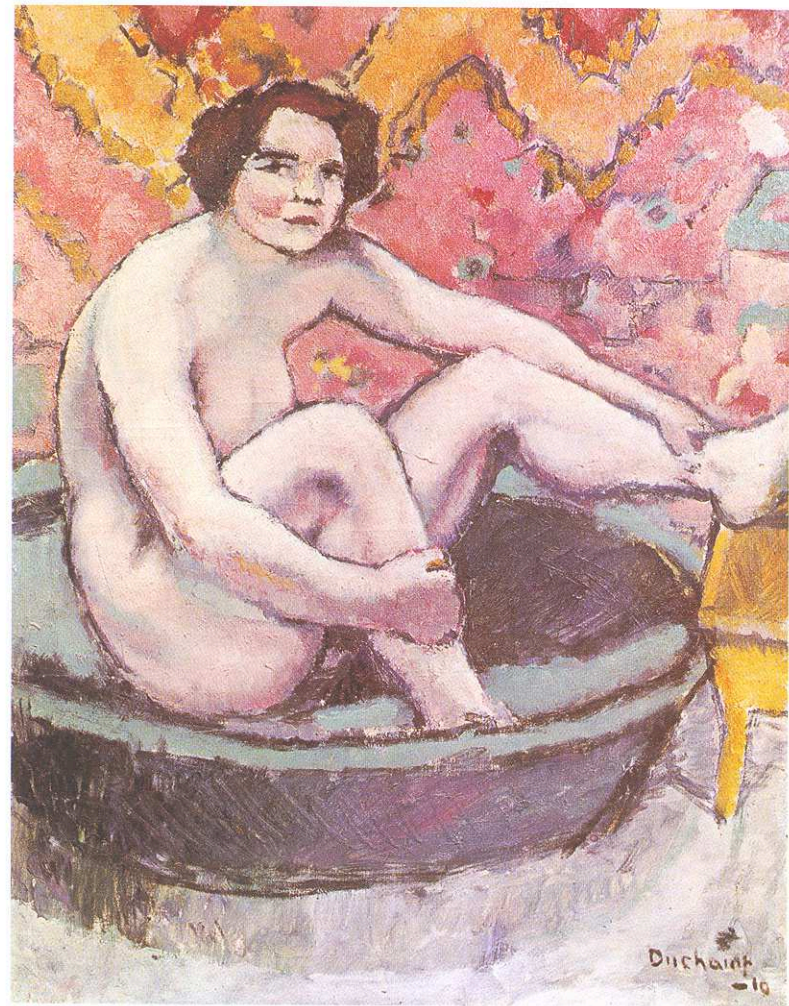
IV. Na útesech, 1907



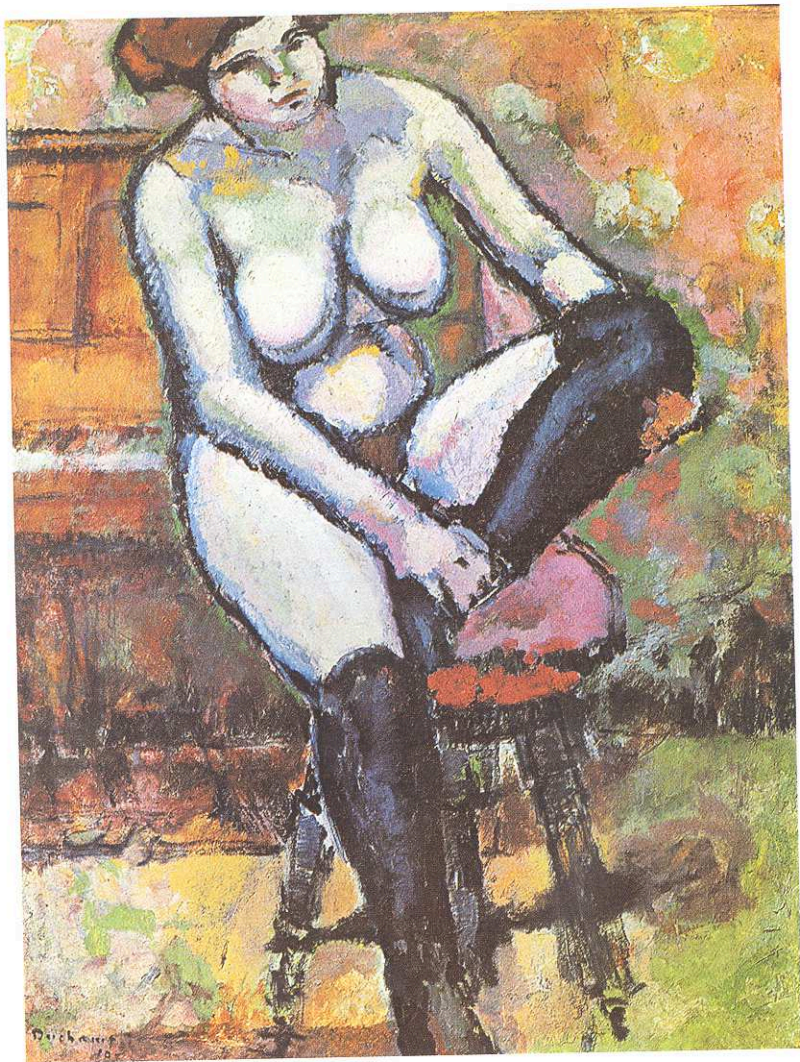
V. Červený dům mezi jabloněmi, 1908



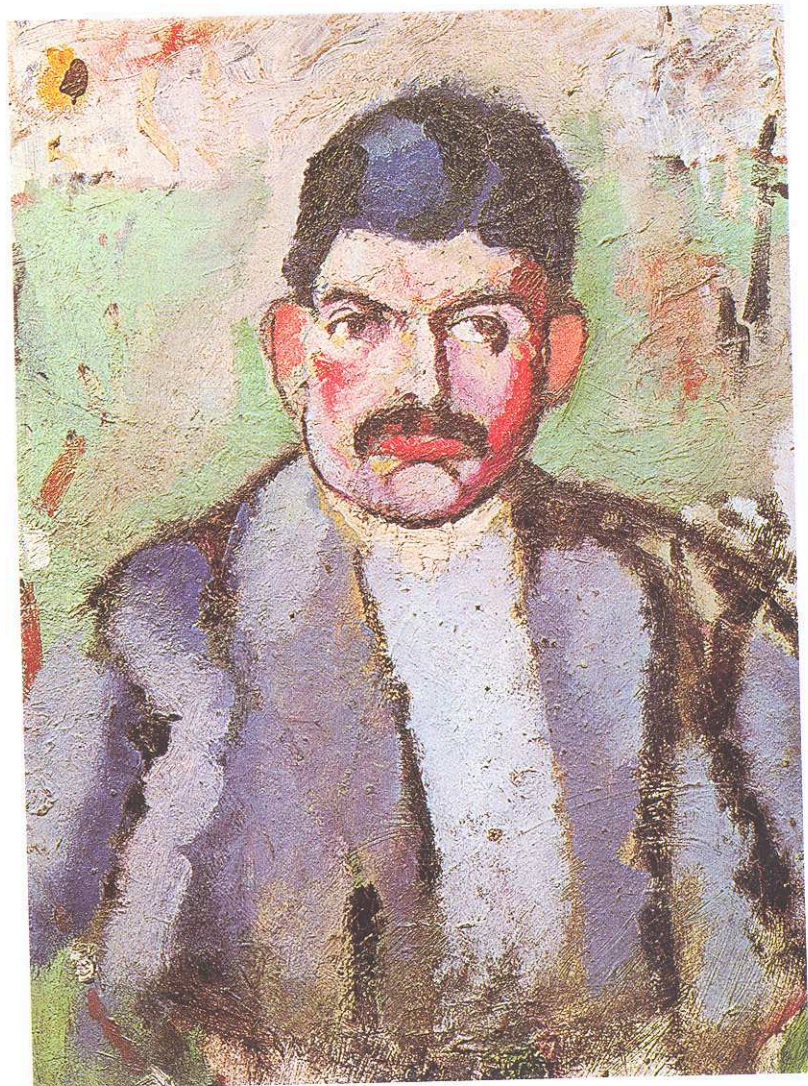
VI. Portrét Yvonne Duchampové, 1909



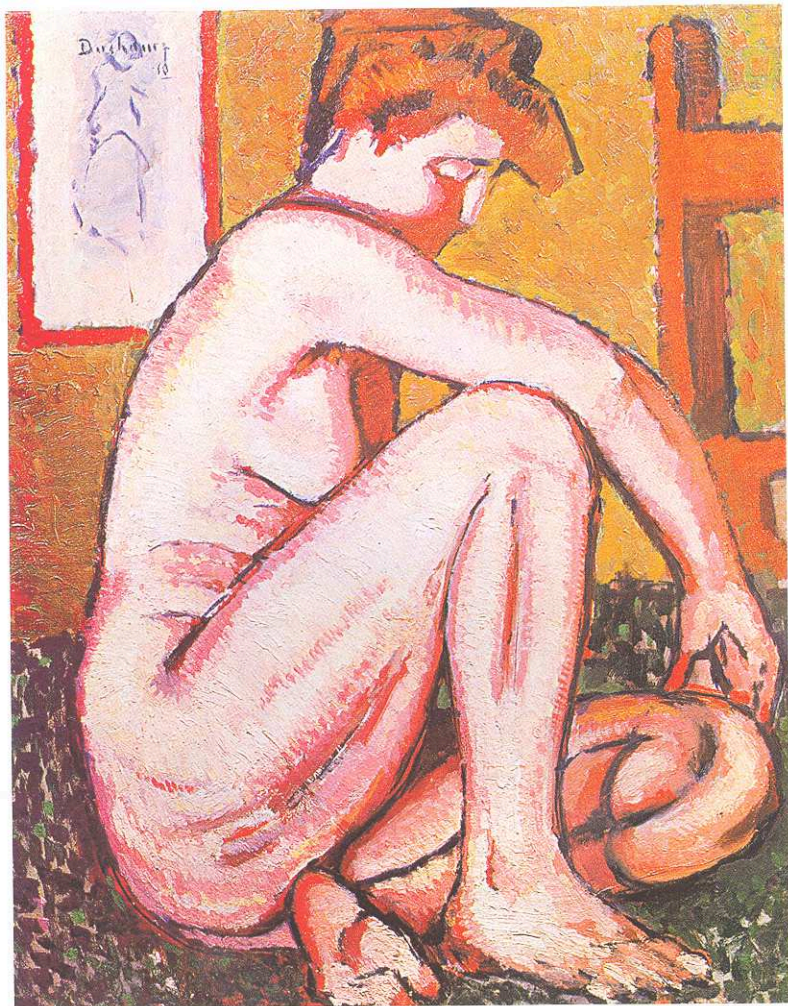
VII. Sedící akt ve vaně, 1910



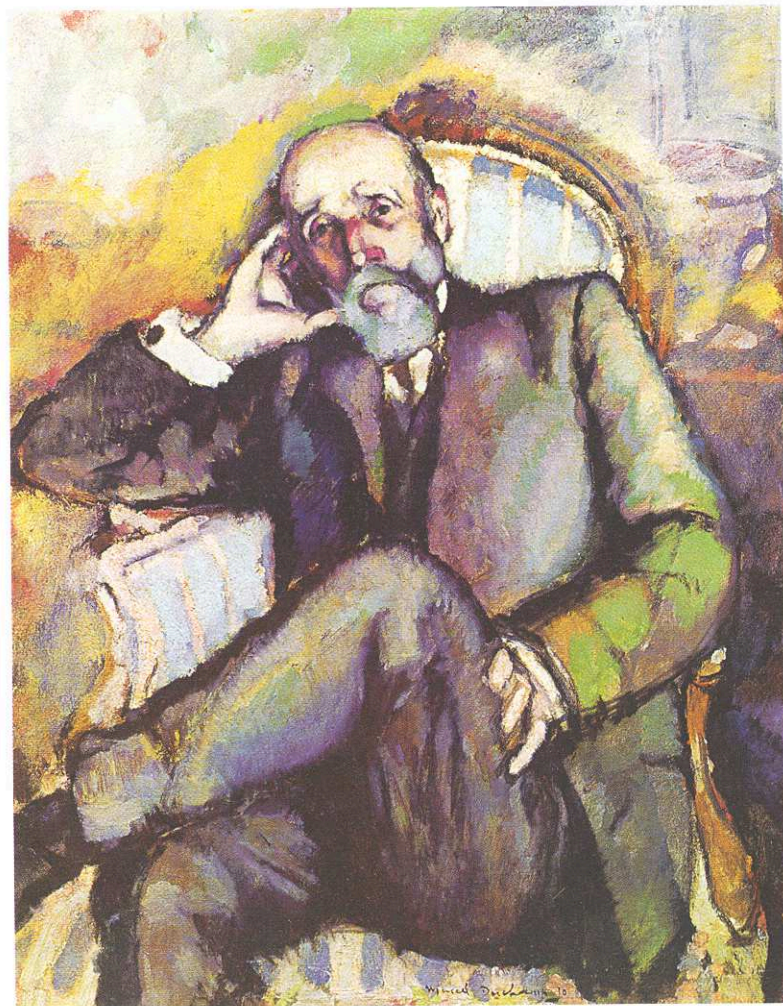
VIII. Akt s černými punčochami, 1910



IX. Podobizna Chauvela, 1910



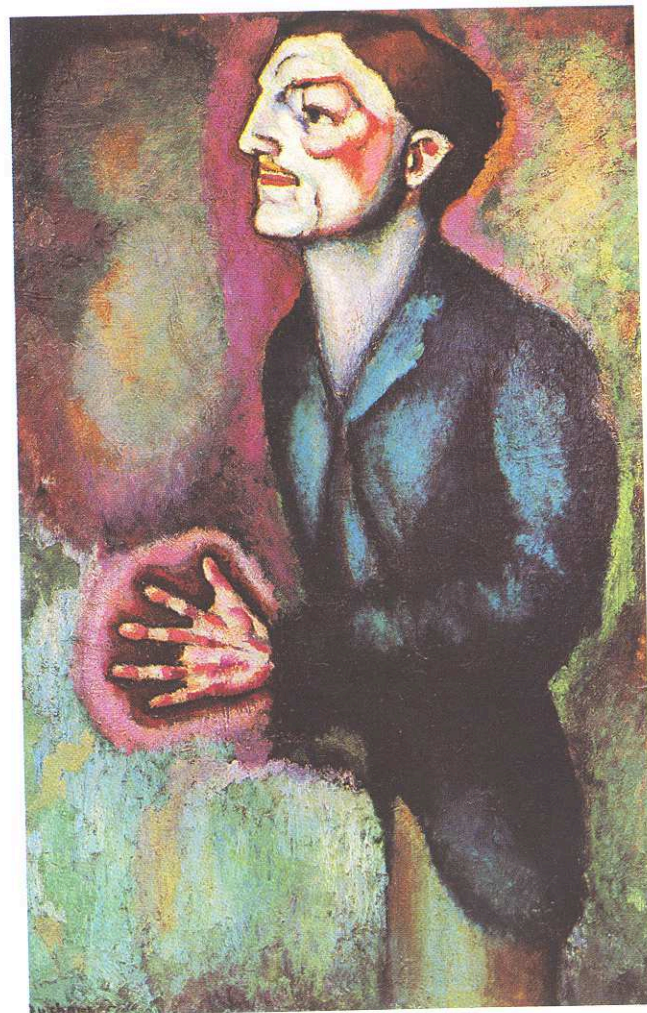
X. Červený akt, 1910



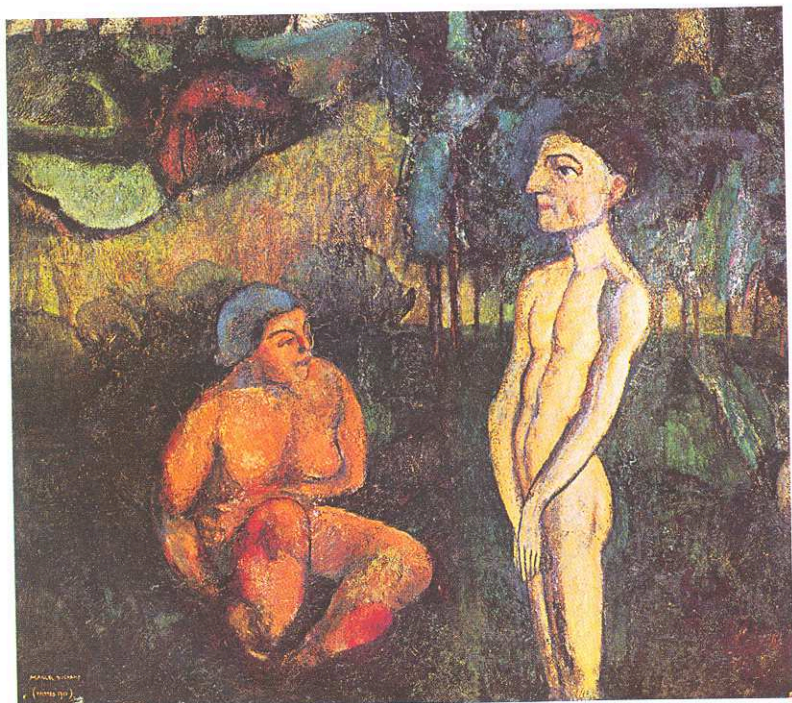
XI. Podobizna umělcova otce, 1910



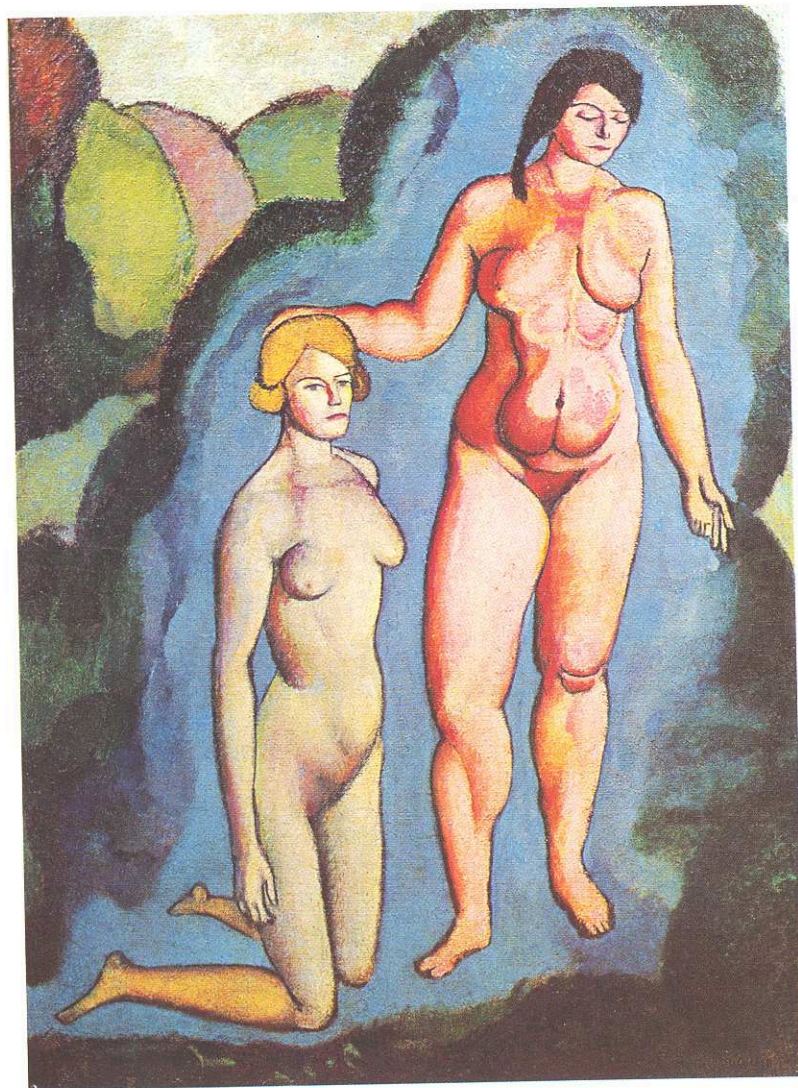
XII. Šachová partie, 1910



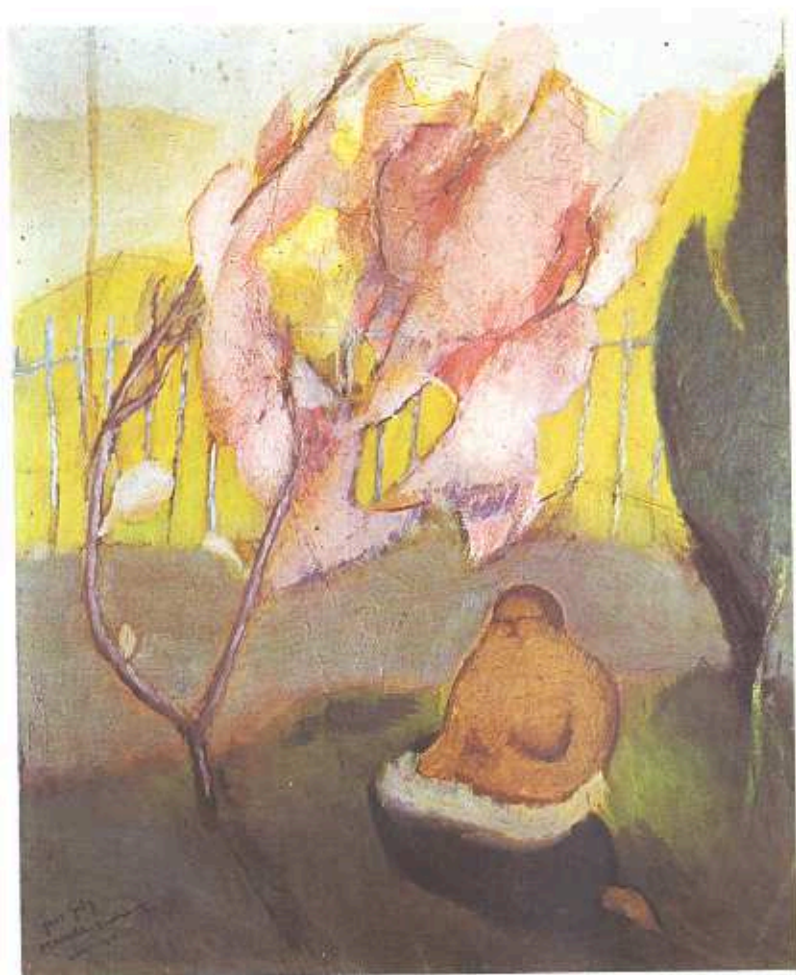
XIII. Podobizna dr. R. Dumouchela, 1910



XIV. Ráj, 1910



XV. Keř, 1911



XVI. Průvan v japonské jabloni, 1911

a že už nemůže s nimi jít, jistě trpké, ale bylo to zároveň vysvobození. Nebude tím, čím je v naší společnosti umělec; od nynějška bude docela svoboden, a svoboden i od toho, jak se vymezuje umění. To bude Duchampova samota a zůstane v ní důsledný.

Vydal se do neznáma; jeho dílo se napříště bude udávat v přítomnosti něčeho, co mu musí zůstat nevyšvětlitelné, co pro něho bude tajemstvím. Bude to samota ve světě, který trvá jen na imanenci, který nechce vědět o transcenci. Duchampova odvrácenost bude odvráceností od této imanence; a tím také od našeho věku, od jeho umění – a dokonce i od jeho umění moderního.

### ● Symbolista

Ve svých začátcích se Duchamp obracel ke Gauguinově symbolismu: k takovému obrazu, který by svou viditelností vyjadřoval a vnukal něco, co nikdo v našem prostoru neuvidí, nenahmatá, nenalezne, a čím se skutečnost přesto na něj obrací: její významnost. Významnost, nikoli významy: významy jsou už druhotné, vymezené z významnosti, kterou skutečnost pro nás nabývá, jsou už racionální a dílčí. Umění má obnovovat významnost v její prvotnosti, úplnosti, nediferencovanosti; nedá-li se převést řeč umění do řeči pojmů, je to proto, že ty ztrácejí a posléze ztrácejí souvislost se skutečností: nahrazují konkrétnost skutečnosti abstrakcí intelektuální konstrukce.

Často se zaměřuje alegorismus a symbolismus; je to však něco docela rozdílného. Není náhodou, že

to byl první velký moderní básník Johann Wolfgang Goethe, kdo to rozlišil. Alegorie je abstraktní pojem znázorňovaný něčím konkrétním – alegorie Spravedlnosti, Lásky, Neřesti. Naproti tomu symbol je zvláštní prezentací konkrétního. To právě podtrhnul Goethe: „To je pravá symbolika, kde zvláštní představuje obecné, nikoli jako sen a stín, nýbrž jako zjevení nezbadatelného v živoucím okamžiku (als lebendig- Augenblickliche Offenbarung).“ Romantické potom se mnoho zamýšlelo nad povahou a cenou symbolu. Nejpregnantnější formulací je Schellingova: symbol je „nekončným v konečné podobě“.

Oproti slovu-pojmu, jehož význam má být co nej přesněji vymezen a omezen, slovo-symbol se naopak vyznačuje přebytkem významu. Zřetelně je to znát na rozdílu mezi ideálem pojmenování ve vědeckém uvažování a ideálem řeči básnické. Právě v onom osmnáctém století, jež bylo stoletím racionalismu, si poezie uvědomila svou odlišnost: básnické slovo má být nepřesné, nejasné, rozplývavé, rozzářené, rozezpívané; otevírá se do významnosti všeho. Ještě výraznější je to ve výtvarném umění. Znázorňují se v něm podoby určitých věcí, ale tyto podoby jsou nadto tvary a barvami, které vedou k tvarovosti a barevnosti vůbec, uvádějí k utváření a barevnosti všeho existujícího. Anglický romantický básník Coleridge rozlišoval mezi „fantazií“ a „imaginací“: fantazie byla pro něho jenom „druh paměti, uvolněné od časového a prostorového pořádku“, který mechanicky skládá hotové materiály podle principů asociace, zatímco imaginace tyto materiály „rozpouští, rozlévá, rozptyluje proto, aby tvořila znovu“. Sestupuje za hotový svět, k prvním gestům

vědomí, kdy teprve znenáhla se začíná rozeznávat mezi vlastní existencí a ostatním světem, kdy tento svět se začíná jevit a začíná mluvit k člověku v obrazech, symbolech. Toto archaické vědomí není předstupněm racionálního poznávání, které by je mělo překonat a potlačit. Je trvalou podstatou našeho vědomí světa, stále je celé proniká a žije. Pouhý rozum nám neposkytne důvod k životu, a život redukován uměle na svůj racionální model ztrácí svůj vlastní důvod, stává se absurdním. V umění však jsme u původu našeho vědomí světa, vědomí živé bytosti v živém světě.

Symbolika je pro rozumovou analýzu temná. Také v díle Duchampově. Není to proto, že by do ní byl Duchamp uměle zašifroval svou myšlenku. Malíř sám racionální smysl svých symbolů neznal; vystupovaly před ním samy, zjevily se mu, používaly ho jako svého „médiu“. Nemohly být dešifrovány, nemohly být objasněny; jejich význam spočíval právě v jejich temnosti. Časem budou dostávat přesnější kontury, ale jejich obsah zůstane stejně temný. Symbolistické obrazy Duchampovy z let 1910–11 nesou názvy *Ráj*, *Keř*, *Křesť*, ale ani tyto názvy nejsou výkladem nebo popisem; přispívají k jejich významům jen tak, že jsou v nich navíc jako „neviditelná barva“, poznamenal jednou Duchamp. Na obraze *Keř* jsou dvě ženské postavy: jedna klečí a druhá, stojící, jí pokládá na hlavu svou ruku; za nimi je naznačena krajina, ale postavy se vznášejí na neurčitě modrém pozadí. Snad to tady je už ona Panna a Nevěsta, jež bude ve středu Duchampova mýtu a jež je zde ještě rozpojena ve dvě osoby.

Obrazy jsou zprvu těžkopádně kresleny a komponovány, potom malovány v lehkých barvách a skico-



vých náznacích: *U příležitosti mladé sestry, Průvan v japonské jabloni, Mladík a dívka na jaře*. Poslední obraz byl svatebním darem pro Marcelovu o dva roky mladší sestru Suzanne, ke které měl velmi blízký vztah. Obsah obrazu je zvláště hádankovitý, a to tím více, že jde o náčrt; definitivní verzi Duchamp nedokončil a část z ní je zachována pod přemalbou v obraze *Siť ustálených prototypů měř*. Cituje se často výklad Artura Schwarze, který vychází z alchymistické symboliky postavy Merkura v skleněné kouli uprostřed obrazu. Co pokládá Schwarz za (velmi málo zřetelný) emblém Merkura, mohlo by být spíš miháním několika rudimentárních figurek, z nichž jedna vystupuje jasněji. Výklad je pak možná prostší, než tomu chce Schwarz. Symetrická dvojice mladíka a dívky vzpínajících se k větvím stromu mezi nimi by mohla být Adamem a Evou, společně sahajícími po ovoci Stromu poznání, a krajina, do níž je scéna umístěna, by mohla naznačovat kus nahého ženského těla; podobné torzo je na spodním plánu současného *Aktu na aktu*. Linie, obrýsovávající klín tohoto tvora, vedou k pohlavím obou postav a nejasně načrtnutá postavička či postavičky uprostřed by pak byly přibližně v místě dělohy torza. Byl by to tedy obraz početí. (Rentgenový snímek přemalovaných partií by tu mohl rozhodnout.) Ta koule zde je možná též motiv, který se objevuje později v Duchampových poznámkách k *Velkému sklu*: „Jakozto k středu života nevěsty dospět k malé kouli matematicky sférické, *prázdné*, vyzářující – stále k vyjádření protikladu mezi božskostí nevěsty a lidskostí mládenců.“

Malíř si zřejmě uvědomil nedostatečnost tohoto symbolismu. Nedal by se dál rozvíjet jinak než intelek-



4. Stojící akt, Jaro 1911

tuální manipulací. Duchamp potřeboval naopak vyjádřit se výtvarně; jako je tomu v životě; ukázat v obraze bezprostředním způsobem, nikoli symbolickým opisem, jak se ona symbolická hodnota zpřítomňuje ve smyslové přítomnosti světa. Tajemství skutečnosti se mělo dít v obraze před divákovými očima; obraz měl uvádět do pochopení skutečnosti v její nekonečnosti;

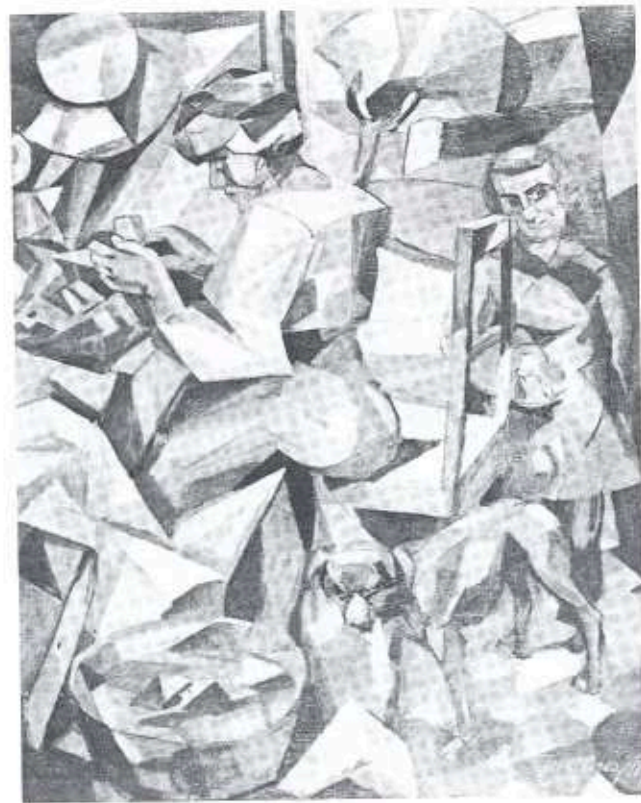
měl být doslova iniciací. Ony poslední obrazy symbolistického údobí z jara 1911 patří k maliřsky nejkrásnějším Duchampovým obrazům. Nicméně svým způsobem souvisely ještě s fauvismem, vedly k pouhé smyslovosti, k „sítnicovému“ umění, k uměleckému monismu. Jako mnozí jiní v oněch letech obrátil se Duchamp proto k onomu velkému podnětu, který znamenal kubismus. Ze všech možností, které se tehdy otevíraly, zdál se nejbližší tomu umění, které zůstávajíc uvnitř fenomenality světa odhaluje ji v její pravdivější podobě metafenomenální: dává za příběhem našeho života vystoupit paradigmatu nadosobního mýtu.

## Kubista

Středem skupiny tzv. menších kubistů, kteří se od roku 1911 scházeli a vystavovali spolu na salonech, byl Jean Metzinger. Jediný z nich býval častějším hostem Picassova ateliéru a soustavně publikoval studie o estetice kubismu. Roku 1910 to byla *Poznámka o maliřství*: byl zde prvním, kdo se pokusil vyložit, že zatímco oko malířovo v renesančním zobrazování bylo nehybné, kubistický malíř prý teď obzírá předmět z mnoha stran. V dalším článku, *Kubismus a tradice*, roku 1911, psal o tom, že dřívější obraz byl „sítnicovou fotografií“, ale kubisti že zachycují „několik postupných aspektů“. Kubistický prostor tedy už není statický, mínil Metzinger, obraz je také v „trvání“, „durée“ – což je samozřejmě ohlas populární tehdy filozofie Bergsonovy. Roku 1912 vydává Metzinger spolu s Gleizesem knížku *O kubismu*. Je to první soustavný

výklad kubismu; knížka je překládána po celé Evropě a ovlivní na léta a desetiletí teoretické interpretace kubismu. Kubismus podle této knížky vynalezl „svobodnou, mobilní perspektivu“, pro kterou se nevystačí s euklidovskou geometrií. Euklides postuluje nedeforovatelnost tvarů v pohybu; kubistickému deformování odpovídá geometrie riemannovská. Nové umění se rozchází s courbetovským realismem i s impresio-

Albert Gleizes: Žena v kuchyni, 1911





Jean Metzinger: Tanečnice v kavárně, 1912

nistickým viděním. Neboť Courbet prý „akceptoval bez jakékoli intelektuální kontroly všechno, co mu komunikovala sítnice. Netušil, že viditelný svět se stává skutečným teprve operací myšlenky“. U impresionistů pak „ještě více než u Courbeta sítnice převládá nad mozkem; ale impresionisté si toho byli vědomi, a aby se ospravedlnili, prohlašují, že intelektuální schopnosti se nesnášejí s uměleckým citem“.

hu se utvářely Duchampovy názory a jeho slovník jimi zůstal poznamenán: vždy bude mluvit o „sítnicovém

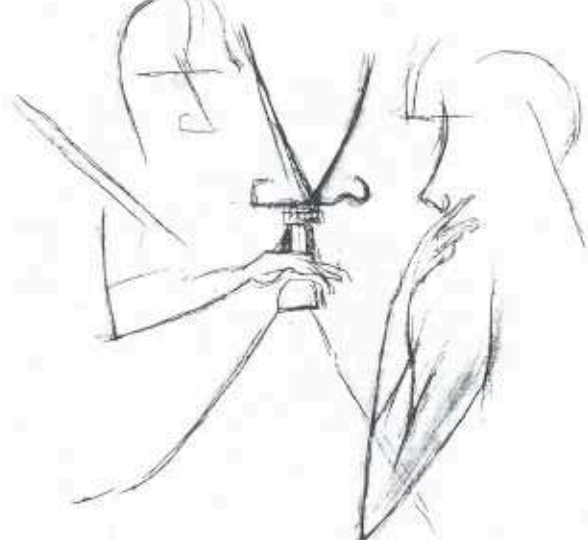
Henri Le Fauconnier: Hojnost, 1910–11



umění" Courbeta a impresionistů z o důležitosti intelektu, „šedé kúry mozkové“ v umění. Tady začínají i Duchampovy spekulace o „čtvrtém rozměru“.

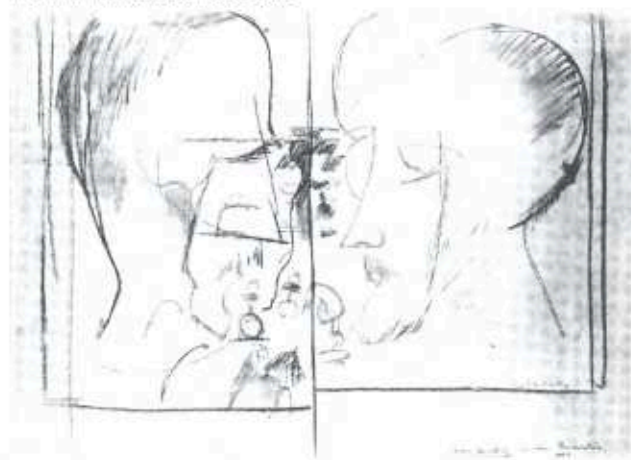
Také tematická diference mezi Picassovým a Braquovým kubismem a kubismem Duchampovým navazují na diferenci, vlastní všem těmto kubistům okolo Metzingera. Tematika Picassova byla úzká: zátiší, figurální kompozice, zpočátku i krajina a portrét, a bylo vlastně lhostejné, jaké téma který obraz má. Ústředním tématem Braquovým pak bylo a zůstalo jen intimní zátiší. Repertoár Metzingera a jeho skupiny je daleko širší a rozmanitější. Malují s oblibou žánr – jako *Žena v kuchyni* či *Muž na balkóně* (Gleizes), vícefígurové scény – jako *Tanečnice v kavárně* (Metzinger) či *Mláčení obilí* (Gleizes), ba i alegorie – *Město Paříž* (Delaunay), *Hojnost* (Léger i La Fresnaye). Jestli je u Braqua a Picassa tematika brána z konvenčního malířského repertoáru, není tomu jinak ani u těchto kubistů. Jejich tematika je pitoresknější, ale její vztah k utváření obrazu je spíše vnějškový.

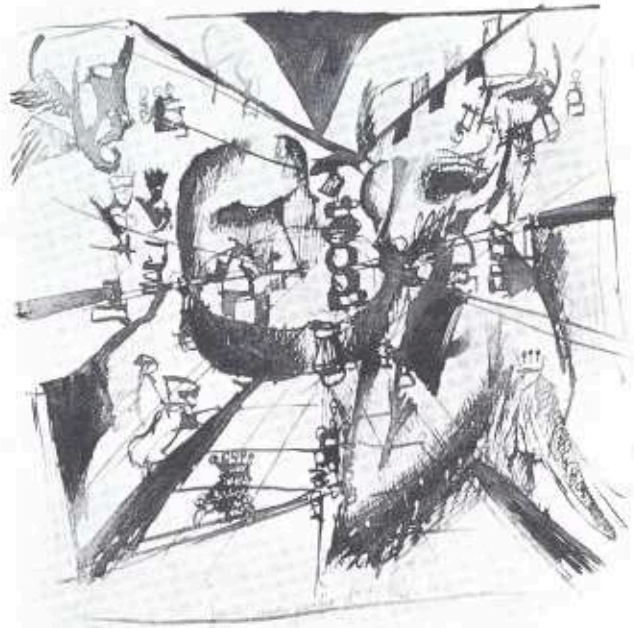
Také Duchampovy kubistické obrazy mají výraznou tematiku, má však jinou povahu a jinou funkci než u ostatních „menších kubistů“. Je podnětem obrazu, a je to právě její tlak, co vede k utváření obrazu. Jsou to příběhy jeho soukromého života, jako ve *Smutném mladém muži ve vlaku* a v *Aktu sestupujícím se schodů* – na první verzi *Aktu* je ještě znát, že to není abstraktně formulovaná úloha, nýbrž že jde o scénu na točitém schodišti starého činžáku; na jiných obrazech se objevuje prostředí jeho domova v Rouenu a herci jeho scén jsou jeho sestry, jeho bratři, jeho matka. Na počátku Duchampovy kubistické etapy stojí dva obra-



5. Studie k Portrétu šachistů, 1911

6. Studie k Portrétu šachistů, 1911





7. Studie k Portrétu šachistů, 1911

zy s multiplikovanými podobami: jeden s hlavami dvou z jeho sester, kde se začínal vyrovnávat, neobratně ještě, s podněty a problémy, které kubismus přinášel – nazval jej pak ironicky *Yvonne a Magdeleine roztrhané*; a druhý s postavou mladé ženy, kterou potkával na ulici a kterou vypočetl z několika stran, jak ji viděl se procházet, a zároveň ji na obraze postupně zbavoval šatů, až je naposled nahá. Tento obraz vystavoval pod názvem *Příběh*, známější je však pod názvem – opět ironickým – *Dulcinea*. Tváří připomíná Marcelovu sestru. Potom už



8. Studie k Portrétu šachistů, 1911

následují ony rodinné scény. Počínají obrazem *Sonáta* s Marcelovými sestrami, jedné s houslemi, druhé u klavíru, třetí nejspíš čtoucí; mezi nimi se tyčí postava matky.

Na ně navazuje série scén se šachisty. Ještě za svého fauvistického období, roku 1910, namaloval Duchamp *Šachovou partii*: idylická scéna, dekorativně komponovaná, hráči jsou Marcelovi bratři, s nimi jsou tu jejich ženy. Oba bratři se pak opakují v kubistických kresbách a obrazech šachistů: existují tři kreslené *Studie šachistů*, dva oleje *Po partii šachů*, naposled obrazy *Šachisté* a *Portrét šachistů*. Všecky jsou datovány 1911. Zároveň s pokračujícím kubistickým

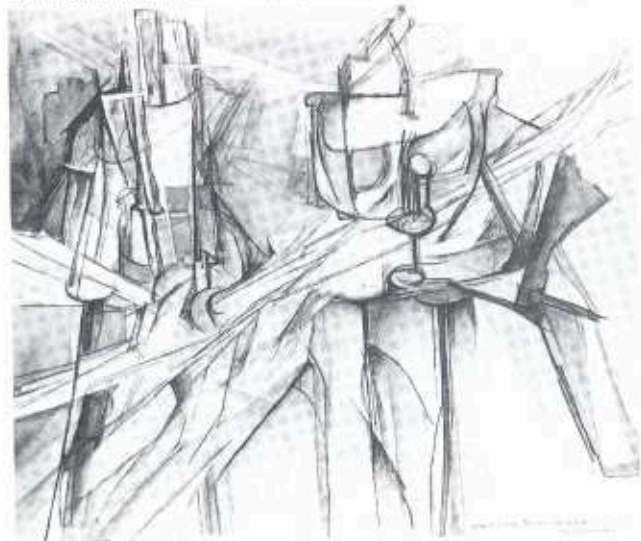
rozkladáním tvaru obrazy nabývají dračatosti. Ne-  
 či jsou hlavami téměř sraženi k sobě a mezi nimi se  
 objeví těžko čitelný zbytek tváře matky ze *Sonáty*. Už  
 v *Sonátě* matka ve svém přísném frontálním postave-  
 ní působila jako hrozivá překážka hry – nyní se její  
 nos změnil v emblém šachové figurky, která opět od-  
 děluje hlavy hráčů, snažících se k sobě těsně přiblížit.  
 Případá to, jako by v *Sonátě* i v cyklu šachistů šlo o ja-  
 kési *qui pro quo*, o záměny osob, tak časté ve snu.  
 O mnoho desetiletí později se objeví šachová scéna  
 ještě v jiné verzi. Roku 1963, na své první souborné  
 výstavě v Pasadeně, dá se Duchamp na podnět orga-  
 nizátora této výstavy, Waltera Hoppse, fotografovat  
 před sklem *Nevěsty svlékané svými mládenci, dokon-  
 ce, jak hraje šachy s nahou ženou.*

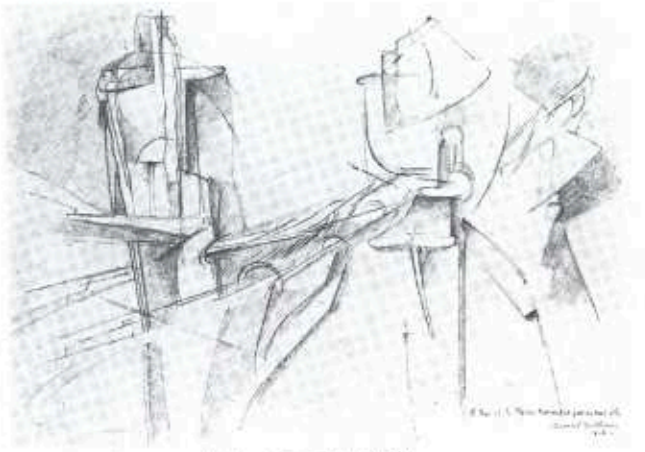
Šachová partie při zahájení Duchampovy retrospektivy v Pasadeně 1963  
 (foto J. Wasser)



9. Dva akty: jeden silný a jeden rychlý, 1912

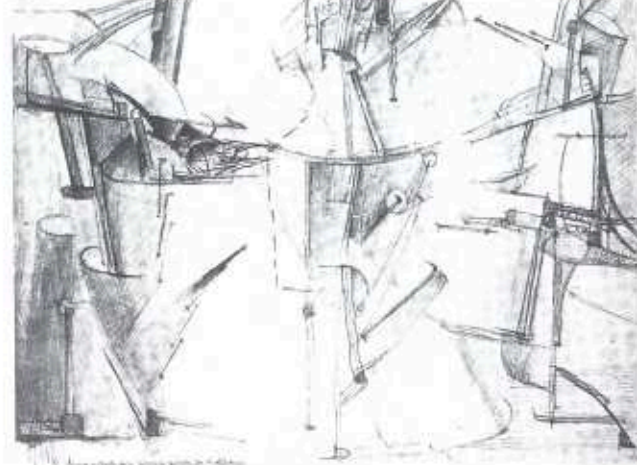
10. Král a královna pronikání akty v rychlosti, 1912





11. Král a královna pronikání rychlými akty, 1912

Po těchto obrazech šachistů, v zimě 1911–12, následovaly obrazy *Smutného mladého muže ve vlaku* a dvojí verze *Aktu sestupujícího se schodů*. Kvůli poslednímu z těchto obrazů se rozešel s tehdejší pařížskou avantgardou a tři roky potom jím dobyt senzační popularity ve Spojených státech; dodnes platí za jeho dílo reprezentativní. Nicméně tyto tři obrazy měly zůstat pro Duchampa jen intermezzem. Hned po nich navazuje novou řadou obrazů opět na téma šachistů. Nedospěl ještě k vyčerpání jeho významových možností. Námětem je tentokrát samotná hra a bratři šachisti se nyní proměnili v šachové figurky, v krále a královnu, tedy v muže a ženu, doprovázené motivem aktů: *Dva akty: jeden silný a jeden rychlý*, *Král a královna pronikání rychlými akty*, *Král a královna pronikání akty v rychlosti*, *Král a královna obklopení rychlými akty*. Dramatičnost obrazu se stupňuje. Konflikt



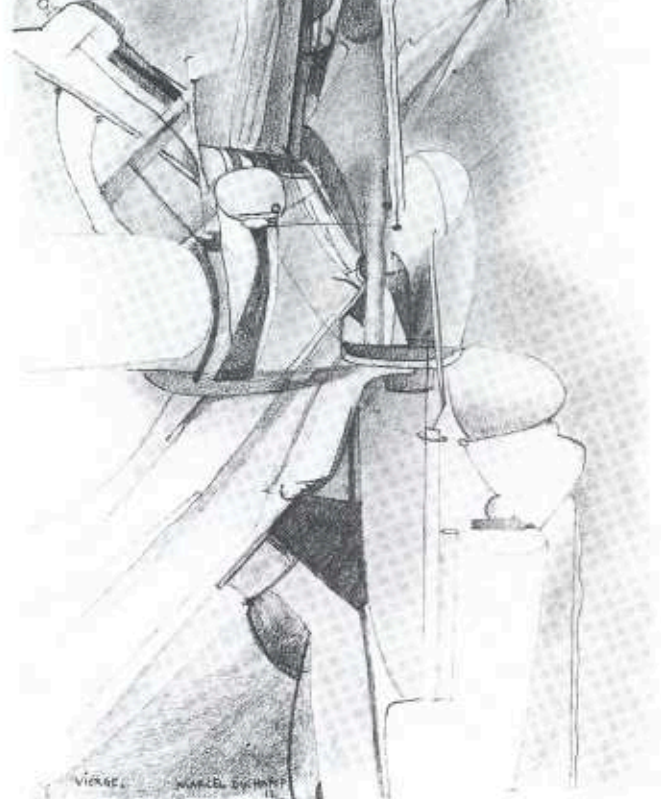
12. Mechanismus studu (Nevěsta svlékaná mládenci), 1912

se posunuje mezi královnu, která zůstává nehybná, a krále, který na ni „rychlými akty“ útočí nebo s kterým je jejich proudem společně pronikána. Poslední pravděpodobně z této řady je kresba *Mechanismus studu*. Kresbu ještě dál objasňuje přípisek: „První pokus o Nevěstu svlékanou mládenci“. Tentokrát ženská postava stojí uprostřed a je napadána dvěma postavami zleva a zprava. Obě jsou variantami Králů z předešlých kreseb. Před *Mechanismus studu* patří časově ještě kresba *Dvě postavy a auto*: mezi dvěma málo zřetelnými stojícími figurami je nakreslen šikmo vztyčený automobil, připomínající ženskou postavu.

Kruh se uzavírá, či spíše rozvíjí se spirála; začala svlékanou *Dulcineou* a vede strmě k *Nevěstě svlékané svými mládenci*, dokonce, zvané často krátce *Velké sklo*. Zároveň se vsunuje do vývoje tohoto tématu nový motiv, který bude mít na jeho formulaci rozhodný vliv: stroj.

Byl to velmi rychlý vývoj tematický i formální, kterým Duchamp prošel na těchto obrazech během jara 1912. Další vznikly během léta toho roku v Mnichově. Tento mnichovský pobyt připadá mnohým badatelům nepochopitelným a hledají pro něj nějaké prazvláštní důvody. Důvod byl asi velmi prostý: Duchamp cítil, že se v jeho díle chystá nějaká velmi důležitá událost, a potřeboval proto samotu. Vskutku, mnichovské obrazy měly vývoj Duchampovy malby dovést a přinést nečekaná rozluštění. Cestou do Mnichova se Duchamp zastavil v Basileji a Kostnici, z Mnichova vykonal ještě okružní cestu do Vídně, Prahy, Drážďan a Berlína. Ten itinerář nápadně připomíná Apollinairovu cestu roku 1902, která vedla opačným směrem z Berlína do Drážďan, Prahy, Vídně a Mnichova, a je velmi pravděpodobné, že Duchamp jel podle Apollinairových rad. Mnichov sám byl v Paříži dobře znám jako centrum německého moderního umění a to Duchampa zajímalo.

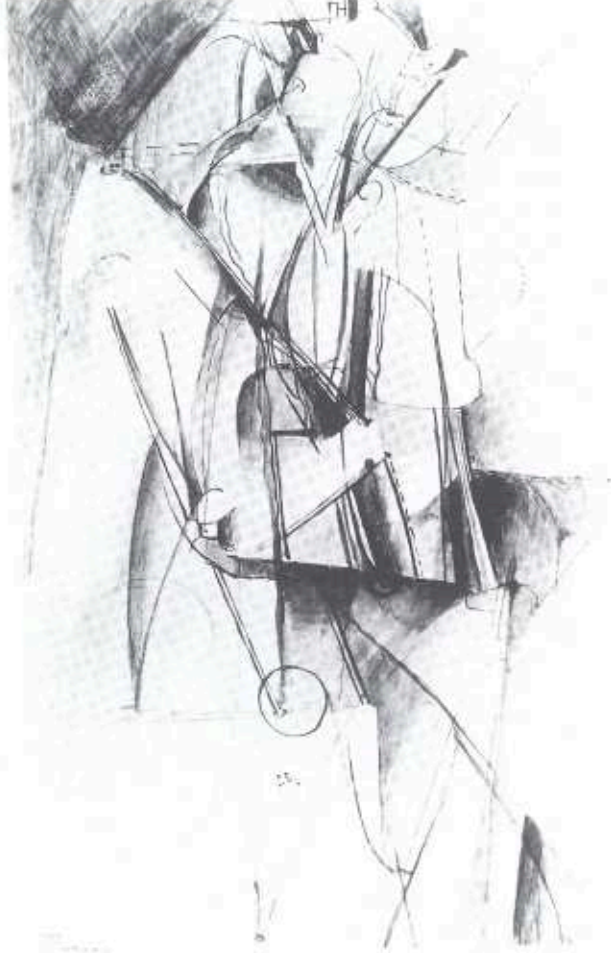
Královna v Duchampových obrazech z jara 1912 předjímá ústřední postavu celého příštího Duchampova díla: Nevěstu. Ta nabývá definitivního tvaru v následujícím cyklu, který vznikl za jeho pobytu v Mnichově a který tvoří dvě kresby a dva obrazy s postupnými názvy *Panna I*, *Panna II*, *Přechod Panny v Nevěstu* a *Nevěsta*. Hieratická královna předešlého cyklu se tu mění v jakousi umělou figuru, napůl lidskou, napůl strojovou, a v ní či před ní se objevuje nový prvek, připomínající chemický přístroj a vyvolávající představu, jako by to byl extrapolovaný kus jejich útroby. Snad



13. Panna I, 1912

se dá uhadnout i geneze tohoto prvku. Podobná, ale neúplná extrapolace je naznačena v obraze *Keř* ze symbolistického Duchampova údobí: na stojící z obou ženských postav, předjímající pravděpodobně *Nevěstu* (příčemž klečící postava by byla *Pannou*), vytváří nelogicky výrazná modelace břicha objekt už téměř samostatný, oddělující se od vlastního těla. Motiv by





14. Panna II, 1912

pak významově souvisel s onou hádankovitou průhlednou koulí v obraze *Mladík a dívka na jaře*.

Posledním obrazem mnichovského cyklu a vyvrcholením dosavadní Duchampovy práce pak je olej

ně, jako bylo v předešlém obraze; navíc se zde objevuje ještě útvar, který je snad zbytkem protějšku Nevěsty-Královny dřívějších obrazů, tedy mužské postavy Krále. Není tu však už futuristicko-simultaneistické znázorňování časové dimenze; Nevěsta je statická. S tím zmizely i pozůstatky kubistického tvarosloví. Z tradičního umění je tu už jen forma závěsného obrazu. V příštím domyšlení tématu Nevěsty Duchamp zanechá i toho.

Ne nadarmo mluvil o sobě Duchamp jako o „mediální bytosti“, která jenom objevuje dílo, hotové už napřed a někde jinde. Proces, který vedl od *Šachové partie* z roku 1910 a *Dulciney* z roku 1911, vyvrcholí obrazem, na kterém začne pracovat roku 1913 a kterému dá název *Nevěsta svlékaná svými mládenci*, později doplněný ještě anakolutickým dodatkem: *dokonce*. Ten obraz jako by se byl skrýval po celou tu dobu za všemi Duchampovými obrazy; v něm teprve se odhalil Duchampovi význam témat, která maloval. Spočíval v jejich skryté symbolice, v jejich mytologické platnosti.

Zároveň s tímto odhalováním významu vzniká v Duchampových obrazech i nový prostor. Konstrukce renesančního prostoru slouží programově zpodobování daného světa. To platí i pro kubismus, pokud zůstával při svém „realismu“: skutečnost je hotová napřed a umění by mělo být hrou uvnitř této skutečnosti. Picassova a Braquova hra je krutá nebo něžná, veselá nebo tragická – ale jejich obraz vždy zůstává ve světě jevů a v lidských vztazích k němu. Kubismus se snaží vytrvat v relativním bezpečí známého světa, člověk

má pořad zůstat jeho pánem. V Cézannově barevném prostoru naproti tomu ztrácíme orientaci ve světě. Je to prvotnější prostor, než je prostor hotových věcí. Činí nás přítomny zrození světa. Věci se nejeví přede mnou, na organizovaném jevišti světa, nýbrž vystupují z neznáma, zjevují se z nejsoucna. Nikoli prostě *jsou*, nýbrž *nastávají*. Před Cézannovým obrazem jsme přítomni něčemu, co se podobá zázraku. U Duchampa mizí poslední rezidua renesanční redukce prostoru na vymezenou a měřitelnou prostorovou krabici jeviště. Tvary se v novém prostoru rozpadají, přemísťují, vyprazdňují, ale nedá se tu mluvit o deformaci, jako tomu bylo u Picassa a Braqua. Jejich proměna není už z působení sil uzavřených v imaginárním prostoru obrazu. Prostor je volně otevřen na všechny strany. V Duchampových obrazech chybí pozadí. V tomto prostoru není zadního plánu. Plastické síly, které zde působí, nemají svůj původ uvnitř obrazu. V kubismu zacházely s předměty jako s mrtvými hmotami, lámaly je, pohrávaly si s nimi, ničily je. V Duchampově obraze zacházejí s nimi jako s živými bytostmi, strhávajíce z nich šat i kůži a přetvářejíce je v nové bytosti. Prostorem těchto obrazů není intimita zátiší, ale nekonečný prostor mýtu.

#### Čtvrtý rozměr

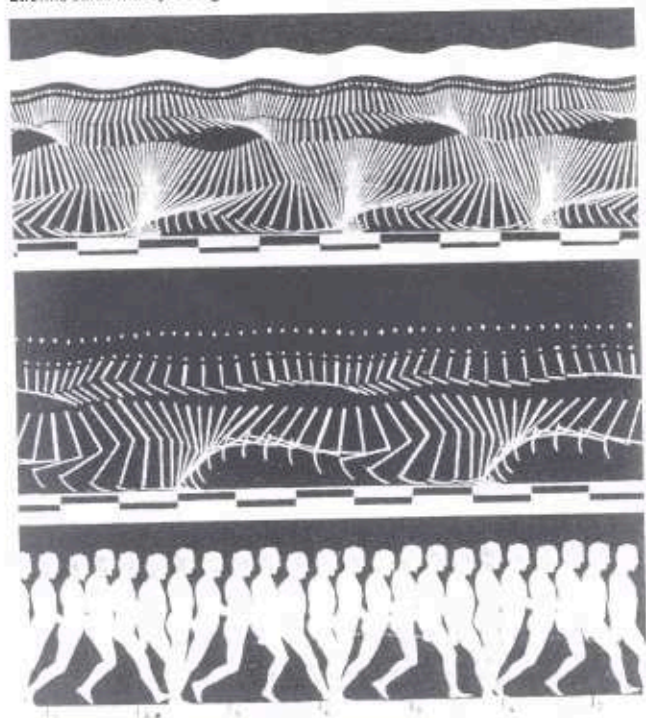
Braquův a Picassův kubismus byl ve své době obecně interpretován jako integrace času do obrazového prostoru. Přesto kubismus zůstával zcela statický. Jeho prostor se lišil od renesančního jen tím, že zde byl

definitivně zrušen sjednocující ideální úběžník. S tím byla zrušena ovšem i fikce nehybného pozorujícího oka. Mluvílo se přitom o tom, že pozorovatel je v pohybu, že obzírá předměty z mnoha stran a tyto různé pohledy pak na obraze skládá dohromady; dokládalo se, že tím vstupuje do obrazu plynutí času a že trojrozměrný prostor se tím rozvíjí do čtyřrozměrného kontinua prostoro-časového. Ty spekulace byly odrazem tehdejšího obecného pocitu, že statický obraz světa nedostačuje. Ukazovalo se, že takový obraz je pouhou umělou konstrukcí, a vyjadřoval-li starý svět s jeho ideálem stability, moderní svět se jevil jako svět změny a nečekanosti. Celá skutečnost se dostávala do hmotného i duchovního pohybu tak náhlého, jaký nemá v minulosti příkladu, a člověk sám už neměl v něm pevného místa, odkud by mohl svět obzírát. Takové mělo být také nové umění toho světa. Hlásaly to futuristické manifesty a mnoho se o tom mluvilo mezi mladými kubisty v Puteaux.

Chodil mezi ně také Henri Barzun, kterýrazil heslo „simultaneismus“. Byla to jakási varianta futurismu, která měla ve své době značný vliv. Na diskuse v Puteaux navazoval zřejmě i František Kupka, když mluvil roku 1913 v Paříži s mladým českým básníkem Richardem Weinerem a říkal mu, že nesouhlasí s futuristickým (či spíše simultaneistickým) úsilím o zachycení „současnosti sledů“, nýbrž že chce malířsky interpretovat „posun“, a demonstroval mu to na obraze *Jezdci*. Kupkův obraz s tímto názvem neznáme, ale jsou zachovány kresby, které někteří datují až do roku 1902; nejspíše jsou však daleko pozdější, někdy z let 1910–12. Jsou inspirovány pohledem na jezdce v Bu-

loňském lesíku, míhající se mezi kmeny stromů; Kupka pak rozdělil plochu obrazu na svíslé pásy s různými fázemi pohybu. Podobné rozfázování je na chronofotografiích Francouze Mareye a Američanů Eakinse a Muybridge. Na fotografiích je zachycen mnohonásobnou momentní expozicí pohyb modelu tak, že jeho postupné stavy se přes sebe překládají, případně vedle sebe vrství. Tyto fotografie byly tehdy dobře známy a posloužily nejen Kupkovi (*Žena trhající květy*, asi 1910–12), ale také Villonovi (*Dívka u kla-*

Etienne-Jules Marey: Fotografická studie lidského pohybu, 1886



*víru*, 1912, *Pochodující vojáci*, 1913) a Légerovi (*Dvě sklánějící se ženy a Schodiště*, 1913).

Duchampovy tehdejší názory byly podobné Kupkovým. Když roku 1964 komentoval svůj *Akt sestupující se schodů*, popsal jej jako „statické pozice postupných fází sestupování“. Stejných výrazů použil roku 1926 v úvodu k výstavě Picabiově: „cílem bylo statické zpodobení pohybu“, a také pro něj byly poučné chronofotografie, zejména Muybridgeovy. Přesto je Duchampovo rozfázování odlišné od Kupkova. Kupkovo tvarosloví je secesního rodu, Duchampovo je kubistické. Kupkovy obrazy, inspirované pozorováním skutečného pohybu, jsou lyrickými plošnými kompozicemi, Duchampovy jsou dramatickými událostmi v prostoru. Tím mají blízko k futuristickým obrazům. Duchamp se vždycky bránil, aby byl počítán k futuristům (jak se stávalo). Zdůrazňoval, že si nevšímal futuristických manifestů a futuristické obrazy (Boccioni, Carrà, Rusolo, Severini) byly vystaveny v Paříži teprve v únoru 1912. Do té doby se do Paříže nedostaly ani jejich fotografie. Duchampa tato výstava velmi zaujala, ale *Akt sestupující se schodů* byl už tehdy namalován. Tehdejší dílo Duchampovo je svým způsobem s futurismem paralelní: „Nechceme věci pozorovat, rozkládat a přenášet do obrazu,“ polemizoval 1913 Boccioni s kubisty, „ztotožňujeme se sami s věcmi, což je podstatně rozdílné.“ U Duchampa se ovšem nedá mluvit o takovém extatickém ztotožňování se s věcmi či ději a jeho východiskem byl kubismus (jako ostatně bez kubismu není ani futuristické umění myslitelné). Ale ani tento Duchampův kubismus nezačíná analýzou tvarů. Šlo mu především o vyjádření události, př-

běhu, dění v čase, a když v jeho kresbách a obrazech šachistů dochází k rozpadu objemu, podnětem tohoto rozpadu je sám děj hry.

Podstatný rozdíl mezi futurismem a Duchampovým uměním spočívá však v pojetí času. Duchamp výslovně řekl, že nechtěl dosáhnout kinematického efektu a nechtěl vzbudit iluzi pohybu, jak tomu bylo u futuristů. Futuristi byli pro něj proto impresionisty současného města. I chronofotografie se zakládají „spíše na analytické diskontinuitě než na syntetické kontinuitě“, konstatuje Margit Rowellová ve své duchampovské studii. Stejně tak obraz může zpodobit jen postupně statické fáze: ale pohyb je to, co zůstává mezi nimi – nezpodobené a nezpodobitelné. To je vlastním výtvarným tématem *Smutného mladého muže ve vlaku* a *Aktu sestupujícího se schodů*. Napětí obrazu nespočívá jen v napětí mezi fázemi pohybu, ale nadto mezi zpodoběným a nezpodoběným. Smysl obrazu je v tom, co v něm není a být nemůže.

Postupné stavy na obraze jsou pevně situovány v prostoru. Mohly by být dále zmnožovány, ale vždy by mezi nimi zůstala nekonečně malá skulina a v ní to neviditelné, nepředstavitelné a nemyslitelné, co nese proud jevení: ryzí čas. Čas nikde není. Oddělen od svého prostorového uskutečňování, nedá se už nazvat ani podstatou skutečnosti; nic by nebylo bez něho, ale nic není ani jím; není to „ousia“, „podstata“, ale, řečeno jazykem řeckého filozofa pátého století, známého jen pod pseudonymem Dionysios Areopagites, „hyperousia“, „nadpodstata“. Nikoli světský čas, nýbrž tato nesvětskost času je tématem Duchampových obrazů oné doby.

Ale jaká je vlastně souvislost času a prostoru? Některé chronofotografie vnukají představu, jako by předmět na jednom místě mizel a na druhém se zjevoval; nejsou ani ještě zde ani již tam a ztratili na tu nezachytitelnou téměř chvíli svou tělesnost, mizí do té pouhé časovosti, které není nikde v prostoru. Na tuto nepřítomnost času v našem prostoru navázaly Duchampovy meditace o čtvrtém rozměru. To bylo tehdy, na počátku desátých let, také časté téma. Mluvil o něm s kubisty jejich přítel, a zvláště přítel Duchampův, Maurice Princet, který se zajímal o novou matematiku čtyřrozměrného kontinua, a „čtvrtý rozměr“ se objevuje i v názvech obrazů Metzingerových a Kupkových, později i Malevičových. Příliš jasno přitom neměli. Apollinaire v říjnu 1912 na své přednášce o umělcích vystavujících na salonu Section d'Or tlumočil celkem obecné názory v tehdejší avantgardě a vysvětloval, že prostor tohoto umění je prostorem čtvrtého rozměru: noví malíři „se vzdalují čím dále tím více od starého umění optických iluzí a lokálních proporcí, aby vyjádřili velikost metafyzických forem“. O „čtvrtém rozměru“ psal tehdy zejména Gaston de Pawlowski. To byla zajímavá postava: patřil kdysi – jako Apollinaire – k okruhu Alfreda Jarryho a nyní publikoval v *Comœdii*, jejímž byl redaktorem, prózy, které pak na podzim 1912 vyšly knižně pod názvem *Cesta do země čtvrtého rozměru*. Duchamp je tehdy s velkým zájmem četl a sám se později zmínil, že mu „bloudily hlavou“ právě myšlenky Pawlowského, když připravoval *Nevěstu svlékanou svými mládenci, dokonce*.

Podle Pawlowského čtyřrozměrný prostor není jen rozšířením našeho světa třírozměrného, nýbrž teprve v něm můžeme nalézt pravou podobu světa: čtvrtý rozměr je, jak psal Pawlowski, „nutný symbol neznáma, bez kterého by známé nemohlo existovat“. Tento čtvrtý rozměr je zároveň podmínkou umění. „Bez existence pravého světa o čtyřech rozměrech, který zná náš duch a který je mimo čas a prostor (...), umění by bylo blouzněním.“ Trojrozměrné zobrazování, soudil tehdy Duchamp, nepostačí. Skutečnost není ve třech rozměrech, jak se nám jeví, nýbrž v rozměrech čtyřech (a možná ještě dalších). Čtyřrozměrné kontinuum přesahuje třírozměrnou prostorovost i časovost, tedy všechnu fenomenalitu. Přesto není od fenomenálního odtrženo, není nějakým samostatným jiným jsoucnem. Neviditelné a viditelné patří k sobě; dokonce se navzájem podmiňují. Aby objevil toto dotýkání, věnoval se Duchamp důkladnému studiu neeuclidovské geometrie. Mohlo by se to zdát pošetilostí: co mohly tyto abstraktní konstrukce vícerozměrných prostorů přinést umělci, který je vždy odkázán jen a jen na tři rozměry tohoto viditelného světa? Je možno svět čtvrtého rozměru vidět? Charles Howard ve svém *Úvodu do čtyřrozměrné geometrie* (1903) pokládal jeho vizualizaci za možnou a Henri Poincaré soudil, snad ironicky, že kdo by tomu obětoval celý život, snad by si mohl čtvrtý rozměr představit.

Ale Duchampa zajímalo něco jiného: spojení trojrozměrného prostoru se čtyřrozměrným, způsob, jak se tyto prostory sebe dotýkají, do sebe navzájem promítají. Šlo mu o to, aby viděl nikoli tento čtyřrozměrný prostor sám, ale stopy, které ho dosvědčují v trojroz-

měrném prostoru fenomenálního světa. Vracel se proto pořád k analogii se zrcadlem: jako se na dvojrozměrnou plochu zrcadla promítá prostor trojrozměrný, nepromítá se podobně na tento prostor trojrozměrný dál zase prostor čtyřrozměrný? Nebylo by tedy přece jen možno odtud, z našeho světa, vidět do čtyřrozměrného kontinua? „Je jisté, že každý bod trojrozměrného prostoru maskuje, skrývá čáru kontinua, je jejím vyústěním,“ zapisuje si. „Bylo by třeba otáčet se okolo tohoto bodu a objevit tento čtvrtý rozměr, který se dotkne (v tomto bodě) trojrozměrného prostoru. – Čára trojrozměrného prostoru také maskuje plochu; je jakoby průřezem této plochy, který je jediný viditelný pro oko. Stejně plocha je zajisté průsečíkem dvou trojrozměrných prostorů (totiž čtyřrozměrným úhlem). Ale trojrozměrný předmět v trojrozměrném prostoru nic neskrývá. Naopak útočí na něj a rozkouskovává všechny ty čáry, objemy, plochy čtyřrozměrného prostoru, které ústí v jeho trojrozměrném prostoru do jeho konstrukce v bodech, plochách, čarách.“ (Čáry čtyřrozměrného prostoru tedy odpovídají bodům v trojrozměrném prostoru, stejně objemy plochám a plochy čarám.) Nebylo by pak možno na tomto základě vytvořit novou perspektivu? Duchamp si poznamenává: „Z dvojrozměrné perspektivy, poskytující obraz trojrozměrného kontinua, vybudovat trojrozměrnou (či možná dvojrozměrnou) perspektivu tohoto čtyřrozměrného kontinua.“

Když Duchamp o řadu desetiletí později vzpomínal na ony doby, připadaly mu ty tehdejší spekulace o čtvrtém rozměru „dětinské a pošetilé“. Měly však svůj vážný význam. Duchamp se jim věnoval v letech

1912–15 a jeho poznámky z oné doby svědčí, že ne-  
zůstal při zájmu povrchním a diletantském. Byl pře-  
svědčen, že fenomenální svět není úplný, a doufal, že  
nachází matematicky přesný způsob, jak zjistit, kde  
je ona skulina, jíž z imanence, z fenomenality, prohléd-  
neme do transcendence, či kterou sama transcen-  
dence prosvítá do naší imanence. Svět celý se tím  
pro nás měl změnit. Ten čtvrtý rozměr neměl totiž být  
pro Duchampa jen dalším rozměrem, přidaným k těm  
třem. Je-li čtvrtým rozměrem čas, tu tento čas čtyřroz-  
měrného kontinua nemohl být už tímže časem, který  
se nám jeví z našeho trojrozměrného světa. Fenome-  
nální čas je lineární, jednorozměrný, ale v čtyřrozměr-  
ném prostoru a dokonce v prostorech o dalším počtu  
rozměrů se také čas proměňuje způsobem, který si  
stěží můžeme představit. „Hledat čas o dvou rozmě-  
rech, třech rozměrech atd.“, poznamenal si Duchamp.  
Vůči trojrozměrnému prostoru je čas vnější a zůstává  
odlišný od tří rozměrů fenomenálního světa, ale do  
vícerozměrného prostoru je čas integrován, je identic-  
ký s ostatními rozměry – je metafenomenální, neli-  
neární, mění se nejspíše tak, jako by se zastavil.

Není to bezčasí, je to nový čas, není to pominutí  
světa, je to nové založení světa. Je to Mallarméovo  
absolutno, do kterého také vchází vše z fenomenální-  
ho světa, aby se proměnilo. Je to ten krásný a radost-  
ný znovunalezený čas Marcela Prousta, který jej činí  
lhostejným k smrti: přítomnost splynula s minulostí,  
čas je zde celý najednou; v izolovaném a znehybně-  
lém okamžiku získává člověk „kousek času v čistém  
stavu“, je s ním u „podstaty věcí“. Je to Joycova „sta-  
sis“, „zastavení“ jevového světa v estetickém pozná-

ní; čas jasnovidný. „V každém zlomku trvání se repro-  
dukuje všechny zlomky budoucí i minulé,“ zapisuje si  
Duchamp. „Všecky tyto minulé a budoucí zlomky ko-  
existují tedy v přítomnosti, která teď už není tím, co  
se obvykle nazývá přítomným okamžikem, nýbrž ja-  
kousi přítomností o mnoha rozměrech.“

Duchamp si kdysi poznamenal projekt „hodin  
z profilu“: mají být „inspektorem prostoru“, mají, mů-  
žeme snad říci, poskytnout do něho jakýsi boční po-  
hled. Roku 1965 tuto myšlenku komentoval: „...hodiny  
videné z profilu, takže čas zmizí, ale které připouštějí  
ideu času jiného, než je čas lineární“. Má to být „řez  
časem“, který dává intervenovat jiným rozměrům tr-  
vání. Duchampovi nikdy symbol „hodin z profilu“ ne-  
sešel s mysli a na samém konci života připravil pro  
knížku Roberta Lebela *Dvojitý pohled* jejich jednodu-  
chý model z papíru.

## ● Nadrychlé a podtenké

Abychom zachytili skutečnost v ustrnutí nelineárního  
času, k tomu by asi bylo třeba, přemýšlel Duchamp,  
jakési zvláštní momentky, která by byla „ultrarapidní“  
– supermomentky, která by provedla podobný řez čty-  
rozměrným kontinuem, jako to činí perspektivní plány  
v euklidovském perspektivním obraze. Náš prostor,  
řekl jednou, je „vůči čtvrtému rozměru nekonečně ten-  
ký a absolutně plochý řez“. Obdobou tohoto „ultrara-  
pidního“ je tedy „infra-mince“ „infratenké“. Soudě  
podle jeho poznámek, přemýšlel o tom někdy od po-  
lovice třicátých let: „Odrasy světla na různých více či

méně vyleštěných povrchů – Matné odrazy, které působí jako obrážející zrcadla, mohly by sloužit za optický příklad infratenkého jakožto ‚vodiče‘ z druhého do třetího rozměru.“ „Ultrapřesná“ bylo tedy – už v *Smutném mladém muži ve vlaku* a v *Aktu sestupujícím se schodů* – pro Duchampa mezerou v čase, něčím mezi třetím a čtvrtým rozměrem, přechodem mezi nimi, a „infratenké“ bylo mu něčím mezi druhým a třetím rozměrem, mezerou v prostoru – tím opět unikalo z našeho světa, striktně určeného danou rozměrovostí. Jako by se ono „ultrapřesná“ přestoupení z imance do transcendence, z fenomenálního do meta-fenomenálního, odehrávalo v onom „infratenkém“, v infinitezimální diferenci prostoru.

Připomíná to „světy mezi“, „in-between“, jak o nich píše Anna Balakianová, citující Rilkův verš o „Zwischenräume der Zeit“, o „meziprostorech času“ v jednom ze *Sonetů Orfeovi*. V té básni Rilke apostrofuje zrcadlo: „meziprostor“ mezi skutečným a nedostupně zrcadleným. Autorka byla by mohla citovat i z jiného z těchto sonetů výraz „Zwischending“, „mezivěc“: tentokrát je to ovoce, jež mrtví poskytují živým, čili něco „mezi“ životem a smrtí. Rilkovy „meziprostory času“ evokují Duchampův *Akt sestupujícím se schodů* a vůbec Duchampovu intuici času. „Světy mezi“ naznačují kompromis mezi neuvěřitelnou nesmrtelností a nepřijatelnou smrtelností, komentuje autorka. V duchampovských termínech je „svět mezi“ nelineárním časem, kde smrt nemůže být (protože tam nic nezačíná a nekončí), a časem lineárním, kde smrt je nezbytná (protože tady vše míjí i pomíjí).

„Infratenké“, řekl Duchamp 1958 Denisovi de Rougemont, je to, „co uniká našim vědeckým definicím. Použil jsem z úmyslu slova ‚mince‘, což je lidské slovo, citové, nikoli slovo laboratoře. Hluk či tón, který dělají manšestrové kalhoty jako ty, co mám na sobě, když se pohnu, patří k infratenkému. Prostor v papíru mezi lícem a rubem tenkého listu... Je třeba to zkoumat... Už deset let se o to hodně zajímám. Věřím, že tím infratenkým se dá projít z druhého do třetího rozměru.“ Několikrát dal Duchamp příklad takových infinitezimalit. Jeden je otištěn v Bretonově *Antologii černého humoru* 1940:

„Transformátor k využívání malých promrhávaných energií jako:  
přebytku tlaku na elektrický knoflík,  
výdechu tabákového dýmu,  
růstu vlasů, chlupů a nehtů,  
pádu moči a výkalů,  
pocitů strachu, úžasu, mrzutosti, hněvu,  
smíchu,  
pádu slz.“

Roku 1955 uzavřel Duchamp zevrubný rozhovor o svém díle s J. J. Sweeneyem: „Umění je otvírání světů, kde nevládne čas ani prostor. Žít znamená věřit...“ Věřil v neviditelné a zkoumal, jak toto neviditelné učinit viditelným. To byl podle něho úkol malířův. Proto je také výklad jeho díla tak obtížný.

Nová podoba, jíž rychle nabývaly během let 1911–12 Duchampovy obrazy, byla vyvolána tlakem tématu. To bylo něco docela neobvyklého. Umění té doby nekladlo na téma žádný důraz a spokojovalo se konvenčním repertoárem námětů. Téma se stávalo pouhou záminkou obrazu nebo jeho navyklou složkou. V perspektivě tohoto umění byl obraz, kde by se téma vůbec ukázalo zbytečné a s ním jakákoli předmětnost: umění abstraktní. Také pro Duchampa běžná témata – krajina, zátiší, figurální kompozice – přestávala existovat, ale z důvodu opačného: záleželo mu na tématu tak, že obraz začínal jeho objevením nebo vynalezením a byl tu k tomu, aby vyjasnil jeho význam. Tím se Duchampovo umění dostávalo na docela jinou cestu, než kterou šlo všechno umění kolem něho, a zároveň až na okraj možností obrazu.

Po rozchodu se skupinou „kubistů“ zůstal Duchampovi jeden přítel, a mělo to být přátelství na celý život: malíř Francis Picabia. Picabia byl vášnivým automobilistou a na podzim roku 1912, krátce po jeho návratu z Mnichova, vzal Duchampa spolu s Apollinaiem svým vozem do vesničky Etivalu v departementu Jura na německých hranicích, a odtud zas zpátky do Paříže. Dlouhá cesta automobilem byla tehdy ještě nezvyklá a pro Duchampa znamenala velký zážitek. Po návratu napsal text *Silnice Jura-Paříž*. Je třeba jej citovat celý.

„Stroj s 5 srdci, čisté dítě, z niklu a platiny, má vládnout silnici Jura-Paříž.

Z jedné strany vládce 5 aktů bude před ostatními 4 akty ve směru této silnice Jura-Paříž. Z druhé strany dítě-reflektor bude nástrojem, vítězícím nad touto silnicí Jura-Paříž.

Toto dítě-reflektor bude moci graficky být kometou s ocasem obráceným dopředu a tento ocas bude převškem dítěte-reflektoru, který rozdrobuje (graficky zlatý prach) a polyká tuto silnici Jura-Paříž.

Silnice Jura-Paříž, která má být nekonečná jenom z lidského hlediska, neztratí svou nekonečnost, třeba z jedné strany bude vymezena vládcem 5 aktů, z druhé strany dítětem-reflektorem.

Výraz ‚neurčená‘ (indéfini) se mi zdá být přesnější než nekonečná (infini). Bude začínat ve vládci 5 aktů a nebude mít konec v dítěti-reflektoru.

Graficky tato cesta bude spět k čisté geometrické čáře bez tloušťky (setkání 2 rovin se mi zdá jediným malířským prostředkem, jak docílit čistoty).

Ale na začátku (ve vládci 5 aktů) bude její šířka, tloušťka atd. velmi přesná (finie), aby postupně ztrácela topografický tvar, jak se bude blížit ideální přímce, která v dítěti-reflektoru proniká do nekonečna.

Malířským materiálem této cesty Jura-Paříž bude *dřevo*, které mi připadá jako citový ekvivalent rozmělněného pazourku.

Možná bude třeba zkoumat, není-li nutné zvolit výtažek dřeva. (Jedlový nebo mahagonový lak.)“

Jiné poznámky z té doby napovídají, že téma nabývalo velkých symbolických rozměrů. „Tento stroj o 5 srdcích má porodit reflektor. Tento reflektor bude božským dítětem, dosti připomínajícím Krista primitivů.



Co do grafické formy vidím jej ve vztahu k stroji-matce, který je lidštější, jako čistý stroj. Má *vyzařovat slávu*.“

Dole připsány ještě tři poznámky: „Podrobnosti provedení. Rozměry roviny. Velikost plátna.“

Jsou to vzácné texty: zachycují dílo v okamžiku zrodu. Ale kam je zařadit? Jsou to vyprávění o cestě? Básně v próze? Plány na obraz? Co je tu napsáno, nedá se namalovat. Duchamp se o to ani nepokusil. Není to ani literatura: není to uzavřený text, nýbrž návrh na něco jiného. Či je to kryptogram? „Dítě-reflektor“ připomíná reflektory vozu, v jejichž světle víří prach. Je těch „5 aktů“ obrazem jeho motoru? Někteří hádají, že „5 aktů“, francouzsky „5 nus“, by se mohlo číst „seins nus“, „nahé prsy“. Ale jinde píše Duchamp „5 coeurs“, „5 srdcí“. Ani kontext tomu neodpovídá. Co s těmi dalšími „4 nus“? Objevuje se tu motiv dimenzionality, snad odtud myšlenka začíná. Rychlost automobilu zdá se měnit rozměry; čas a prostor se prolínají; vzdálené se přibližuje; Duchamp přemýšlí o postupné redukci dimenzionality: z dvojrozměrnosti hmotné čáry se přechází k jedno-rozměrnosti čáry ideální a odtud k vystoupení do bezrozměrnosti, do nekonečna. (Absolutní rychlost by zničila vzdálenost, prostor by se změnil v bod; existence prostoru tedy závisí na existenci času.) Dál zůstáváme v temnotách; text, místo aby se vyjasňoval, se stává postupně stále hádankovitější. Co se tehdy před Duchampem vynořovalo, pro to neměl nikde okolo opory. Dostával se mimo známé podoby umění.

Ve svých obrazech z let 1910 až 1912 se snažil orientovat se v nových směrech a hledal, jak využít

vyjadřovacích možností, které se tehdy otevíraly. V posledních obrazech z Mnichova, především v oleji *Nevěsta*, který namaloval dva měsíce před cestou do Etivalu, v srpnu 1912, přestoupil už daleko meze symbolistických, kubistických či futuristicko-simultaneistických názorů. Přestane nyní malovat a vrátí se k výtvarné práci teprve během příštího roku, a to už začne projektovat dílo vymykající se docela všem dosavadním výtvarným postupům: rozměrný obraz na skle, *Nevěstu svlékanou svými mládenci, dokonce*. Ale už teď se mu ukazuje, že bude muset nastoupit cestu docela novou a neznámou.

Současné umění od Courbeta počínaje bylo mu „sítnicové“: realismus, impresionismus, fauvismus, počínající abstrakce. Zdá se, že činil jakousi výjimku, pokud šlo o Kandinského. Když byl v Mnichově, koupil si tam jeho knihu *O duchovním v umění*, která právě vyšla, a pečlivě ji pročítal – v zachovaném exempláři si některé pasáže mezi řádky přeložil. Ještě roku 1929 Kandinského v Dessavě navštívil. Rovněž Mondriana si vážil. Ale jinak zůstal jeho postoj nezměněn; sblížil jej po první válce se surrealisty a odpuzoval jej po druhé válce od poválečných abstraktivistů amerických. (Američtí kritikové mu to opláceli.) „Zajímaly mne myšlenky,“ vysvětloval roku 1946 J. J. Sweeneyovi, „nikoli pouze vizuální produkty. Chtěl jsem dát ještě jednou malířství do služby mysli. (...) Ve skutečnosti všecko malířství až do posledních sta let bylo literární nebo náboženské. Během posledního století se to postupně ztratilo. Čím smyslovější přitažlivost malířství poskytovalo – čím bylo animálnější – tím více bylo váženo.“

Byl mu proto vždy blízký symbolismus a Mallarmé. Nikoli dobový aparát Mallarméova symbolismu, vybrané rekvizity jeho poezie; světem Duchampovým byl přítomný moderní svět. To byl jeden z důvodů, který ho ve své chvíli dovedl k poezii Laforguově. Umělecký úmysl Duchampův byl však bližší k Mallarméovu. Duchampovou „myšlenkou“, „ideou“, nebylo samozřejmě nic, co by mohl mít umělec na mysli napřed a co by jeho dílo mělo pak ilustrovat a demonstrovat – naopak bylo to něco, k čemu dílo spěje a čeho by bez něho nebylo. Mallarméova „idea“ zase není idea v tom smyslu, jak se tomu slovu obvykle rozumí, tedy zobecňující intelektuální abstrakce, a třeba sám o ní píše jako o „ryzím pojmu“, není nijak abstraktní: „Řeknu: květ! a vně zapomenutí, do něhož můj hlas nevykázal žádný obrys, hudebně se zdvihá jakožto něco jiného než kalichy, jež známe, sama slastná idea, nepřítomná v žádné kytici.“ Duchamp hledal způsob, jak zpodobit neviditelné a nezpodobitelné, jak v trojrozměrném prostoru výtvarného díla učinit přítomným „čtvrtý rozměr“; stejně tak Mallarmé chtěl pojmout do básně něco, co nemůže být v slovech, co se nedá říci, kam slova mohou jen směřovat, kam se báseň může jen otvírat. „Verš se nemá skládat ze slov, ale z intencí,“ řekl; na čem záleží, je „zrcadlení slov“ uvnitř básně, je „prostor mezi nimi“. U Duchampa tomu bývá podobně.

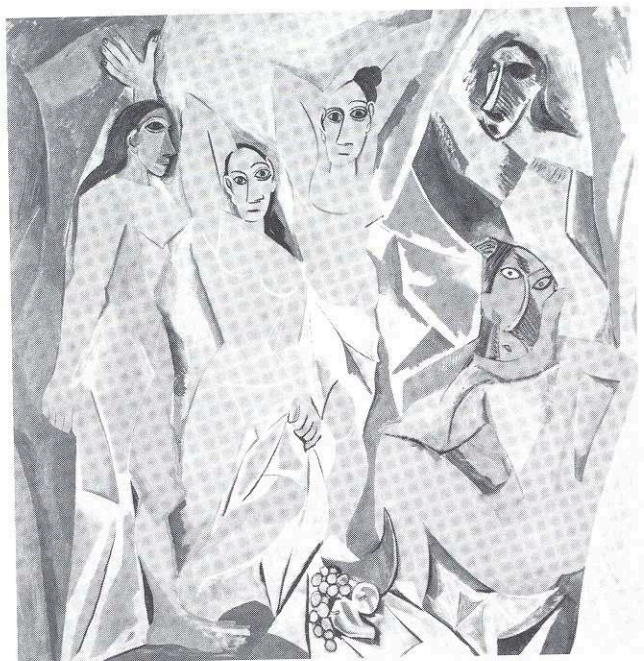
Z malířů byl Duchampovi nejbližší symbolista Odilon Redon; zdůrazňoval, že to byl Redon a nikoli – jako téměř u celé jeho generace – Cézanne, kdo byl jeho východiskem. Nenavazoval na vnější podobu jeho děl, ale opět se ztotožňoval s jeho uměleckým

úmyslem. Jsou to vskutku téměř slova Duchampova, co si Redon poznamenal roku 1879: „Téměř všechna mistrovská díla vyjadřují literární myšlenku, a u francouzských malířů dokonce myšlenku filozofickou. Umění, které je jen pitoreskní, je inferiorní.“ Místo „pitoreskní“ byl by Duchamp napsal „sítnicové“.

## Duchamp a Picasso

Klíčovým obrazem v Duchampově díle byla jeho *Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce*, v díle Picassově jsou jím *Avignonské slečny*. Picasso maloval tento svůj obraz v letech 1907–08, když mu bylo šestadvacet; k projektu *Nevěsty svlékané svými mláďenci, dokonce*, přistoupil o šest let mladší Duchamp ve stejném svém věku, v letech 1912–13. Picassův obraz zůstal nedokončen: zhruba levá a střední třetina zůstaly v starší verzi, v poslední rozhodné verzi je jen necelá pravá třetina obrazu. Duchamp pracoval na svém díle až do roku 1923, ale realizoval jen asi dvě třetiny z původně komponovaného projektu.

K *Avignonským slečnám* je zachováno neméně než sedmnáct různých náčrtů; během této přípravy Picasso zjednodušil obraz tak, že výchozí námět se stal nečitelný. Nešlo totiž o pouhou figurální kompozici, podnětem bylo téma, které zřejmě mělo pro Picassa zvláštní význam a které ho právě proto vedlo až k radikální podobě nedokončené poslední verze. Jak vysvětlil roku 1939, uprostřed skupiny několika nahých žen, květin a jídel seděl námořník, který pak z kompozice úplně zmizel; stojící postava v pravé čás-



Pablo Picasso: Avignonské slečny, 1907

ti, rozhrnující závěsy, byl původně muž nesoucí lebku. Scéna se odehrávala v barcelonském bordelu, který byl v Calle d'Aviñó, Avignonské ulici v starém městě nedaleko ateliéru mladého Picassa. Obraz je zřejmě i vzpomínkou na první a bolestné sexuální zkušenosti mladého umělce.

Během práce na *Avignonských slečnách* Picasso potlačoval tento původní obsah a s ním i význam obrazu, a snažil se jej soustředit k problémům formálním. Tragický pocit života, který *Avignonské slečny* nesl, se přesto vyjádřil v expresivním řešení oné nejpokročilejší části obrazu a pokračuje v celém tzv. negerském

údobí Picassova díla let 1908–1909, které na ně přímo navazuje. Mizí teprve v předválečném Picassově kubismu. Picassovo a Braquovo dílo tehdy tak splývaly, že ani autoři sami někdy nerozeznávali, co je v něm čím. Na začátku světové války, kdy Braque narukuje, se oba přátelé rozcházejí. Picasso se dál zaměřuje převážně formálními problémy obrazu, ať je hledá

Pablo Picasso: Zátěží s lebkou, 1907



v obnovovaném klasicismu nebo v obnovovaném kubismu, tentokrát ovlivňovaném žárlivým obdivem k malířskému dílu Matissovu a někdy i Picabiovu. Picassovo dílo je tak rozsáhlé, že v současnosti stěží najde obdoby. Po celý svůj dlouhý život Picasso hromadil kresby, obrazy, grafiky, plastiky – jako by chtěl jimi zaplnit a zastřít to nedopověděné, co zůstalo v nehotovosti *Avignonských slečen*, jako by se svým dílem sám ohlušoval; stejně se ohlušoval ženami, bohatstvím, slávou, společenským životem. Picasso především byl jedním z těch, o kterých Duchamp říkal, že se omamují terpentýnem. V tomto omamování a ohlušování je něco specificky moderního. Není to náhoda, že právě Picasso se stal pro moderní svět největším současným umělcem; rozhodně je pro něj nejpříznačnějším. Ale ve svých velkých údobích Picasso pokračuje tam, kde zanechal *Avignonské slečny*. V letech 1927–30, tedy v době obrazů z dinardské pláže, jsou ženské postavy, zároveň monumentální i groteskní, strašné i směšné, sestrami oněch z Avignonské ulice; zátiší z konce války, z let 1943–44, se svým vracejícím se motivem lebky, navazují, a to nejen tematicky, na obrazy z let 1907–1908, jako bylo tehdy *Zátiší s lebkou*. Jsou-li pak vrcholným údobím Picassovy tvorby léta 1935–39 s *Tauromachiemi*, *Guernicou* a kresbami a grafikami, které ji doprovázejí, je to tím, že v nich nejuplněji vyslovil své zoufalství z tělesného a z marnosti lidského života. Nakonec možná místo vši té náročné a útočivé tvorby zůstane nejživější částí jeho uměleckého odkazu část nejskromnější a nejsoukromější, pozdní grafiky, které jsou výtvarným zamyšlením nad osudem malíře i muže – osudem ma-

líře, stojícího před záhadou skutečnosti, a osudem muže, marně se snažícího zmocnit se tajemství života, zakletého do podoby nahé ženy. Picassův svět je svět, který uvázl ve své tělesnosti, svět bez transcendence: svět, pro který není vykoupení. Za ním je jen strašlivé prázdno; a toto prázdno se vloupává přímo do Picassova díla a pustoší je. Krajním příkladem toho jsou jeho keramické dekory z období po roce 1947.

Duchampova *Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce*, je také inspirována mladistvými zážitky erotickými jako *Avignonské slečny* – v tomto případě souvisely zřejmě s přítomností mladších sester doma – a má v Duchampově díle podobné místo. Ale jako tyto zážitky byly docela odlišné od Picassových, jsou také osudy jejich tematizace u obou umělců odlišné. Picasso se snažil zbavit se tohoto tématu, potlačit ho. Duchamp nikdy nepřestal hledat způsob, jak se k němu přiblížit. Picasso rezignoval na své téma, aby se zachraňoval v malování obrazů, Duchamp raději rezignoval pro dlouhá léta na jakékoli dílo, než aby se svého tématu vzdal. Přitom čím dále je chtěl pochopit, tím dále se dostával za všechno pochopení, do svého „čtvrtého rozměru“, do transcendentního: a tak, zatímco hrozilo Picassovi, že ztroskotá v prázdné imanenci, Duchampovi hrozilo, že ztroskotá na nedostupné transcendenci, že ztroskotá v mlčení. V tom všem byli Duchamp a Picasso protichůdci, a zůstali jimi i ve svých vnějších osudech. Picasso šel do světové slávy, jaké nebylo rovno, Duchamp do skrytosti, již si zachoval až do smrti.

## Ironie

Předmětem umění je bezbřehé a nekonečné. Nedá se spoutat do vymezeného a konečného díla. Pocit nedosažitelnosti, nerealizovatelnosti, nedostatečnosti každého díla provází toto moderní umění od jeho počátků. Jeho výrazem byla především ironie prvních romantiků. Některé básně „dýchají božský duch ironie,“ poznamenal roku 1797 Friedrich Schlegel ve svých *Kritických zlomcích*. „Žije v nich skutečně transcendentální šaškovství. Uvnitř nálada, která všechno přehlídí a vysoko se pozdvihuje nad všechno podmíněné, i nad své vlastní umění, ctnost nebo genialitu; vně, v provedení, mimická manýra obvyklého dobrého italského operního komika.“ Ironie je humorná hra konečnosti a nekonečnosti, „splétá nejsvětější s veselým a lehkomyšlným“. Je to výraz napětí mezi imanencí a transcencí, jejich neřešitelné dialektiky, jejich paradoxnosti, a také radostný souhlas s ní. Je to „zápas mezi absolutním a relativním“ podle René Wellka, „vědomí, že úplně pochopit skutečnost je zároveň nemožné i nutné“. Pro velkého estetika německé romantiky K. W. Solgera je ironie podstatou uměleckého díla, nutným důsledkem jeho konkrétnosti; skutečnost sama je výtvozem božím, ale umělecké dílo zůstává pouhou estetickou iluzí. „Ironie je výrazem umělcevo poznání, že jeho dílo je vždy symbolem; umělec je si vědom božského a zároveň své vlastní nicotnosti.“ Lidské poznání, lidský život, lidské dílo se vztahují svým nedokonalým způsobem k něčemu, co je vždy přesahuje; mohou k tomu vést, ale nemohou do něho vstoupit, obsáhnout je, ztotožnit se s ním.

Taková je i Duchampova ironie. Provázela ho celý život. Už v jeho starých poznámkách z doby okolo 1914 nalézáme zmínku o „přítakávajícím ironismu“, který se liší od „ironismu negujícího“. Stejně vysvětloval svou ironii 1960 Lawrenci D. Steefelovi. „Nikdy jsem nemohl vystát vážnost života, ale je-li to vážné bráno s humorem, dostává všechno hezčí barvy,“ zaznamenal tehdy jeho slova Calvin Tomkins. „Můžete-li ironizovat bez citových důsledků, bez destruktivnosti i bez smíchu – jinak řečeno s lhostejností – máte naději, že se vám otevře nový výhled.“ Je to „meta-ironie“, říká Duchamp, ironie ironie, říká Friedrich Schlegel: ironie, která je sama sobě opět neadekvátní a která proto ironizuje i samu sebe. „Ironie je hravý způsob, jak něco přijmout. Moje ironie je ironií lhostejnosti,“ formuloval to Duchamp Janisovým. Lhostejnost, rozumějme přítakávající lhostejnost: lhostejnost vděčně vše přijímající.

Duchamp se nevysmívá, nezná sarkasmu, ani se nesměje. Jeho žerty mají hlubší smysl. Svou ironii obracel Duchamp především na své dílo vlastní. Je to zase ironie Friedricha Schlegela, jeho „Witz“, „vtip, který si neviditelně hraje se svými díly a jen tiše se usmívá,“ nebo jak Schlegel říká o Goethovi: ve svém Wilhelmu Meisterovi se zdá sám „z výše svého ducha usmívat se (herabzulächeln) na své mistrovské dílo“. Pro Solgera krásné bylo zjevení „ideje“, totiž oné skutečnosti původní, kde se nerozeznává konečné a nekonečné. Ale umění nemůže této „ideje“ nikdy dosáhnout. „I největší, nejnádhernější jako nejděsivější, je před ideou ve skutečnosti ničím.“ Umělec musí být proto schopen i nadšení i ironie. „Umělec

v plném vědomí nicotnosti svého díla přece se mu věnuje s největší láskou; ba provádí je s takovou láskou právě proto, že se zasvěcuje zániku jako oběť ideje," praví Solger.

Duchampovi z jedné strany na jeho díle nesmírně záleželo. Opatroval pečlivě své práce; pořídil z nich velmi pracně jakési miniaturní přenosné muzeum v kufříku (*Krabice v kufru*); uvítal, když se Schwarz rozhodl vydat jeho readymady jako mutiply; po léta sháněl své obrazy, když byly rozptýleny po amerických sběratelích, aby je soustředil u svých přátel Arensbergových, a tím pak zachoval jejich téměř úplný soubor pro Filadelfské muzeum, kam je Arensbergovi odkázali. Z druhé strany znevažoval svou vlastní práci, a velice se mu líbilo, když ho americká kritička nazvala „Velkým kutilem“. Zčásti to bylo proto, že obvykle přistupoval k hmotné realizaci svého díla teprve, když je měl v mysli docela hotové, a přitom bývala tato realizace technicky tak náročná, že jí musel věnovat nesmírně práce a času. Ale především si byl vědom, že hmotná předmětnost uměleckého díla je sama o sobě bezcenná. Dílo trvá jen potud, pokud trvá jeho nehmotný význam, tedy pokud tu bude někdo, kdo bude tento význam chápat, chtít a potřebovat. „Jsou to diváci, kdo dělá obrazy," opakoval. Ale každé dílo se svou dobou hyne, soudil, a v naší době je existence uměleckého díla zvláště problematická. Krátce před smrtí to pěkně řekl svému příteli Robertu Lebelovi, který se divil, jak se Duchamp stará, aby jeho díla byla uchována v muzeu. „Užívám tohoto slova ve smyslu špitálu nebo útulku pro slepce, hluchoněmé, staré lidi nebo blázny. Čím jiným jsou pro umělce mu-

zea? Především jsou to zařízení pro zmrazené blázny, kde konzervátoři-ošetřovatelé studují retrospektivně nejtypičtější případy. Ostatně když je někdo blázen, ať mrtvý či živý, není pro něj nejlépe, je-li zavřen? Venku je příliš nebezpečný."

## 1913

Rok 1913 byl pro Duchampa rokem konečného rozhodnutí. Ještě jeho mnichovské práce v roce 1912, ať jakkoli v té chvíli nezvyklé, se daly srovnat s uměním své doby; pořád to ještě byly obrazy a Apollinaire mohl Duchampa přiřadit ve své knížce *Estetických meditací*, kterou roku 1913 vydal, ke kubistům.

Ale pro Duchampa byl v té době už kubismus překonaný. K poslední kresbě před mnichovskou cestou, *Mechanismu studu*, připsal Duchamp: „První zkouška pro: Nevěstu svlékanou mládenci“ a tato *Nevěsta* s definitivním názvem *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce*, se nyní stane velkým Duchampovým tématem, které ho bude zaměstnávat po léta. Projektuje dílo především v mysli, jak o tom svědčí množství písemných poznámek z té doby, ale roku 1913 narýsuje už zevrubný rozvrh díla. Je koncipováno způsobem docela novým. Zároveň postupuje Duchamp k věcem ještě daleko nezvyklejším. „Cesta, kterou Duchampova mysl prošla během roku 1912, je asi největší zážrak toho roku estetických zážraků v Evropě," napsal ve svém referátu o první souborné Duchampově výstavě Richard Hamilton. Duchamp začne experimentovat s náhodou: roku 1912 ji uplatní v pokusech

o hudební kompozici, příštího roku vytváří *Tři ustálené prototypy měr*. Stejně nezařaditelné jsou ony předměty, které vytrhává z obyčejného světa a s nepatrným jen zásahem uvádí do světa umění: nazve je později „readymades“. První je zase z roku 1913, *Kolo bicyklu*. Odpoutává se tím ode všech zvyklostí umění, a zdá se, že od umění vůbec. Stěží komu se s tím tehdy svěří.

### Raymond Roussel

Prvním podnětem k novému Duchampovu vývoji byla na jaře 1912 návštěva představení *Impressions d'Afrique* Raymonda Roussela. To bylo tedy ještě před pobytém v Mnichově a vznikem *Panen a Nevěsty*. „Je to Roussel, kdo je v základě odpovědný za vznik mé *Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce*,“ řekl Duchamp Sweeneyovi po druhé světové válce. „Jeho *Impressions d'Afrique* mi v hlavních rysech naznačily, jak dál. Tento kus, který jsem viděl v Apollinairově společnosti, mi nesmírně pomohl v jednom aspektu mého vyjadřování. Viděl jsem hned, že mohu přijmout Rousselův vliv.“ A v jednom pozdějším dopise: „Roussel mne roku 1912 zbavil celé mé ‚hmotně-výtvarné‘ minulosti, již jsem se už pokoušel zbavit.“

Raymond Roussel byl prazvláštní postavou. Byl o deset let starší než Duchamp. Během svého života napsal osm knih a některé z nich zdramatizoval nebo dal zdramatizovat – vždy docela bez úspěchu. Stál mimo literární souvislosti své doby. Seznam jeho literárních lásek je podivný: Verne, Loti, Rostand, Flam-

marion, Coppée... Miloval operety a divadla pro děti. Umělecké avantgardy své doby si nevěšil. Když se s ním po první světové válce seznámili mladí surrealisté, a obdivující jej, posílali mu své knihy, Rousselovi zůstaly nesrozumitelné. S Duchampem se nesešel, i když by je bylo mohlo sblížit, že oba byli vášniví šachisté. Jeho život byl stejně nezvyklý jako jeho literatura. Měl pohádkové jmění a žil v nesmírném a nesmyslném přepychu. Ke sklonku života se soustavně omamoval barbituráty a jimi také se v létě roku 1933 v hotelu v Palermu uspal, nejspíše záměrně, k smrti.

*Impressions d'Afrique* napsal původně jako knihu prózy, potom si ji zdramatizoval. Rámecem je příběh o ztroskotané plachetnici v tropické Africe; záchraně pasažérů jsou zajati černošským monarchou a nyní čekají, až dojde pro ně výkupné; zatím založí „Klub Neporovnatelných“ a uspořádají slavnost, kde předvedou své podivuhodné vynálezy. Roussel dal pořídit pro představení, které si sám financoval, plakát, kde ty vynálezy vypočítává: „Žízala jako hráč na citeru. Trpaslík Philipps, jehož hlava, normálně vyvinutá, se výškou rovná ostatku jeho těla. Jednorozec LeIgulas hrající flétnu na svou vlastní holenní kost. Džizmé dobrovolně popravená bleskem. Socha z kostic šněrovačky, jedoucí na kolejkách z měkkých klobouků z teletiny. Termodynamický orchestr na bexium. Větrné hodiny Šlarafie. Kočky, které si hrají na bradlech. Zeď z domin, připomínající kněze. Chatrný kaučuk, na němž ploše spočívá mrtvola černošského krále Jaúra IX., klasicky kostymovaného jako Faustova Markéta. Ozvučné hrudníky bratří Alcottů. Mučení jehlami.“ Představení nepochopitelné hry samozřejmě vyvolávalo divoké skandály.

Po Rousselově smrti vyšla jeho knížka *Jak jsem psal některé ze svých knih*. Roussel v ní vysvětlil, že východiskem jeho tvorby byly „slovní hříčky“. I sám nadpis je „slovní hříčkou“: „impressions d’Afrique“ mohou být „africké dojmy“ nebo také „tisky za prachy (à fric)“ čili na vlastní náklad. Pro zápletku knihy byla východiskem věta „Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard“, tedy „Písmena bílou křídou na okraji starého kulečnicku“, a táž věta s obměnou posledního slova na „pillard“, což posunulo význam ostatních slov a celé věty: „Dopisy bělocha o tlupách starého lupiče“. Úkolem bylo pak vytvořit text, který by spojil obě ty věty. A takovým způsobem z dalších „slovních hříček“ vznikalo dílo celé, zejména ony fantastické scény. Mohlo by se to pokládat za podivínství, ale výsledek je velmi cenný. Roussel tím získal něco, co by se mohlo nazvat ryzím slovesným prostorem. Text vzniká z textu samého, vytváří se sám ze sebe a pro sebe, z integrální slovní imaginace. Je uzavřeným světem; nic z ostatního života autora do něho nemůže vniknout. Roussel si toho byl dobře vědom. Velmi mnoho cestoval po celém světě, ale píše, „ze všech svých cest jsem nikdy nic nečerpal pro své knihy. (...) U mně je vším imaginace.“

V čem vlastně měl Roussel pro Duchampa takový význam, Duchamp neřekl. Upoutalo ho samozřejmě Rousselovo „šílenství obrazivosti“, jak jednou poznamenal. Je vsutku bez hranic a bez obdoby. Ale z té si Duchamp nemohl mnoho vzít. V Duchampově díle je pramálo fantastiky; je tematicky chudé, téměř monotematické. Duchamp mohl stěží vytušit vznik Rousselových knih ze slovních hříček. Slovní hříčky sice na-

byly důležitého místa také v díle Duchampově, jenže až později. Nadto slovní hříčky, z nichž Roussel vycházel, jsou během jeho další práce na textu tak zašifrovány, že ani Roussel sám je mnohdy nedovedl rozluštit. Dokonce pak to nebylo možné v jevištní podobě díla. A hlavně – konstrukce *Nevěsty* nevychází z žádných her se slovy a významy. V čem tedy spočívá souvislost mezi Roussellem a Duchampem, musíme soudit z proměny, kterou Duchampovo dílo v té době prošlo.

První, kdo tuto souvislost přesně uhodl, byl Michel Leiris, když charakterizoval v krátkém článku 1935 Duchampa právě srovnáním s Roussellem: byl jako on „výjimečným inženýrem“. Duchamp vždy toužil po tom, aby jeho dílo bylo uděláno co možná neosobně. Jeho ideálem se stalo, opakoval, „malířství preciznosti a krása indiference“. To právě nalézal v *Impressions d’Afrique*, Roussel mu byl korektivem jeho zaujetí zcela osobním Laforguem. Slova-významy tady sehrávají samy svou hru, v níž vytvářejí významy nové. Duchamp se pokusí o něco podobného. Jeho prvky budou tentokrát tvary-významy a dílo bude ve svém uspořádání, podobně jako je tomu u Roussela, co možná podobno přesnému stroji, který funguje jako perpetuum mobile.

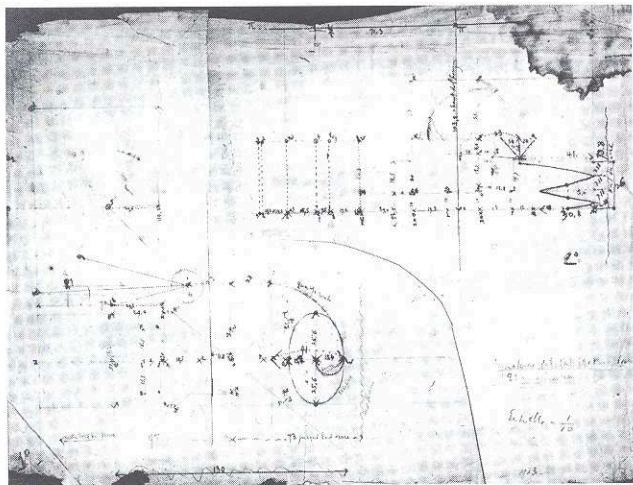
### ● **Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce**

Integrální součástí díla měl být text, jehož náčrtky vznikaly během přípravy obrazu. Zůstalo při těchto zlomkovitých poznámkách. Duchamp je pečlivě uschová-



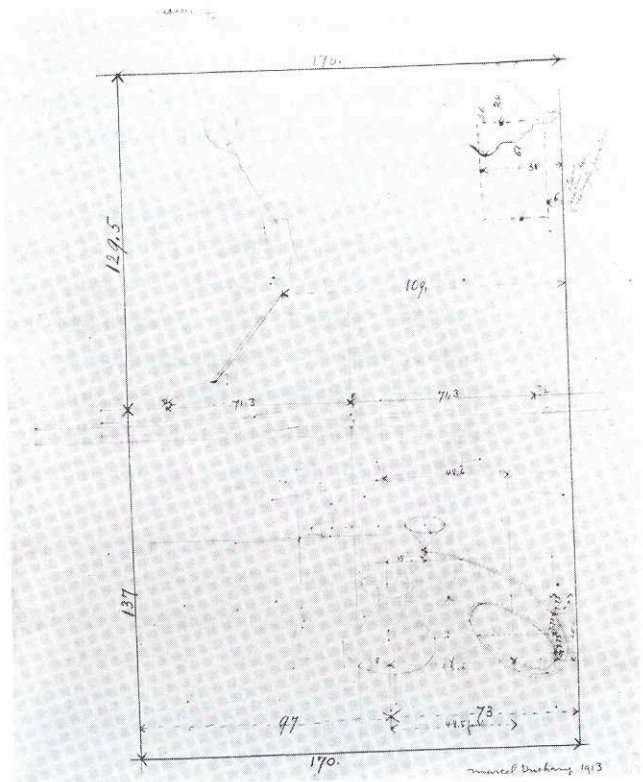
val. Je to přes tři sta lístků s písemnými a někdy kreslenými notacemi nápadů, úvah a projektů. Podstatnou část z nich Duchamp publikoval. Už roku 1914 jich 16 ofotografoval a složil ve třech kopiích do krabic od fotografických desek (cituje se jako *Krabice z 1914*); dalších 93 vydal v pečlivých faksimiliích roku 1934 (tzv. *Zelená krabice*) a jiné stejným způsobem roku 1967 (tzv. *Bílá krabice*). Konečně z jeho pozůstalosti je jich pod názvem *Poznámky* reprodukováno ještě více než sto (vedle množství dalších, netýkajících se *Velkého skla*). Bez těchto poznámek zůstávalo *Velké sklo* nepochopitelné. Teprve když vyšla *Zelená krabice*, mohl André Breton napsat první výklad díla, památný esej *Maják Nevěsty*. Nejrozsáhlejším zatím výkladem je knížka Jeana Suqueta *Zrcadlo Nevěsty* (1974). Suquet byl první, kdo se věnoval i části, kterou Duchamp sice ve svých po-

15. Aparát mládenců, půdorys a nárys, 1913



známkách projektoval, ale nerealizoval a bez níž, jak se ukazuje, nelze dílo pochopit. Duchamp, který pokládá ostatní rozborů za interpretace většinou jen subjektivní, Suquetův rozbor výslovně schválil. Po vydání zbývajících Duchampových poznámek roku 1980 je třeba nyní tento výklad doplnit a snad uzavřít. Nutno však těch poznámek používat opatrně. Nad intelektuální spekulací měla u Duchampa vždy po celé vznikání *Velkého skla* převahu myšlenka výtvarná. Často proto právě ty momenty, o kterých nejvíc přemýšlel a nejvíce se o nich rozepisoval, se v díle nakonec ani neuplatnily, zatímco o částech svrchovaně důležitých nenalzáme v poznámkách zmínku. Svou logiku si nese obraz sám v sobě.

*Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce*, není malována, nýbrž konstruována. Nic tu není ponecháno improvizaci. Duchamp postupoval vskutku jako při nějakém inženýrském díle; bude také mluvit o „celibátnickém stroji“, nebo méně srozumitelným způsobem o „zemědělském stroji“ nebo „oráčském nástroji“ – snad narážkou na agrární mýty plodnosti. V jeho poznámkách jsou úryvkovitě zachyceny složité úvahy, které věnoval myšlenkové koncepci i způsobu provedení, zejména perspektivnímu a barevnému systému chystaného díla; prostudoval proto literaturu o geometrii a perspektivě a zkušel kalkulovat exaktně i barvy. Obraz má být na rubu skla, volně umístěného v prostoru; bude vysoký dva metry a dvě třetiny a široký metr a tři čtvrtě, přesně 266,5 cm x 170 cm. Duchamp promýšlí a načrtává celkový rozvrh s kótovanými mírami i jednotlivé složky mechanismu; spodní část projektuje v přísné perspektivě a nakreslí proto



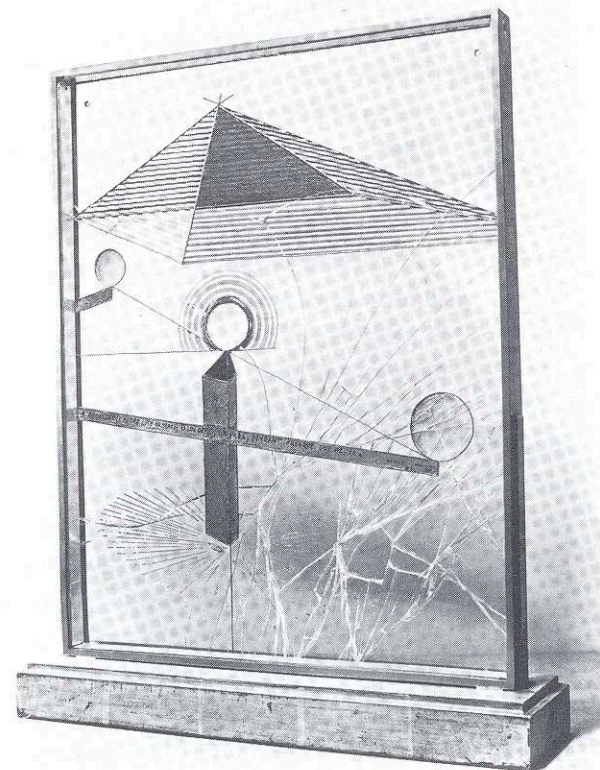
16. Nákres k Nevěstě svlékané svými mládenci, dokonce, 1913

nejen nárys, nýbrž i půdorys, jak by předměty byly umístěny v skutečném prostoru; celek, pokud jej má už v představě jasný, si nakreslí na zeď ve skutečné velikosti a provede technické zkoušky. To mu potrvá od roku 1913 do roku 1915. Toho roku přesídí do New Yorku. Zde začne s realizací na skle. Název činí potíže svou délkou; bude tedy dílu říkat prostě *Velké sklo* a toho názvu se pak běžně užívá. „Malými skly“ jsou studie k tomuto *Velkému sklu* z let 1914 až 1928

– *Kluzák, Devět samčích odlítků, Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu.*

Během let 1915 až 1921 přenesl kresbu na dvě skleněné desky, jež ponese horní a dolní část díla (má nyní formát 227,5 cm x 178,8 cm), položí barevné vrstvy, a aby byly izolovány od vlivu vzduchu, zakryje obrysy tenkým olověným drátem, připevněným pomocí průzračného laku. Je to únavná práce. Soustavně se

17. Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu, 1918



jí věnuje do roku 1918. Tehdy odjíždí do Buenos Aires, pak pobývá v Paříži; *Velké sklo* nechává v newyorském ateliéru. Když se vrátí do New Yorku, pokračuje na něm. Roku 1921 přikročí k provedení Okulistických svědků v pravé dolní části. Je nesmírně obtížné: dal část skla pozrcadlit a teď půl roku odškrabuje vrstvu amalgámu, až zůstane jenom jemná kresba Svědků. Chtěl nad nimi ještě upevnit čočku, jak to zkusil v Buenos Aires na posledním z „malých skel“, *Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu*; pak zůstane jenom při tom, že naznačí její místo kroužkem. Podle plánu umístí na principu náhody (střílí z dětského kanónku zápalku s hlavičkou namočenou v barvě) v horní části devět Výstřelů. Práce se zpomaluje, až roku 1923 pracuje Duchamp na *Velkém skle* naposled. Zanechá je nedokončené. Velká část pravé poloviny zůstala prázdná.

Dílo patřilo tehdy už manželům Arensbergovým, americkým uměnímilovným boháčům, s nimiž se Duchamp seznámil hned po příchodu do New Yorku. Duchamp tím uhradil nájemné ateliéru, které za něho platili. Arensbergovi se zatím odstěhovali na druhý konec Spojených států, do Kalifornie, a přenechali *Velké sklo* Katherine Dreierové. Ta je umístila ve své pracovně a roku 1926 je zapůjčila na Mezinárodní výstavu moderního umění v Brooklynském muzeu. Bylo to poprvé a také do roku 1969 (kdy se dostalo do sbírek Filadelfského muzea) naposled, co bylo vystaveno. Když je z Brooklynu vrátili, jeho majitelka nechala bednu neotevřenu; zdá se, že dílo mnoho nepostrádala. Teprve po dvou letech zjistila, že ze skla je hromada střepů. Rozbilo se během zpětné dopravy. Uplynuly

další dva roky, než se to odvážila Duchampovi říci. Duchamp se rozhodl *Velké sklo* restaurovat, ale ani on nepospíchal. Provedl opravu teprve během dvou letních měsíců roku 1936. Téměř celé dílo se mu podařilo složit mezi dvě skla, jenom pravou horní část s Výstřely nezbylo než nahradit novou. Bohužel místo tří vrstev vodorovně umístěných pruhů skla musel Duchamp vložit kovovou příčku, aby jí vyztužil celou konstrukci. Proto se dnešní *Velké sklo* rozpadá opticky na dvě oddělené části.

### ● Stroj Nevěsty

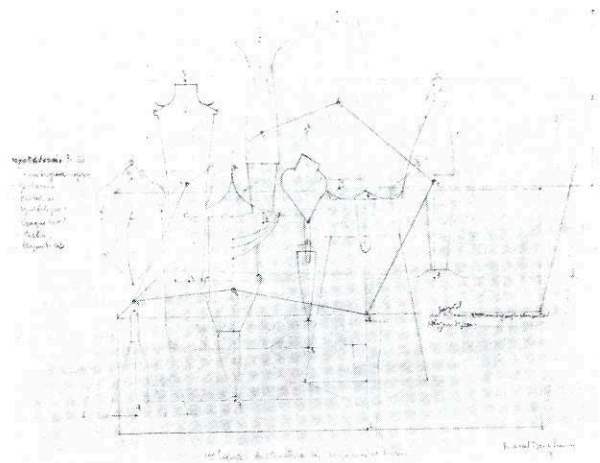
V dolní polovině díla je narýsována imaginární sestava strojových součástí. V horní polovině se vznášejí stejně imaginární model, napodobující či perziflující anatomii lidské figury. Srůstá s oblačným tvarem, prořezaným čtvercovými otvory, který zaujímá nejhorejší část skla. Pravá horní polovina skla je téměř prázdná.

V Duchampových poznámkách se dá sledovat, jak myšlenka díla vznikla a jak se konkretizovala. Základem koncepce je rozdělení obrazu na horní část, věnovanou Nevěště, a dolní, věnovanou Mládencům. Mládenci mají být „architektonickým podstavcem“, Nevěsta „jakousi apoteózou panenství“, psal Duchamp. „Nevěsta je v základě motorem. Ale spíše než motorem, který předává svou bázlivou moc, je touto bázlivou mocí sama. Tato bázlivá moc je jakýmsi automobilinem, benzinem lásky, který naplňuje velmi slabé válce a který v dosahu jisker jejího konstantního

života slouží k rozkvětu této panny, když dospěje k cíli své touhy.“

Mládence nazýval Duchamp samčými odlitky. Je to devatero dutých „uniforem a livrejí“, uspořádaných do kruhu a naplněných svítiplynem: četník, kyrysník, strážník, prelát, přednosta nádraží, kavárenský poslíček, doručovatel obchodního domu, posluha a funebrák. Duchamp je nazývá *Hřbitov uniforem a livrejí*. Takto získané odlitky plynu slyší litanii, kterou recituje Kluzák. Kostra Kluzáku je narýsována před Hřbitovem uniforem a livrejí. Další poznámky popisují litanii Kluzáku, pohybujícího se monotónně sem a tam. „Pomalý život. Bludný kruh. Onanování. Vleže. Nárazník života. Mládenecký život jakožto střídavé odrážení od tohoto nárazníku. Odrážení = šunt života. Laciná konstrukce.“ Uvnitř Kluzáku je umístěn příznačný Duchampův symbol mlýnského kola s jeho bezmocným otáčením.

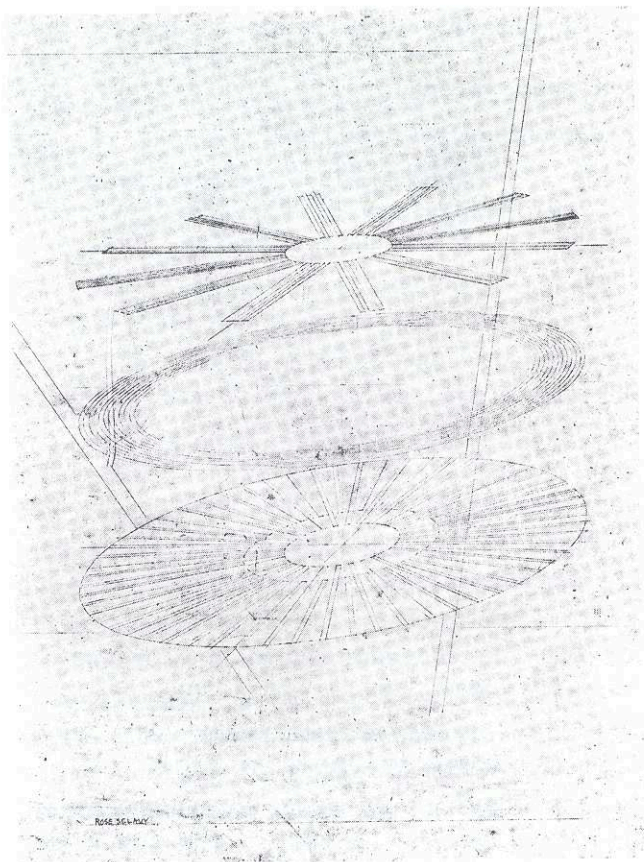
S Kluzákem sousedí Roztírač čokolády. Duchamp vídal takový stroj za oknem malé výroby cukrovinek v Rouenu a jeho otáčení a jednotvárné roztírání čokoládové hmoty se mu stalo symbolem marnosti mládeneckého života. („Mládenec roztírá sám svou čokoládu.“) Noha jeho podstavce ve stylu Ludvíka XV. připomíná skleslý falus. Tento *Roztírač čokolády* si Duchamp napřed dvakrát namaloval jako samostatný obraz. Svislou osu Roztírače čokolády tvoří Bajonet. Na něm je navlečen kotouč, který nazýval Duchamp Kravata, nahoře jsou na něj vodorovně položeny Nůžky. Jsou bez ostří a špičky, stejně jako Bajonet, a otevřeny do prázdna. Jsou mechanicky spojeny s Kluzákem, a jak by se Kluzák pohyboval dopředu a dozadu, nůžky by se svíraly a otevíraly. Tyto opakované symbo-



18. Hřbitov uniforem a livrejí I, 1913

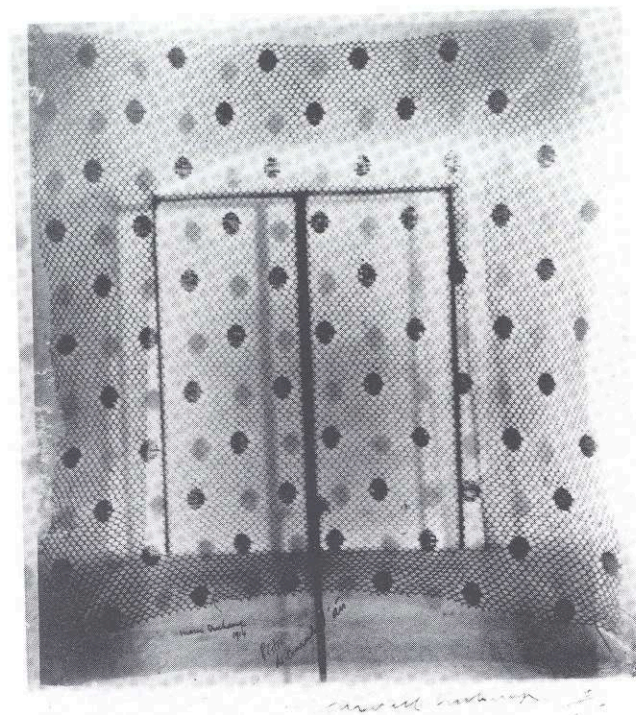
ly monotónního a bezcílného pohybování tvoří krajinu Mládenců.

Vylíčené soustrojí je v předním plánu. V druhém plánu se odvíjí příběh Mládenců. Jak si to Duchamp vymyslel, svítiplyn, jehož odlitky jsou Mládenci, prochází dále nejprve sítí kapilárních trubic, které mají tvar určený náhodou – opakují linie „ustálených prototypů měř“, jak si je Duchamp předtím stanovil ve svém „etalonu“. V kapilárních trubicích plyn mrzne, tuhne a láme se do podoby jakýchsi lesklých lamel („paillettes“), tak drobných, že vytvářejí mlhu. Tato mlžná hmota projde půlkruhem kuželovitých sítí; jsou podle Duchampa „obráceným obrazem pórovitosti“ a také fungují opačně, nefiltrují, nýbrž smáčejí. Částičky ztuhlého plynu se tady rozptýlí v tekutou suspenzi. Ta naposled sklouzne spirálou (navrženého, ale neprovedeného) Tobogánu v podobě „cákanců bláta“.



19. Okulističtí svědci, 1920

Nad místem, kde měl končit Tobogán, jsou Okulističtí svědci, jemná kresba, provedená v amalgámu, a výše kroužek vyznačuje místo, kam byla původně projektována Čočka Kodaku. Nad ní konečně, tentokrát už v horní polovině *Velkého skla*, jsou otvory devíti Výstřelů.



20. Písty průvanu, 1914

Tři příčně položené pruhy skla, nahrazené nyní výztužným rámem, jsou Šatem Nevěsty či jinak Chladíčem.

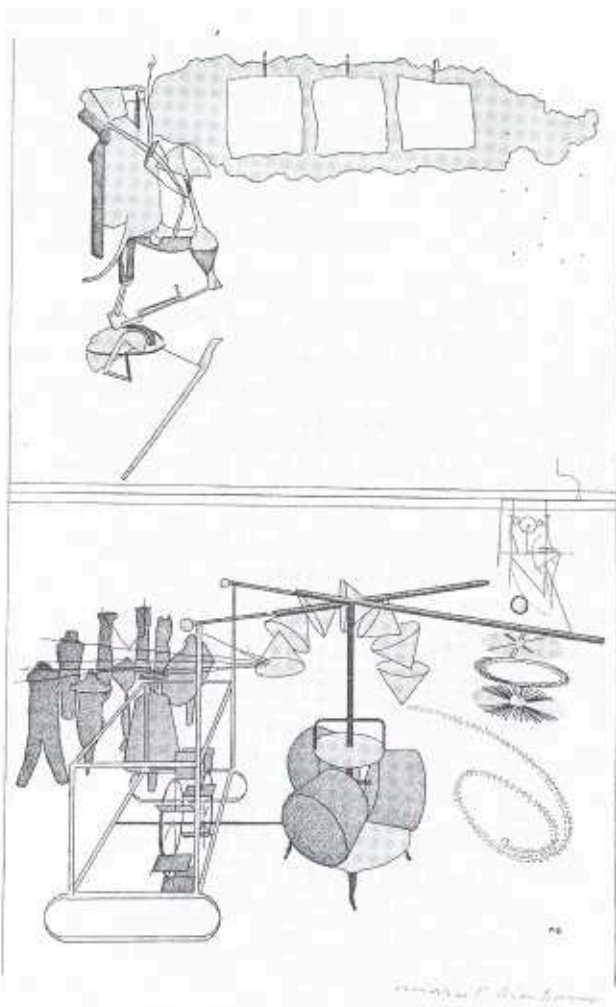
Konstrukce Nevěsty se dá daleko hůře vykládat. Duchamp ji často nazývá Kostrou a Oběšencem: to vedlo k problematickým výkladům. Nevěsta je Kostrou proto, že obraz obnažuje její anatomii; a je Oběšencem a její krk vskutku obepíná smyčka oprátky – sarkastický protest proti moralismu Nevěsty: oprátka měla být zavěšena na „Šibenici ze záříciho kovu“, která „bude

znázorňovat vázanost Panny na její přátele a rodiče". V definitivní realizaci se sama tato šibenice neobjevila.

Ve svých poznámkách vypracoval Duchamp návrhy na důležité orgány Nevěsty, hlavně na Včelu, která je Pohlavím-válcem, a Magneto-touhu. Tělo Nevěsty přechází v oblačný tvar, umístěný napříč celého obrazu. Duchamp jej popisuje jako „jakousi mléčnou dráhu tělové barvy“; je „rozvinutím“ a „rozkvetením“ Nevěsty („épanouissement“), její „svatozáří“, „souhrem jejích skvělých vibrací“. Oblak měl původně nést (nečitelný) nápis, jakési poselství Nevěsty. Jsou v něm proříznuty tři čtvercové Písty průvanu. Jejich tvar je určen náhodou: Duchamp dal vyfotografovat třikrát čtverec záclonoviny, vzdouvající se v průvanu, a vzniklé tvary přenesl na obraz.

### Příběh Nevěsty

Duchamp chtěl sestavit jakéhosi průvodce *Velkým sklem*. „Zamýšlel jsem sebrat do jakéhosi alba, jako jsou katalogy zasílatelských obchodů, výpočty, úvahy bez vzájemného vztahu,“ řekl o tom Cabannovi. „Přál jsem si, aby toto album doprovázelo *Sklo* a aby pomohlo při jeho prohlížení, protože *Sklo* by se nemělo prohlížet z estetického hlediska. Divák by měl znát tu knížku a vidět oboje najednou. Spojení obojího by odstranilo tu sítnicovitost, kterou nemám rád.“ V Duchampových poznámkách se setkáváme i s úvahami o stylistické a grafické úpravě. Jeho záměry šly daleko. „Účelem tohoto textu je vysvětlit (a nikoli vyjádřit jako nějaká báseň), tj. je to paralelní překlad figury



21. Dokončené Velké sklo, 1965-66

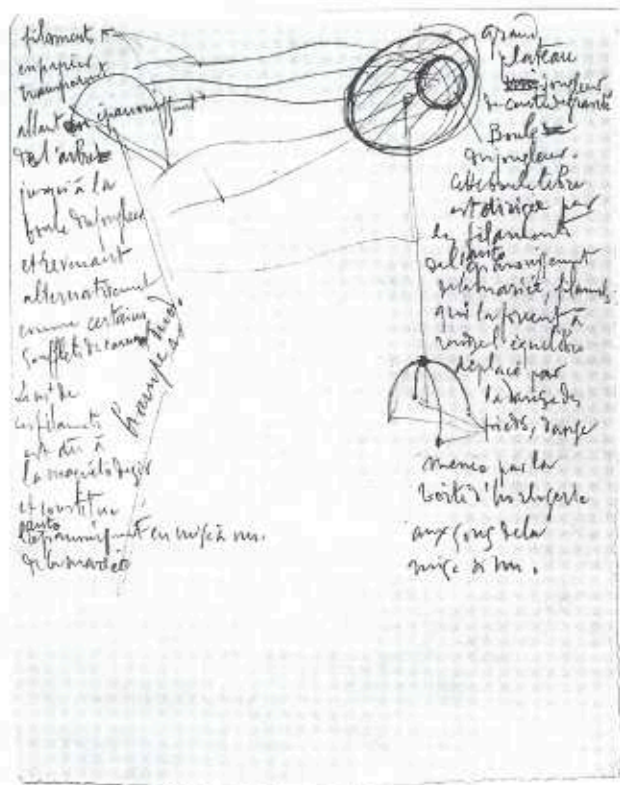
(obrazu). Tento meziřádkový překlad, protože nebude už sloužit jako hieroglyf (hieroglyfickou daností svlékané Nevěsty je obraz sám), nebude tedy spočívat na základě slov a písmen, nebo alespoň použitá abeceda bude docela nová, tj. bez jakéhokoli vztahu k latinským – řeckým – německým písmenům – nebude už fonetická, ale jenom vizuální – bude možno jí rozumět zrakem, ale nikoli očima nebo nahlas číst. – Takto pochopený princip abecedy bude *ideálním těsnopisem*. – Znaky co možná početné budou (jako v každé abecedě) prvky seskupení (analogických slovům), určených k překládání postupné *deformace* konvenčního hieroglyfismu (Roztírač čokolády atd.) ve svém pojmenování, nevyjadřujícím už než (mrtvou) myšlenku.“ K tomu chtěl Duchamp vytvořit i zvláštní slovník „jazyka, jehož každé slovo by se do francouzštiny (nebo jiné řeči) muselo překládat několika slovy, popřípadě celou větou.“ Stejně i gramatika by byla nová.

Duchamp se tím chtěl vypořádat s problémem, na který narazil už ve svém textu *Silnice Jura-Paříž*. I myšlenka *Nevěsty svlékané svými mládenci*, dokonce, přesahovala hranice výtvarného díla; dílo tedy mělo být umístěno v ideálním úběžníku hmotného vytváření a nehmotného přemýšlení. Ale jako se Duchampovi nepodařilo obraz dokončit, nepodařilo se mu ani zkomponovat tento text. Zůstaly z něho jen ony rozptýlené poznámky. Dovolují nám však ujasnit si, jak mělo hotové dílo vypadat, a dokonce možná i to, proč se nedalo uskutečnit.

Osnovou díla měl být dvojitý děj: jeden počínající Nevěstou, druhý Mládenci, a spojením obou dějů mělo dílo vyvrcholit: Nevěsta konečně svlečená měla se

spojit se svými Mládenci. Středem děje zůstává Nevěsta. Mládenci nemají v sobě dost síly, aby k Nevěstě dospěli. Svítiplyn, který jim dává tvar, chce svou lehkostí směřovat vzhůru a vzplanout, ale v krajíně marnosti, která je symbolizována Kluzákem, Mlýnským kolem, Roztíračem čokolády a Nůzkami a která je domovem Mládenců, plyn ztuhne a změní se v bláto. Potom však dojde k obratu. Je to „oslnění cákanců“: kapky samčího bláta se změní tak, aby se „zrcadlově vracely v horní části skla a potkaly s devíti Výstřely“, které vypálili Mládenci a kterými překonali už zemskou tíhu. Proměnu naznačují zrcadloví Okulističtí svědci a optická Čočka. Mládenci vděčí za tuto proměnu a vysvobození Nevěstě. „Bláto i Výstřely přijímají rozkazy Ženského oběšence.“ Celý děj se přitom daří jen díky náhodě – náhodnými útvary Pistů průvanu přicházejí rozkazy Nevěsty.

Dlouho po tom, co *Velké sklo* opustil, roku 1965, vytvořil Duchamp lept, na který je obkreslil a kde doplnil v druhé barvě i kresbu neprovedených částí, Toboganu a Hodinového strojku. Hodinový strojek měl být umístěn v místě, kde mají stoupat „oslněné“ kapky odhmotnělého plynu k Nevěstině Mléčné dráze; úkolem Strojku je, aby rozrušoval tu přehradu Chladiče, tedy aby Nevěstu svlékal. Ale i na tomto leptu chybí Žonglér (nazývaný také Manipulátor tíže) a jeho spojení s Nevěstou. Dovidáme se o něm z Duchampových poznámek. Inspiraci k tomuto motivu lze snadno uhodnout: představení pouťového artysty, balancujícího nad hlavou táč s koulí; pro Duchampa dostával podobu lehkého stolku se střední podpěrou, jakému Francouzi říkají „guéridon“. Stolek-žonglér měl stát na



22. Žonglér (náčrtek z Duchampových Poznámek, vydaných 1980)

Text:

Průsvitná vlákna z papíru, která se rozvíjejí od stromu až k žonglérově kouli a vracejí se střídavě jako určitá karnevalová hvízdání. Pohyb těchto vláken je z magneto-touhy a způsobuje seberozvíjení a svlékání nevěsty.

mod. žerd'

Velký podnos žonglérův je střediskem těžiška. Žonglérova koule. Tato volná koule je ovládána vlákny seberozvíjení nevěsty. Vlákna, která obnovují rovnováhu podvrácenou tancem nohou, který je řízen krabičkou hodin podle zvuku svlékání.

Chladiči, a to na místě, kde měl být Hodinový strojek. Na desce stolku měla být ona koule, kterou Žonglér balancuje. Pozice Žongléra by byla nejistá, protože Strojek pod jeho nohama by byl v pohybu.

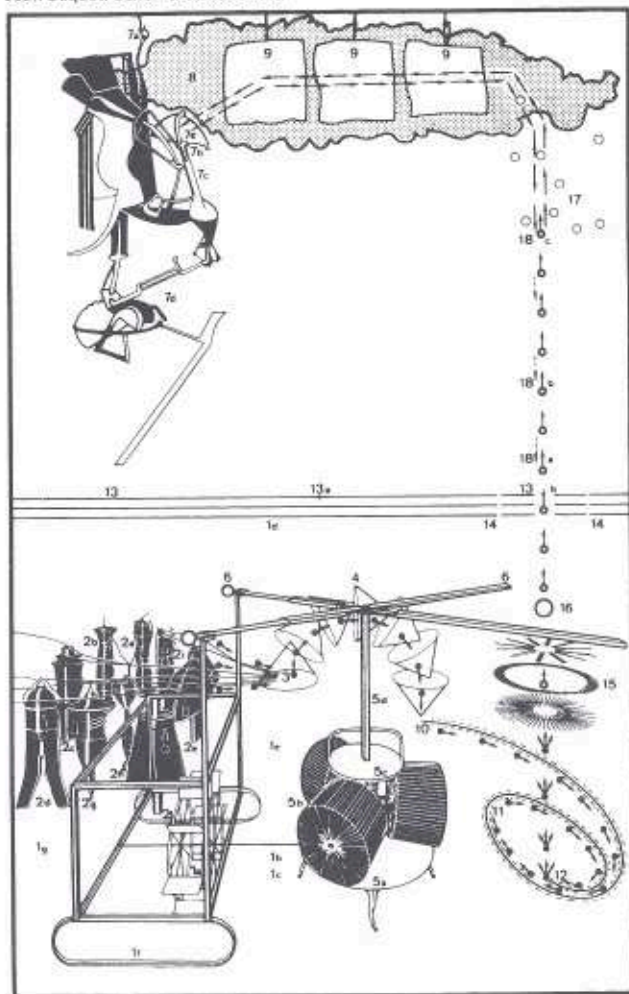
Souquet ve své knížce otiskuje hypotetické schéma Skla, do kterého umístil i Žongléra. Podle tohoto schématu by Žonglérova deska s koulí zasahovala až do Mléčné dráhy. Z dalších načrtů, které vyšly až v souboru *Poznámek* po vydání Suquetovy studie, je však zřejmé, že táč Žonglérův měl být ve výši Nevěstina klínu a mělo to být od tohoto jejího klínu, odkud se k Žongléru měla vznášet vlákna „z průhledného papíru“, která by byla „jako určitá karnevalová hvízdání na pouti v Neuilly“. Ikonograficky je to navázání na cyklus obrazů dvojic Krále a Královny, nejtěsněji na kresbu *Král a královna pronikání rychlými akty* – „rychlé akty“ jsou tu oněmi „vlákny“ mezi Nevěstou a Žonglérem.

Ve svých poznámkách zmiňuje se Duchamp také o – v definitivě nerealizovaném – orgánu Nevěsty, jež nazývá Válec-pohlaví nebo Vosa a skicuje jej; tato Vosa jednak „věští nebo vnímá vlny vysílané nerovnováhou černé koule“, jednak se v ní vytvářejí ona vlákna, která „olizují kouli Manipulátora a tím jí libovolně pohybují“. Balancovaná koule („z černého kovu“) přitahuje tato vlákna (či „větve“: Nevěsta je stromem), vytvářené a vysílané Nevěstou. Ale je to posléze zase Nevěsta, která řídí pohyb koule a tím pomáhá Žonglérovi, aby neztratil rovnováhu.

Teprve pokusíme-li se doplnit kompozici *Velkého skla* touto postavou, poloprázdná dnes plocha se vyváženě zaplní a zvláště se ujasní mýtus, kterým je dílo nesené.



Jean Suquet: Schéma Velkého skla



## 1 Kluzák

- 1a vodní mlýn
- 1b převod
- 1c podzemní past
- 1d kladka
- 1e obrat láhve Benediktýnky
- 1f sanice
- 1g Sandow

## 2 Hřbitov uniforem a livrejí

- 2a preiát
- 2b doručovatel obchodního domu
- 2c četník
- 2d kyrysník
- 2e strážník
- 2f funebrák
- 2g posluha
- 2h kavárenský poslíček
- 2i přednosta nádraží

## 3 Kapilární trubice

## 4 Síta

## 5 Roztírač čokolády

- 5a poniklovaná trojnožka ve stylu Ludvíka XV.
- 5b kola
- 5c kravata
- 5d bajonet

## 6 Nůžky

## 7 Nevěsta

- 7a kroužek k zavěšení ženského oběsence
- 7b kulový čep
- 7c žerď nesoucí vlákna
- 7d vosy

## 8 Mléčná dráha

## 9 Pisty průvanu

## 10 Tobogán

## 11 Průtokové plochy

## 12 Čákance bláta

## 13 Horizont - šaty nevěsty

- 13a úběžník mládenecké perspektivy
- 13b hranol s Wilson-Lincolnovým efektem a 9 otvorů

## 14 Beranidia

## 15 Okulističtí svědci

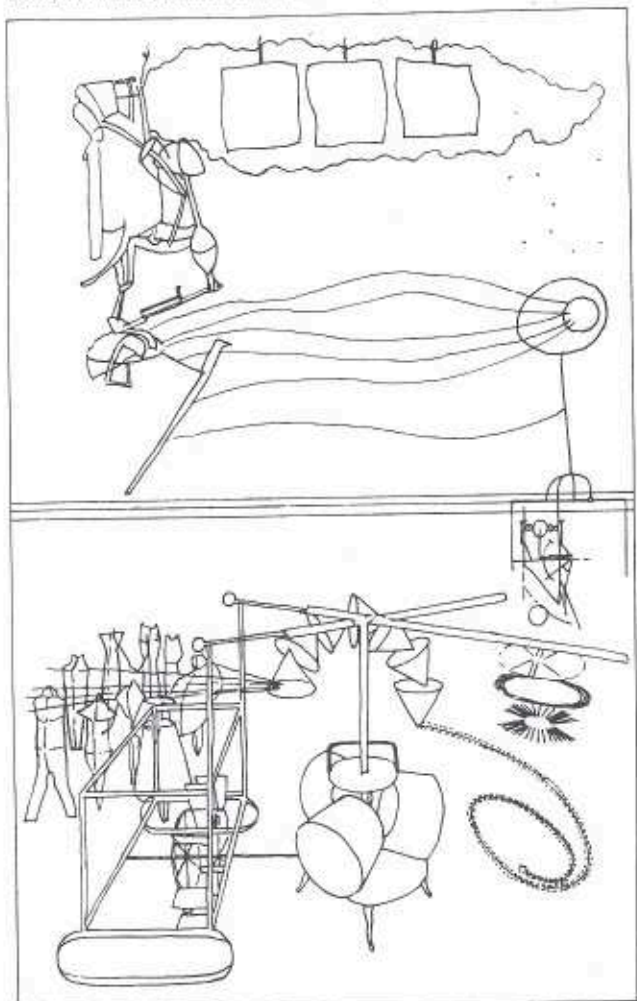
## 16 Lupa - čočka Kodaku

## 17 Devět výstřelů

## 18 Zonglér (pečovatel o těžiště)

- 18a trojnožka
- 18b kmen
- 18c koule neboli stabilizátor

Jindřich Chalupecký: Rekonstrukce původního plánu Velkého skla



## • Nevěsta

Legenda *Velkého skla* se rozvíjela teprve v průběhu vznikání tohoto díla. Původ díla je však jinde a dílo není ilustrací této legendy. Duchamp sám varoval, aby se *Velké sklo* nečetlo jako obrazové vyličení příběhu. Stejně ona slovesná část neměla být pouhým průvodcem. Byla by se měla stát naposled útvarem stejně formálně samostatným jako je *Sklo* samo; tvořila by s ním jakýsi pomyslný diptych.

Historie vzniku symbolu *Nevěsty* začíná dlouho před koncepcí *Velkého skla*. Utváření její postavy můžeme zřetelně sledovat nazpět k obrazu *U příležitosti mladé sestry*, který vznikl roku 1911. Je jedním z prvních Duchampových obrazů, v nichž se vyrovnával s kubismem. Obraz zvláštní: nahozený, nehotový, nedopověděný, a zvláště zneklidňující. Znepokojoval i Duchampa samotného. „Kouzelný, velice krásný, ale nikoli v mém směru,“ komentoval jej Arturu Schwarzovi, jako by jej chtěl zároveň vyzdvihnout a zároveň se k němu nechtěl znát. A ještě podivnější je, co napsal na rub této malby přece tak něžné: „Une étude de femme – merde.“ „Studie ženy – nasrat.“

Je to obraz pro celou Duchampovu příští dráhu nesmírně důležitý. Duchamp tehdy stanul na rozcestí. Téma se začalo rozplývat v čisté barevnosti: ještě krok a Duchamp byl by stanul mezi iniciátory malířské abstrakce. V tu chvíli se však od ní odvrátil. Téma se ukázalo pro něj důležitější než obraz. Od tohoto rozhodnutí začne pro něho dílo, které bude v rozporu s tehdejším směřováním umění. Povede jinam.

Ta „žena“, „u příležitosti“ níž obraz vznikl, byla dívenka tehdy třináctiletá, nejmladší sestra Marcelova, Magdeleine. Obraz je třetí z Duchampových portrétů jeho sester. První vznikl už roku 1903: kresba barevnými tužkami *Suzanne Duchampová sedící*. Tehdy bylo Suzanne třináct a Marcel ji zachycuje s výrazem už docela nedětským. Roku 1909 je další sestře, Yvonne, čtrnáct, a Marcel jí zase věnuje portrét, tentokrát už malovaný olejem. Zase ji zpodobuje, jako kdysi Suzanne, sedící v křesle a z pravého boku, jenže navíc jí dráždivě odhaluje na zkřížených nohou sukni. Roku 1911 dochází na třináctiletou teď Magdeleine. Obrazové schéma zůstává stejné – sedící postava viděná zprava – a zase je zvláštní důraz položen na zkřížené nohy. K tomu přistupuje ještě mužský motiv lampy, tentokráte stojící vedle ní. Po mnoha desetiletích bude ležící nahá žena v Duchampově dioramatu *Je-li dáno...* takovou lampu zdvihát v ruce.

Právě toto poslední vtělení mladistvé sestry, dítěte-ženy v obraze *U příležitosti mladé sestry* vstupuje do podoby Královny v řadě obrazů Krále a Královny s akty a v návazné řadě obrazů Panny a Nevěsty. Podoba je nejprve nezřetelná; v předposledním z nich, *Přechodu Panny v Nevěstu*, a odtud pak v poslední Nevěště, už docela jasná. Nevěsta zůstává ve stejné pozici jako Magdeleine (a jako v předešlých podobiznách i její sestry); můžeme tu ještě rozeznat její trup, spodní část těla, předloktí, kus pravé nohy a obrys levé; jako na obraze *U příležitosti...* a předtím na podobizně Yvonne byl na této levé noze soustředěn erotický akcent, tak i tady, změněna do podoby štíhlého rovného tvaru, míří vyzývavě k dolní oblasti Mláden-

ců. Nevěsta zároveň ztrácí hlavu a rovněž na *Velkém skle* už zůstává akefalická. Duchamp vzpomíná v rozhovoru se Schusterem (1957), že ho asi inspirovaly „ty boudy na pouti, jakých bylo tehdy plno, kde figurinám, představujícím často svatebčany, mohli obratní vrhači kouli srazit hlavy“. Prostředí pouti tehdy vůbec Duchampa přitahovalo. Ona vlákna, která se měla vznášet mezi Nevěstou a Žonglérem, měla být „jako určitá hvízdání na pouti v Neuilly“. I postava Žongléra je nejspíše odtud, i motiv Toboganu.

Součástí Nevěsty se ve *Velkém skle* stane ještě Mléčná dráha. Kde měly portréty Magdeleine a Yvonne schýlený krk, je nyní smyčka „oběšence“ a místo hlavy má postava oblačnou „svatozář“ Mléčné dráhy. Je to pro Duchampa významný symbol. Jeho proměnlivý vývoj začíná nenápadně, ve vykrytí kontury studijního aktu 1910. Není to tedy jen technický prostředek, opakuje se na dvou verzích. Obdobná aura je i na oleji *Akt na aktu* (obrazu stojícího ženského aktu, přemalovaného napříč na starší malbě s dolní částí jiného aktu), o něco pozdějším; podobně překvapivě jako je tomu u zmíněné už nelogické modelace stojící postavy *Keře* ze symbolistického Duchampova období, objeví se jakási zář v téže době na *Podobizně dr. R. Dumouchela* okolo jeho rukou. Tvar Mléčné dráhy můžeme uhodnout i v tvaru záhadného keře ve stejnojmenném obraze, kde obklopuje obě postavy. Osa-mostatnil se na *Velkém skle* a vrátí se po mnoha desetiletích, roku 1945, v podobě připomínající onen keř, na reliéfním malém obraze, který je prvním dokumentem vznikající nové kompozice *Je-li dáno...* Nakonec obklopí jako nějaký svatební závoj poslední Ducham-

povu Nevěstu: na leptu *Svlékaná nevěsta* ze souboru *Milenců* z let 1967 až 1968 klečí, nahá, podobně jako levá postava v *Keři*, jenže tentokrát na klekátku jako při svatebním obřadu.

23. Svlékaná nevěsta, 1968



Případá to jako sen, jehož smysl se snicím jen znenáhlu odhaluje a který se mu nikdy neodhalí úplně. Postavy vystupují v přestrojení a scéna se mění; pořád je to však prostředí Marcelovy rodiny z let jeho dospívání a pořád se tu vrací připomínka jeho sester: jsou to ony, které se zjeví na *Velkém sklu* v podobě Nevěsty. Arturo Schwarz první upozornil na souvislost Nevěsty se Suzanne, nejbližší Marcelovi z jeho sester; spolu s ní, třeba dodat, vystupují zde i obě sestry mladší. To už tedy není imaginativní konstrukce, tkvící sama v sobě, jako je tomu u Roussele, který původně Duchampa inspiroval, a není to ani stroj. Jako stroj je vymyšlena jenom oblast Mládenců *Velkého skla*. Nevěsta vznikla přetvářením a přepodstatňováním vizuální skutečnosti, až nabyla povahy zjevení.

Láska Mládenců vede do Cákanců bláta, láska Nevěsty ústí do oblaku Mléčné dráhy. Mládenci nejsou sami schopni života, svou energii mohou čerpat jen odněkud mimo sebe, „z uhlí nebo jiné suroviny“. Nevěsta má svůj vlastní zdroj života sama v sobě. Utrpení Mládenců je v jejich odtrženosti od pravého života. Nemají ani sílu Nevěstu svléknout. Svlékne se sama z „pronikavé touhy po rozkoši“. Svléčení Nevěsty není znásilnění. Je to Vysvobození, Milost, Vykoupení. Ona jediná je zdrojem „benzinu lásky“ i jiskření „magneto-touhy“, které ovládají „hodinový přístroj“. Ona také měla udržovat Žongléra, aby ve svém tanci neupadl. Mládenci, aby se mohli zúčastnit Nevěstina svlečení, musí s její pomocí dokázat v tanci vybalancovat svou pozemskou tíhu, vynést svou lásku až k Mléčné dráze lásky Nevěsty, pochopit Nápis, kterým k nim ze svého oblačného tvaru promlouvá, a nadechnout se vzduchu,

který proudí Písty průvanu. Je to týž vítr, který ohýbal už větve stromu v obraze *Průvan v japonské jabloni* z roku 1911. Ten obraz je vůbec svým způsobem předobrazem *Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce*.

## Mládenci

Oblast Mládenců je narýsována v přísném perspektivním systému, s úběžným bodem ve středu Nevěsti na šatu, půlícího napříč obraz, to znamená zároveň ve středu celého skla a přibližně v rovině divákova oka. Je to intelektuální perspektiva, perspektiva měření a počítání, nikoli perspektiva iluzionismu – úběžník je příliš blízko a perspektiva příliš strmá, než aby nebyla zřejmá její umělost. Je tu symbolem hmotného světa, jeho měřitelnosti a jeho gravitační vazby. Horní část je modelována bez vyznačení prostorového systému; místo vypočítávání nastupuje tu organické souvisení, místo gravitace vznášení, poletování a plynutí, místo determinovaného řádu svobodná náhoda.

*Velké sklo* konfrontuje tedy dvojí představu prostoru. Mládenci jsou zajati v trojrozměrném prostoru hmoty a smyslů, bez výhledu do čtvrtého rozměru. Naproti tomu Nevěsta přichází z tohoto čtvrtého rozměru. Jako se vrženým stínem trojrozměrné věci promítají na dvojrozměrnou plochu, stejně se čtyřrozměrná Nevěsta v Duchampově představě promítá do trojrozměrného prostoru; co máme před sebou, je pouhý její stín. Je to stejná myšlenka jako Platonovo podobnění o jeskyni, která nás vězní a dovoluje vidět jen stíny právě skutečnosti.

Duchamp říkal, že k nápadu namalovat *Nevěstu* na sklo ho přivedla skleněná tabulka, které používal jako palety: zaujalo ho, jak jsou barvy na druhé straně skla živé. Možná ho na to upozornily lidové bavorské obrázky na skle; němečtí expresionisté je reprodukovali ve svém sborníku *Modrý jezdec*, který vydali právě před Duchampovým příjezdem do Mnichova. Ale sám Duchampův výklad se asi záměrně, jak to u Duchampa bývá, míjí hlavní věci. Barva má totiž na tomto obraze podřadnou funkci, a jestli si Duchamp tím, že použil skla, tak znesnadnil práci, muselo to mít ještě jiné důvody. Relevantnější je jeho výrok, že to není „malba na skle“, nýbrž „retard en verre“, „skleněné zadrženi“. Jako plocha zrcadla „zadržuje nekonečno ve třech rozměrech“, tak je v tomto obraze čtyřrozměrný obraz Nevěsty zastaven, zadržán při svém průchodu sklem. Nemá to už být, není to už zobrazení jevu smyslového světa. „Jev,“ definuje si Duchamp, je „soubor obvyklých smyslových daností, umožňující vnímání předmětu“. Takový je svět Mládenců. Ale Nevěsta je „zjevení“: „obraz o  $n$  minus 1 rozměrech podstatných bodů tohoto předmětu o  $n$  rozměrech“. Zpodobení má o jeden rozměr méně než zpodobování, ale zachycuje ze čtvrtého rozměru jeho „podstatné body“.

V dolní části obrazu jsou tvary předmětů uchovány v trojrozměrném perspektivním zobrazení, ale nevytvářejí žádnou perspektivní iluzi: je to perspektiva jen myšlená. Skutečnost není ve třech rozměrech. Jsou to pouhé neúplné „jevy“. Nevstupující ze čtvrtého rozměru, nemají hodnotu „zjevení“, jak to Duchamp rozlišuje. Ale dokonce ani Mládenci nejsou zbaveni (ani

být nemohou) své čtyřrozměrnosti. Jejich „odlitky nepochybně patří do trojrozměrného světa, ale jsou to právě jen odlitky;“ podle Duchampových spekulací „odlitek je negativním promítnutím čtyřrozměrného předmětu stejně, jako je třeba perspektivně zobrazený útvar promítnutím předmětu třírozměrného“. I skutečná podoba Mládenců zůstává neviditelná. Duchamp se tady nevědomky dotkl problematiky topologie (a když s ním o ní později mluvil matematik Le Lyonnais, vskutku ho velmi zaujala). Podoby Mládenců jsou v našem světě, abychom tak řekli, viditelné jen z rubu.

## Nedostupné

Původní název *La Mariée mise à nu par ses célibataires* doplnil Duchamp teprve dodatečně slůvkem *même* a oddělil jej čárkou. Toto anakolutické *même* nedává žádný smysl a Duchamp sám jen říkal, že je to pouhé adverbium, použité z „poetických důvodů“. Duchamp si liboval – jako Roussel – v slovních hříčkách a je docela pravděpodobné, jak na to upozornil Nicolas Calas, že za tímto „*même*“ se skrývá „*m'aime*“. *Nevěsta svlékaná svými mládenci mne miluje*: dílo by pak bylo imaginárním obrazem incestní lásky. Lásky marné: ona část, kde měla láska Mládenců vystoupit k Nevěstě, je z valné části prázdná. Duchamp to vysvětloval únavou z dlouhé práce, kterou *Velkému sklu* věnoval. Ale důvod je asi jiný.

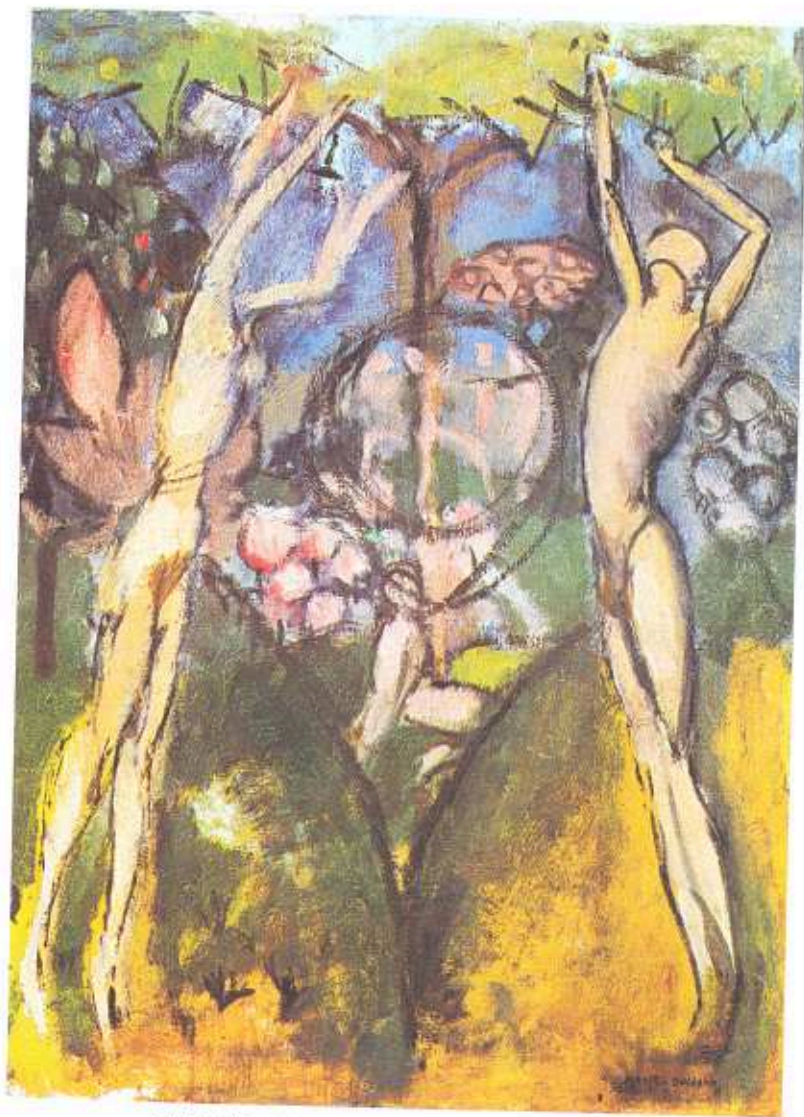
Příběh *Velkého skla* je symbolem rozvedeným do mytického děje. Vyvrcholením je epifanie Panny-Nevěsty. Je to sestra; je nedostupná. Je tu mravní kód se

zákazem incestu – to je ta jiskřivá šibenice s oprátkou okolo hrdla Nevěsty. Tato nedostupnost Nevěsty je však symbolem nedostupnosti větší: je nedostupností jejího tajemství. Každý umělecký symbol se ve své hloubi ukazuje ambivalentní. Nevěsta je zároveň toužená i děsivá, krásná i ohyzdná. Během vznikání tohoto symbolu na sérii kreseb Panny a Nevěsty je jakoby svlékána z kůže, zůstávají z ní jen vnitřní orgány. V obraze *Přechod Panny v Nevěstu* má uřatou i hlavu. V této podobě přejde do *Velkého skla*. Zbývá z ní jen tělo se svým fyzickým fungováním. V akefalické Nevěstě bylo pro Duchampa něco nelidského a obludného, jako jsou nelidská a obludná zpodobení mnohých božstev v řadě náboženství. Je zde však také – a zvláště – mýtus moderní. Mario Praz mu věnoval známou knihu, *Láska, smrt a ďábel*, a datuje vznik tohoto mýtu k literárním a výtvarným manýristům Anglie šestnáctého století. Pro Baudelaira pak byla jeho milénka „slepým a hluchým strojem, plodným krutosť“; „v aktu lásky je velká podobnost s mučením nebo s chirurgickou operací,“ píše ve svém deníku. Swinburne má báseň o „Faustině“; je to „stroj lásky s hodinovým strojem z poddajného zlata“, a jeho Dolores je „dcerou Smrti a Priapa“.

Nevěsta byla pro Duchampa podobnou mytickou postavou. Ještě po mnoha mnoha letech si vzpomínal na sen, který měl v době, kdy mu její postava vznikala na prvních obrazech. Zjevila se mu tehdy v Mnichově roku 1912, jak svěřil Lebelovi, v podobě „obrovského hmyzu druhu skarabea a krutě jej drásala svými krovkami“. (V originále „*labourait*“; „*labou- rer*“ znamená v původnějším významu „*orat*“, což by

snad mohlo pomoci k vysvětlení, proč ve svých poznámkách nazývá Duchamp své *Velké sklo* také „machine agricole“, „zemědělský stroj“.) Milostná Nevěsta je zároveň děsivým nebezpečím; jako každý styk s mocemi přírody a vesmíru, tak také – a zvláště – láska může být pro člověka stejně vykoupením jako záhubou. Nevěstina hlava se ve *Velkém skle* musí proměnit v nehmotný oblak, aby mohla sdělit své poselství Mládencům, a tito Mládenci se neodvážejí přistoupit než na nejzazší okraj její Mléčné dráhy a opět teprve svou láskou už odhmotnělou.

Nevěsta vznikla ze stejných popudů a stejnou cestou, jakou jindy vznikaly modly. Její Mléčná dráha je její svatozář. Ta svatozář je také znakem „epifanie“. Rýsovala se už v předešlých pracích Duchampových a Duchamp sám si ji nedovedl vyložit. „Aura („halo“) okolo ruky nebyla výslovně motivována Dumouchelovou rukou,“ odpovídal v dopise roku 1951 Arenbergovi, který se ho ptal na vysvětlení tohoto motivu na *Podobizně dr. R. Dumouchela* z roku 1910. „Je znamením mých podvědomých zájmů o materialismus. – Nemá žádný zřetelný význam či výklad, ledaže uspokojovala mou potřebu ‚zázračného‘, která předcházela mému kubistickému údobí.“ Jean Clair ve svých komentářích upozornil, že takové „svatozáře“ vskutku existují a dají se dokonce za zvláštních podmínek zachytit fotograficky; mluví se o „biolomunismu“, barevném světle, které obklopuje všechny živé bytosti. Snad se někdy stupňuje a pak se stává viditelné i normálnímu zraku. Mnohdy je ostatně cítíme, i když je nevidíme; mluvíme běžně o tom, že někdo září štěstím či láskou. Když C. G. Jung ležel roku 1944



XVII. Mládík a dívka na jaře, 1911



XVIII. U příležitosti mladé sestry, 1911



XIX. Sonáta, 1911





XX. Yvonne a Magdeleine roztrhané, 1911.



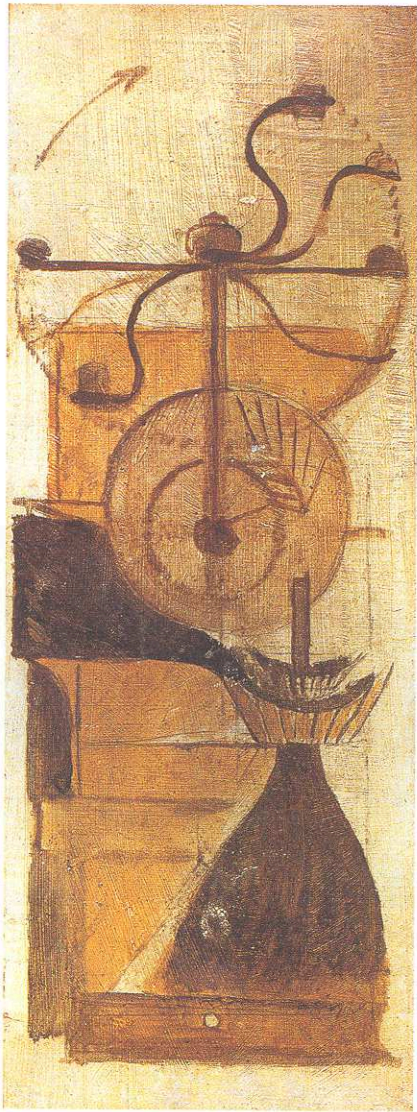
XXI. Dulcinea, 1911.



XXII. Šachisté, listopad-prosinec 1911



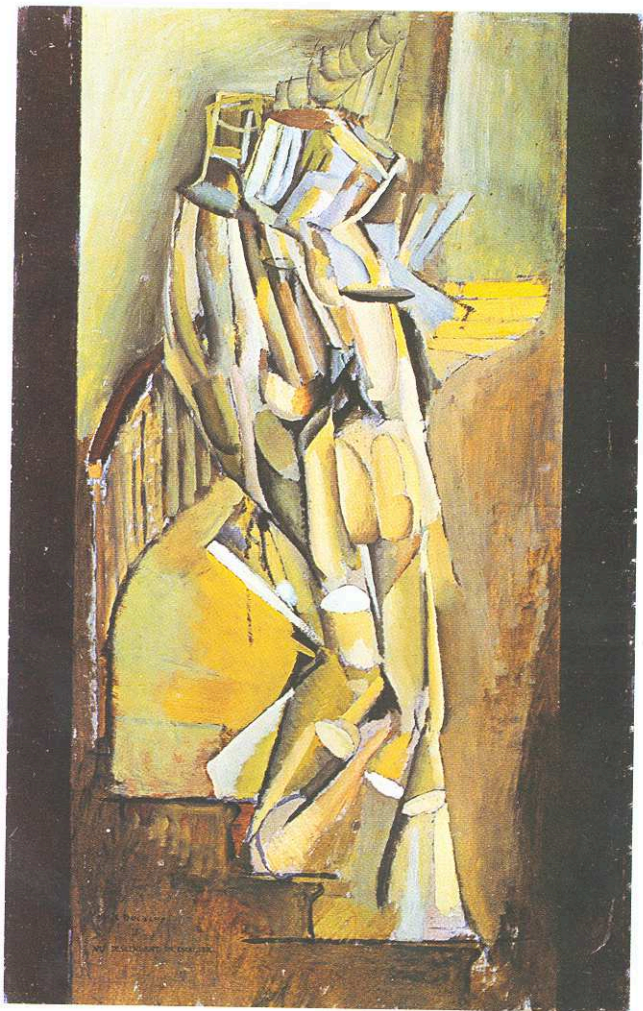
XXIII. Portrét šachistů, prosinec 1911



XXIV. Mlýnek na kávu, 1911



XXV. Smutný mladý muž ve vlaku, 1912



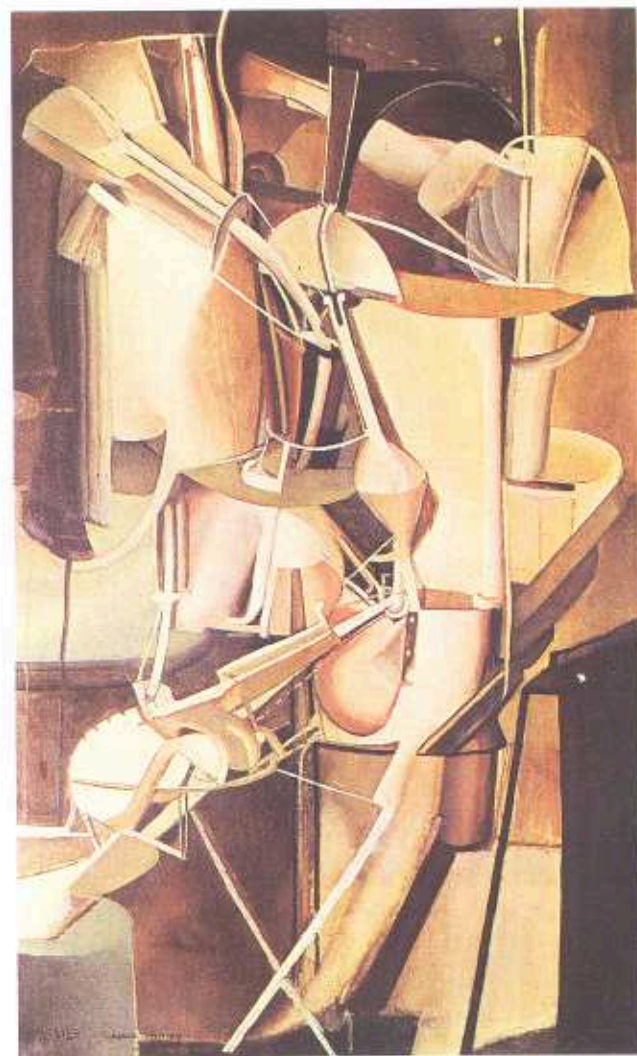
XXVI. Akt sestupující se schodů I, prosinec 1911



XXVII. Akt sestupující se schodů II, leden 1912



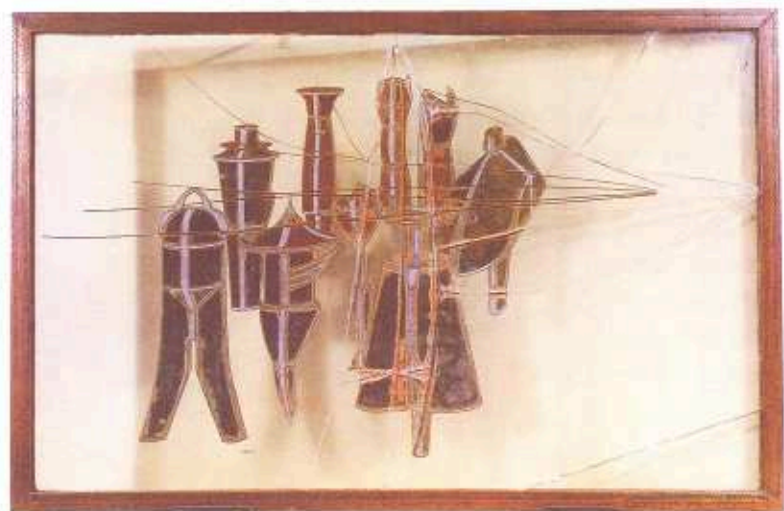
XXVIII. Přechod panny v nevěstu, červenec-srpen 1912



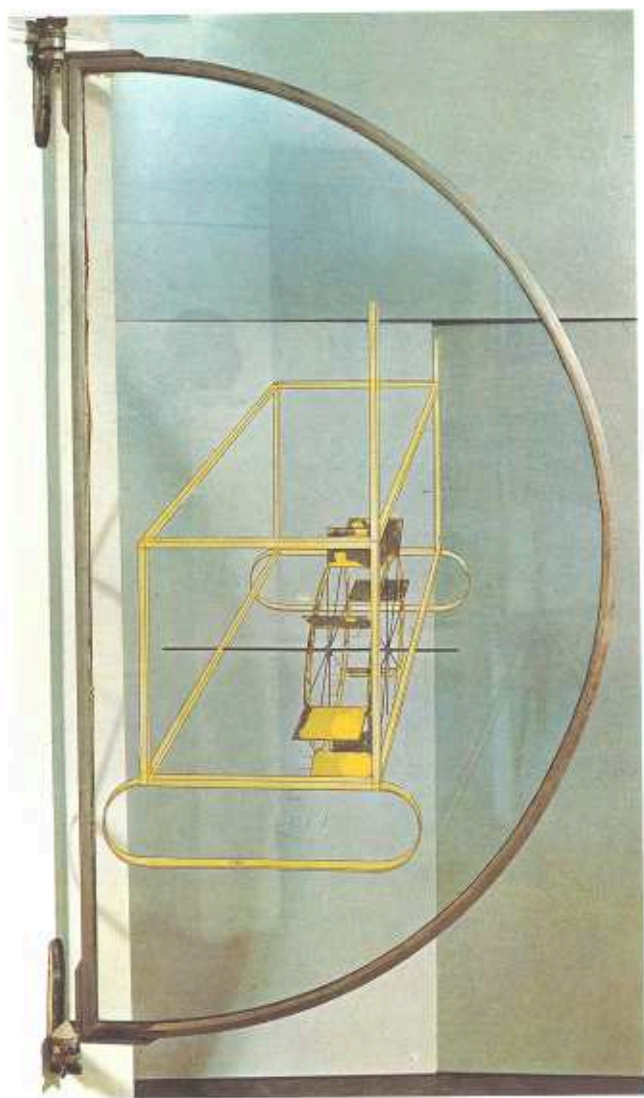
XXIX. Nevěsta, srpen 1912



XXX. Krát a královna obklopeni rychlými akty, 1912



XXXI. Devět samčích odličků, 1914-15



XXXII. Kluzák obsahující vodní mlýn v příbuzných kovech, 1913-15

po infarktu, měl v bezvědomí vidění a později mu řekla ošetřovatelka: „Byl jste jako obklopen září.“ Svatozáře na náboženských obrazech nejsou vymyšleny.

Protějškem mýtu Nevěsty je mýtus Mládenců. Má velmi blízko k představám pozdní filozofie helenistické. Láska Mládenců je na počátku symbolizována svítiplynem, jehož jsou sami „odlitky“; ten svítiplyn je tedy utváří. Řečí oné filozofie bychom je nazvali bytostmi „pneumatickými“ a překládali bychom to slovo jako „duchovní“. V další své pouti skrze přístrojovou soupravu *Skla* měl tento svítiplyn mrznout a tuhnout, čili degradovat z „pneumatického“ stavu do pouhé hmotnosti, z utvářeného a lehkého klesat do tíže a beztvárnosti Cákanců bláta. Pak mělo dojít k vykoupení bezmocné touhy Mládenců, k obratu, „epistroté“ termínem novoplatoniků a gnostického filozofa Valentina. Svou lásku měli opět zbavit pozemské tíže, téměř znehmotnit a předpodstatnit, proměnit v ne subtilnější podobu hmotnosti, ve světelnost, a tak vystoupit až k Nevěstě. Kdybychom zůstali při této interpretaci, Nevěsta by byla personifikací řecko-gnostické Sofie.

Můžeme se hrozit, co by se s Mládenci – i s Nevěstou – stalo, kdyby se dotkli přímo jejího svlečeného (i z kůže svlečeného) těla. Bylo by to znesvěcení se všemi důsledky. Toho se už málem mohl dopustit Žonglér, když vstoupil až nahoru nad její šat. Zatímco touha Mládenců po onom dlouhém proměňování se povznáší k Nevěstině poselství – k Mléčné dráze, v níž se proměnila její hlava –, ona vlákna vzájemného lákání a svádění mezi Nevěstou a Žonglérům vycházejí jen z jejího klína a k němu se vrací. Proto asi ten

Žonglér nikdy nesměl k Nevěště vstoupit. Duchamp jej nemohl realizovat.

## Žonglér

Je to historie vsutku podivná. Třeba měl být od počátku integrální součástí *Velkého skla*, Duchamp Žongléra nejen nenarýsoval ani do svých kresebných rozvrhů ani pak nenamaloval, ale potlačoval dokonce, zdá se, i zmínky o něm. V *Zelené krabici* 1934 je jen jediná a docela krátká poznámka o Žongléru a matoucí kresbička (spirála, která na ní obtáčí podpěru desky-tácu, není asi součástí postavy Žonglérovy, nýbrž jen připomenutím jeho tančení), nic o Žonglérovi není v *Bílé krabici* 1967; a zatím ve svých poznámkách měl Duchamp dost materiálů, které by byly mohly objasnit, oč tu šlo. Vyšly teprve z pozůstatosti v *Poznámkách* 1980. Přitom mu Žonglér nescházel z myslí. Když se v Paříži roku 1937 chystala surrealistická výstava a v ní také sál na téma zvěrokruhu, Duchamp se pro znamení Vah přihlásil svým exponátem *Pečovatele o těžišťe*, tedy Žongléra. Navrhl jej jako nakloněný „guéridon“, tedy ten stolec na jedné noze, s koulí, hrozící spadnout, ale zase jej nerealizoval, požádal o to malíře Mattu.

Je to pořád tak, jako by byl Duchamp chtěl a nechtěl, potřeboval a nemohl Žongléra do díla uvést. Stejně i Hodinový strojek; o tom měl docela jasnou představu, a přece ho nenamaloval. Zamyslíme-li se nad celou *Nevěstou svlékanou svými mládenci*, dokonce, začneme si snad uvědomovat, proč tomu tak

je. Příčina je v existenci dvou plánů díla. Dole jsou plány zřejmé. Vlastní děj přeměny svítivplynu se odehrává v aparatuře umístěné do druhého plánu, zatímco první plán zaujímá soustrojí, charakterizující fyzický svět s jeho koloběhem a podané ve zdůrazněné trojrozměrné perspektivě. Toto rozdělení pokračuje v horní části. Transsubstanciace svítivplynu se svým dovršením ve Výstřelech může pokračovat jen v druhém plánu. V prvním plánu měl být před toto nehmotné už téměř dění postaven Žonglér. Pod nohama měl mít Hodinový strojek, ten tedy opět patřil – ve shodě s ostatními stroji – do plánu prvního. Žonglér i Strojek charakterizuje, opět jako je tomu v prvním plánu dolní části, kruhově se navracující pohyby; Žonglér tančící na místě a Strojek jako sestava ozubených koleček. Také spojení Žongléra s Nevěstou je jiné než spojení, o které usiluje mládenecký svítivplyn ve své „pneumatickosti“. Ten se Nevěsty dotkne teprve v její nehmotné Mléčné dráze, ale Žonglér hledá spojení s ní v nehmotnějším jejím ústrojí, Včele-pohlaví. Jenom Žonglér také potřebuje fungování Strojku. Svítivplyn Mládenců dospívá k Nevěště vzdušným zrcadlením, lomením paprsků a svobodným letem Výstřelů. Otvory zanechané Výstřely můžeme mít, řečeno slovníkem Duchampovým, za otvory z trojrozměrného světa do čtyřrozměrného, jako je tomu v textu *Silnice Jura-Paříž*, kde „ideální přímka“, ztrácejíc svou fyzickou skutečnost, posléze má proniknout do nekonečna. Nevěsta jediná zasahuje do plánů obou. Svým tělem je v plánu prvním a dosažitelná tedy pro Žongléra. Svou Mléčnou drahou je v druhém plánu, odkud udílí své „rozkazy“ svítivplynu a kde je jeho cíl.



Oba plány mají tedy zřejmě symbolický charakter. Přední plán je plánem fyzického světa, druhý plán je plánem předpodstatňování fyzického v metafyzické. Toto rozlišení je analogické do velké míry rozdělení obrazu na jeho horní a dolní část, přičemž dolní je oblastí Mládenců a sexuality, tedy převážně oblastí fyzického, horní oblastí Nevěsty a erotismu, tedy blízkou metafyzickému. Toto dvojí rozdělení obrazu na horní a dolní část a zároveň na zadní a přední plán musí vést ke konfliktu. Shodují-li se oba plány bez neshody s dolní polovinou obrazu a spojují-li se dokonce nahoře vlevo v postavě Nevěsty, není tomu tak už v pravé části nahoře. Žonglér ve své agresivitě by podle původního rozvrhu zastíral pouť téměř už nehmotného vzepětí energie Mládenců, a stavěje i se Strojem svou hmotnost v cestu, hrozil by jí dokonce zhatit. Byl to naposled tento problém výtvarné konstrukce díla, co vneslo takový zmatek do jeho organizace, že jeho dokončení nebylo možné. Chybí Strojek, chybí Žonglér, ale není tu ani ono zrcadlení, ke kterému mělo docházet v druhém plánu na téže místě.

Tvar a význam se v tomto díle do té míry pronikají a ztotožňují, že formální problém jeho organizace obřadí plně problém, obsažený v jeho symbolickém tématu. Spor a nerozlučnost fyzické existence a metafyzického poslání v podobě sporu a nerozlučnosti zkušenosti sexuality a zkušenosti erotismu, lásky pozemské a lásky nebeské, rozpolcují obraz a nedovolují mu dosáhnout uzavřeného tvaru stejně, jako zůstávají bolestnou zkušeností lidského života.

## ● Mýtus Nevěsty

*Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce*, nevznikla z racionálních úvah. Je kondenzátem dlouhého a spontánně pokračujícího symbolického procesu, jehož počátky sahají alespoň deset let před koncepcí *Velkého skla*. Byl podněcován rozhodujícími zážitky umělcovými, „epifaniemi“, zjevováním významu smyslové přítomnosti. Vzniklo složité dílo složitého smyslu. Jako každý symbol je mnohovýznamný, tak i *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce*. Podle Duchampa je „jakousi apoteózou panenskosti“, pro Harrietu a Sidneye Janisovy obrazem Nanebevzetí Panny Marie, pro Roberta Lebela mýtem neplodné lásky, pro Artura Schwarze dokumentem incestního pokušení a archetypálním tělem androgyna, pro Octavia Paze dávným mýtem Velké Bohyně, Panny, Matky a Ničitelky, pro Jeana Claira metafyzickou spekulací a epopéjí zároveň erotickou i komickou, pro Michela Carrougese obrazem tragédie moderního světa. Nejspíše platí všechny ty výklady. Jak píše Duchamp v jedné ze svých poznámek, je to obraz „božství-Nevěsty a mládenec-kého-lidského“; je to obraz lásky pozemské a lásky nebeské a je to také obraz moderního světa, mechanizovaného, výkonného a marného, navždy odtrženého od světa přírody, růstu, rozkvétání a plodění. Je to obraz zoufalství, zavrženosti a samoty a je to obraz nekonečné a nevýslovné touhy. Nevěsta je Sofií, Moudrostí, Poznáním valentinské gnóze: druhým jménem byla Prunikos, Nevěstka.

Nejbližší mýtu Duchampově je manichejský mýtus: Dobrý bůh, který chce pomoci světlu, zajatému do

hmotných temnot, aby z nich vyvázlo, použije Isti: proměnění androgynní Archonty – tvůrce a vládce pozemského světa – v „nejkrásnější panny“, mužští Archonti při pohledu na jejich nahotu ejakulují a s jejich semenem unikají jim i částičky světla. Semeno padá k zemi, odkud pak začíná dlouhá pouť světelných částiček zpátky k slunci. Symbolika platí vždy v obou směrech, a jako je tento obraz nesplnitelné lásky symbolem incestu, stejně je tu incestní láska symbolem nesplnitelnosti lidské touhy; a jako to mohla být zkušenost marného vzněcování „benzinem lásky“ dospívajících sester, stejně – a ještě více – bylo to vědomí nenaplnitelnosti lásky zde na této zemi, co nalezlo svou podobu v tomto obraze incestní touhy. Je to obraz provinilosti a nevinosti; obraz imanence příliš bezmocné, než aby dokázala vstoupit do transcendence, a obraz transcendence příliš bezmocné, než aby mohla pojmout do sebe imanenci.

Jako je tomu u všech symbolických systémů, pohybujeme se i tady stále uvnitř tohoto kódu a nemůžeme jej nahrazovat jiným. Pro jiný systém je nesrozumitelný. Friedrich Schlegel otiskl už roku 1800 esej na obranu nesrozumitelnosti. „To nejcennější, co člověk má, závisí posléze kdesi na jednom bodě, který musí zůstat v temnu, přitom však nese a drží celek, a tuto sílu by ztratil v témže okamžiku, kdy bychom jej chtěli rozpustit v rozumu.“ Později se začalo mluvit o iracionalitě umění; vznikl z toho dojem, že umění je rozumu nepřátelské a že zvláště moderní umění je proto nebezpečné. Ale to, oč tady jde, je transcendentní, a transcendentní není iracionální, alespoň ne jak jsme si zvykli tomuto termínu rozumět. Iracionální

je stejně imanentní jako racionální; iracionální je ona část či aspekt imanentního, který obvykle nepostihujeme rozumem a nezvládneme vůlí. Nesrozumitelnost umění naproti tomu spočívá v jeho otevřenosti vůči transcendentnímu; je to podíl transcendentního, co je činí nesrozumitelným. Není iracionální, nýbrž transracionální. Ta nesrozumitelnost není tedy z toho, že by bylo protichůdné vědeckému nazírání. Stejně zasrozumitelnost vědy je nesrozumitelná pro umělecké poznávání. Jsou prostě jiné.

Věda a umění jsou dva různé a ve své oblasti stejně platné systémy. Věda se vymyká umění a umění se vymyká vědě. „Věda o umění“ je kontradiktorní výraz. V naší racionální době je potřeba teorie, která by hájila a objasňovala existenci umění. Interpret uměleckého díla nemůže však více, než k uměleckému dílu uvést. Před ním už musí čtenáře opustit; nechat ho už dál s tím dílem samotného. Pravdu má Susan Sontagová ve své esejí *Proti interpretaci*, že dnešní interpretace uměleckých děl jsou namnoze „pomstou intelektu na umění“. Uzavírá prostě: „Místo vykládání potřebujeme umění milovat.“ V umění je zajisté nějaké poznání, nějaká moudrost; a jestli filozofie je, jak čteme u Platona, milováním moudrosti, patří tedy přemýšlení o umění spíše filozofii než vědě.

## ● Tělová zkušenost

Symbolismus díla Duchampova se obvykle chápe starým způsobem: jako by to byly jakési zvláštní myšlenky zvláštním způsobem sdělované. Duchamp sám

k tomuto výkladu svádí svým opakovaným rozlišováním umění, které působí jen na sítnici, a umění, které se obrací k šedé kůře mozkové. Hmotná, tělesná přítomnost výtvarného díla se pak zdá něčím, co pro pochopení Duchampova záměru je pominutelné, ne-li dokonce na překážku: má nám jít, zdá se, o myšlenku, kterou dílo vnuká, a nijak o způsob, kterým ji vnuká. A přesto Duchampovo dílo se nedá popsat v termínech intelektuálního vývoje, nýbrž jen jako proměny výtvarných způsobů. Co mu tkvělo na mysli, zůstávalo přitom kupodivu neměnné – téma *Dulciney, Velkého skla* a dioramatu *Je-li dáno...* je totožné. Obtíže, s kterými se přitom setkával, nedají se vyložit ani tím, že by myšlenka, kterou chtěl sdělit, byla příliš složitá a nejasná na to, aby ji dokázal formulovat, ani tím, že by volil k jejímu sdělení nějaké prostředky nevhodné a nedostatečné. Kdyby vskutku šlo o myšlenku, obračející se jen k „šedé kůře mozkové“, bylo by nepochopitelné, proč by byl setrval u prostředku pro ten úmysl tak neadekvátního, jakým je výtvarné dílo. Pokud používal také jiného, slovního vyjádření, byly to jen pomůcky, které měly sloužit koncepci tohoto výtvarného díla, snad i provázet je, ale Duchamp od nich nikterak neočekával, že by je mohly nahrazovat. Když vysvětloval roku 1954 Jouffroyovi, proč se mu stal tak blízký surrealismus, říkal, že to bylo proto, že nebyl „sítnicový“, že mu nestačila jen existence obrazu sama. Ale zároveň se distancoval od možného nedorozumění: „Nechci tím říci, že by se měl do obrazu uvést příběh. Lidé jako Seurat či Mondrian nebyli sítnicoví, i když docela tak vypadali.“ Duchampovo dílo můžeme chápat jen jako dílo obračející se při-

mo k našemu vnímání ve vizuálním prostoru, jen jako dílo výtvarné.

Problém, na který Duchamp narážel, musel být ovšem zcela zvláštního druhu, když jej odváděl tak daleko od současného umění, a mohlo se zdát, že snad od umění vůbec. Přesto to byl problém výtvarný – ne filozofický, ani náboženský, ani jaký jiný. Je pro Duchampa tak základní a tkví tak hluboko, že ho snadno mineme. I Duchamp sám jej mohl jenom tušit. Na stopu může přivést nejspíše nenápadná zmínka v Lebelově monografii, podle které Duchamp pokládal „erotický akt za čtyřdimenzionální situaci povýtce“. Vděčíme Sergeovi Staufferovi, že se nad těmi pár slovy pozastavil a obrátil se k Duchampovi o vysvětlení. Ten mu v dopise, datovaném 28. května 1961, odpověděl: „Aniž jsem používal těchto slov, je to má stará myšlenka, vrtoch, který se vysvětluje tím, že hmatový pocit, který objímá všechny strany předmětu, se blíží hmatovému pocitu o čtyřech rozměrech. – Neboť samozřejmě žádný z našich smyslů se nedá aplikovat čtyřrozměrným způsobem leda s výjimkou hmatu, a tedy milostný akt jako hmatová sublimace by mohl dát zahlédnout či spíše zahmátnout hmotnou interpretaci čtvrtého rozměru.“

Bylo to pro něho něco krajně konkrétního, dokonce konkrétnost sama. Geometrický prostor euklidovský – prostor organizovaný podle tří na sebe kolmých souřadnic – nám připadá samozřejmý, rozdíl mezi tímto prostorem a prostorem žitým si ani neuvědomujeme, a to tím méně, že geometrický prostor je odvozen abstrahováním a schematizováním z tohoto konkrétního prostoru naší tělesné zkušenosti, totiž zkušenos-

ti těla s jeho vertikálním postavením, jeho jednosměrně orientovaným pohybem a jeho symetrií. Odtud ty tři osy. Tento geometrický prostor je dál budován na základě předpokladu, že prostor je homogenní a izomorfní, tedy všude a vždy stejný. Prostor tělové zkušenosti je však jiný. Je to na rozdíl od kvantitativního prostoru geometrie prostor kvalitativní. Jeho souřadnice se neprotínají v žádném přesně určitelném geometrickém bodu a charakter tohoto prostoru je v různých směrech různý: je jiný vpředu před námi a jiný za námi, jinou strukturu má blízko a jinou daleko, jinak v něm měří věci okolo nás a jinak nad námi (nápadný je klam o měnící se velikosti měsíce, jaký je nad obzorem a jaký vysoko na nebi), jiné jsou hodnoty po pravé a po levé straně.

Nepochopíme mnoho, budeme-li hledat člověka v přesném a jasném euklidovském prostoru geometrie, budeme-li jej pokládat za věc mezi věcmi, cizí a lhostejnou v cizotě a lhostejnosti svého okolí: za těleso bytí zvláštního druhu, složitý automat, vybavený receptory a nařízený, aby reagoval na podněty, které k němu přicházejí odkudsi zvnějšku. Tak to může připadat, pokud se díváme i sami na sebe zvnějška, jako na jeden z předmětů našeho okolí. Naše poznání vnitřní je docela jiné. Nejsme před světem, jsme ve světě. James J. Gibson razí termín „ekologické optiky“: nejsme v geometrickém prostoru a nepozorujeme geometrické plochy, jsme v životním prostředí („medium“) a na věcech vidíme jejich konkrétní hmotné povrchy. Ať jsme si jakkoli vědomi sami sebe a své ceny a hájíme tento svůj jediný život, patříme ke světu a do světa. Psycholog G. Johannes von Allesch to

řekl ve svém pojednání o vnímání prostoru pádnou větou: „Člověk se dá pochopit jenom jako vlna utváření v souvislosti světa.“ A. Michotte mluví o člověku jako o „kinestetické amébě“: těle bez obrysů, nejasně splývajícím s okolním prostorem, řídkém a stále se proměňujícím. Etnolog Maurice Leenhardt cituje, co mu řekl jeden Melanésan: „Co jste nám přinesli, vy misionáři, to není duch, ale tělo“ – totiž poznání trojrozměrného těla, diferencovaného od světa a ostatních lidí, zatímco dříve byli bytostmi rozepjatými a rozptýlenými ve svém prostředí, v mytickém prostoru a mytickém společenství. Živá bytost není tělesem v prostoru, je spíše místem, kterým proudí síly vesmíru a které tyto síly samo soustřeďuje, ohraničuje, organizuje, aby z nich a jimi vytvářelo sebe jako monadickou existenci a jako individuální tělo. Musí být obojím; neohraničenou ohraničeností, vzdorující splývavostí.

## ● Pathický prostor

Jeden z nejpůvodnějších psychologů naší doby, Erwin Straus, rozlišoval prostorovost „pathickou“ a „gnostickou“. Prostorovost „pathickou“ připisoval především hmatání a slyšení, „gnostickou“ především vidění. Pro „pathické vnímání je prostor homogenní, všechny směry a místa mají v něm tedy stejnou hodnotu“, hudební znění „proniká a naplňuje prostor“, zatímco „gnostický“ prostor je členěný, viděné věci se v něm diferencují a ohraničují. Jinými slovy řečeno, „pathický“ prostor je „prezentní“, vnímané je v něm vnímajícím přítomno bezprostředně, „gnostický“ prostor je

„distantní“, vnímané od vnímajícího oddaluje. Rozdíl této dvojí prostorovosti je zvláště patrný, ukazuje Straus, na způsobu, jakým se chováme v prostoru při tanci. „Optický prostor je prostorem orientovaného a odměřovaného účelového pohybování, prostorem tance je prostor akustický“ – tedy nikoli „gnostický“, nýbrž „pathický“. Při tanci nejde o pohyb k cíli. Nepohybujeme se při něm skrze prostor, nýbrž uvnitř prostoru. Tělový prostor se tedy rozšiřuje v obklopující prostor („Um-raum“), zatímco při obvyklém pohybování v prostoru se ostře odlišuje směr vpřed a vzad a točení se vylučuje vůbec, zde se teď pohybujeme stejně volně ve všech směrech, dopředu, dozadu, na strany, dokola. Prostor je homogenizován; ztrácí na napětí mezi já a světem; člověk už není ve střehu před světem, oddává se mu.

Strausova „pathická“ prostorovost je „prostorovostí lásky“ Ludwiga Binswagera. Binswanger koriguje Heideggera, pokud pro Heideggera v jeho prvním údobí, kdy psal své *Bytí a čas*, byl člověk především „uvržen“ do světa tak, že svět byl pro něho něčím od základu cizím a nepřátelským, světem „obstarávání“ a „starosti“. „Oproti prostorovosti obstarávání, narážející všude na dno, omezené a tudíž ‚vyčerpatelné‘ a ‚konečné‘, stojí ‚bezdná‘, bezhraničná, nevyčerpatelná, nekonečná prostorovost lásky.“ Svět lásky je původnější než svět účelového jednání. V lásce mizí já i ty ve prospěch my, stejně jako mizí protiklad lásky a světa. Svět účelového jednání – „gnostické“ prostorovosti – je prostorem ohroženosti. Svět lásky je prostorem důvěry: důvěry nejen dvou bytostí vůči sobě, ale především společné jejich důvěry vůči stvořen-

mu světu. I sama přehrada mezi životem a smrtí, která nám jindy vždy připadá tak osudná, se ztrácí. V „gnostickém“ prostoru vizuálním se svět objektivuje; v „pathickém“ se stýká v subjektivním a na subjektivním; proto je, ukazuje Straus, pro milující tak důležitý povýtce „pathický“ prostor hmatu. A to je ta prostorovost, kterou připomíná Duchamp. „Hmatový pocit“ milostného aktu má v sobě jakousi „čtyřrozměrnost“ – totiž nedá se nijak umístit do trojrozměrné prostorovosti euklidovské a umělec musí pro něj hledat nějakou prostorovost jinou.

Zde se opět ukazuje, jak důležité bylo Duchampovo rozhodnutí, nepokračovat na cestě, na kterou se dostával obrazem *U příležitosti mladé sestry*. „Pathický“ prostor, prostor původní sounáležitosti k přírodnímu, je prvotní zkušeností umělcovou, pobízející ho, aby mezi lidská díla s jejich účelovostí umístil své bezúčelné dílo jako připomínku tohoto prostoru prvotního. Vizuální prostor je převážně „gnostický“, ale nikoli výlučně; je svým způsobem ambivalentní, a je to barevnost, která je v něm složkou „pathickou“: oko vnímá odděleně tvary a barvy (tyčinkami sítnice tvary a čípkou barvy) a barva nekoinciduje přesně s tvarem a objemem věci a dokonce se může od nich odloučit, vznášet se a proudit prostorem jako nějaký hudební tón.

Svět před námi je uspořádán ve tvary a věci; ale malíř nyní usiluje o to, aby se tohoto uspořádání zbavil. Vstupuje do skutečnosti původnější; viděný svět se před ním mění v proudící barevnost a v ní se vše určité a konečné rozplývá. Nestojí už před světem; souzní s ním; hranice mezi subjektem a objektem začíná mizet. Tradice takového umění sahá ke Giorgio-

noví. Je výrazně znát u Watteaua; souvisle vede malíře od Turnera a Delacroixe. Přestává záležet na tom, co obraz představuje: má být „melodický“, jak říkal Baudelaire; bezpředmětná moc hudby se stává ideálem malířství stejně jako ideálem poezie. Corot i Cézanne viděli barvy, ne linie. To je posléze malířská abstrakce dvacátého století: návrat z prostoru lidského světa do onoho prostoru původnějšího, který se vyvíjí z vlastní přítomnosti těla a který je spíše vědomím místa než prostoru, rozumíme-li místem prostorovost v jejím aktuálním aspektu a prostorem samotným prostorovost virtuální. Je to vědomí, nikoli uvědomování, nikoli zjišťování, ohledávání aktivními smysly, pátrajícími kolem dokola těla, které se už uzavírá vůči ostatnímu světu; je to temné, nediferencované a nereflexivní sebevědomí monády, která ještě neví o svém těle a nezačala si ani vytvářet rozlišující smyslový aparát. Tělesnost znamená prostorovou lokalizaci; ale jsme vskutku lokalizováni od počátku? Jsme přesně *někde*? Nebo je i toto *být někde*, tedy prostor se svými rozměry, druhotné? Není před ním spíše *byti někdy*, v nekonečném dění, nesmírném poli, z něhož se teprve vynořují *místa* jako první rudimenty prostorovosti?

Toto temné vědomí, vědomí ještě nelokalizované a ještě tedy jakoby rozptýlené, rozprostřené, rozepjaté po všem jsoucím, není vědomím ztraceným někde na samém počátku vývoje živé bytosti; je stále přítomno a musí být přítomno jako základ všeho smyslového vnímání a uvědomování. Romantičtí básníci se na ně upamatovali. Často se cituje Baudelairova báseň o „souvztažnostech“ („correspondances“): vůně,

barvy a zvuky „jak táhlé ozvěny z dálky splývají v shluky / a zní jak jediný hluboký temný hlas“. Baudelaire se dovolává obdobné zkušenosti německého romantika E. T. A. Hoffmanna, který ve snu či při usínání „nalézá vzájemnou shodu barev, tónů a vůní“, a Hoffmann má zase svého předchůdce v Ludwigu Tieckovi: „Barva zní, tvar zazvučí,“ píše v jedné básni: „Co jinak bozi ze závidí oddělili, bohyně Fantazie tady spojuje, takže barva, vůně, zpěv se nazvou sestrami.“ Ta genealogie se dá prodloužit až k Jeanu Paulovi, u něhož hrdina jeho *Hespera* (1794) vychází do hvězdné noci a tu se mu prolínají dojmy z hvězd, tónů, dechu květin, a dál až k Johannu Gottfriedu Herderovi. Ten psal už roku 1772 o „analogii smyslů“: pod nimi je „sensorium commune“, které „dává různým vjemům (...) niternou, silnou, nevýslovnou vazbu“; jednotlivé smysly nejsou než „pouhé druhy představivosti jediné pozitivní síly duše“. Zatímco racionalisté chtěli a dosud se chtějí domnívat, že naše poznání se konstruuje z jednotlivých dat různých smyslů, romantikové tuší, že smyslové poznání musí spočívat na prvotním vědomí přítomnosti světa. Živé tělo není ve světě teprve svými smysly; vytváří si je, aby se jimi k tomuto světu lépe vztahovalo, ohledávalo jej, rozeznávalo v něm. Novalis: „Všechny smysly jsou nakonec jediným smyslem.“ Vědomí světa je východiskem, nikoli výsledkem smyslových dat. Je to „pathický“ zážitek, v kterém se za smyslovou rozrůzněností vynořuje ta skrytá jednota původnější, „temná a hluboká“. Jedna báseň Friedricha Schlegela začíná: „Co si přejí a po čem touží všechny smysly? Chtěly by se zas rozplynout ve všem.“

V teorii „souvztažností“ romantikové nevědomky ožívují jednu z ústředních myšlenek renesance a manýrismu o vesmírných „sympatiích“: pro tyto filozofy – od Marsiglia Ficina po Giordana Bruna – bylo vše živé, vše bylo oduševnělé, celý vesmír byl proniknut božskými silami, které sestupují z hvězd do pozemského světa, do kamenů a kovů, zvířat i rostlin, a vytvářejí tedy složitý systém vztahů kladných i záporných. Původ tohoto učení byl v gnostickém hermetismu druhého a třetího století po Kristu. Helénistický nebo manýristický mág, který zná tyto vztahy, může jich pak využívat. Nejblahodárnější vliv z planet má Slunce, vedle něho Jupiter, Merkur a Venuše, neblahý je Mars a Saturn – to byla hvězda melancholiků, filozofů a umělců, my bychom dnes řekli „prokletých básníků“. V praxi mohla být tato magie medicínskou teorií i pohanským náboženstvím. Kdo má získat vliv Slunce, má se podle Ficina slunečně oblékat, žít na slunečních místech, hledět na slunečné, poslouchat je, vonět k němu, představovat si je, pohybovat se mezi slunečnými lidmi a dotýkat se často vavřínu jako sluneční byliny povýtce. Chce-li soustředit rozptýlené a unikající působení Slunce, má vykonat obřad, jak jej líčí manýristický mág Francesco da Diacetto: obleče se do pláště sluneční barvy, spaluje sluneční rostliny před oltářem s alegorickým obrazem Slunce, navoní se mastí ze slunečních látek a zpívá orfickou hymnu na Slunce.

To byla jedna z mnohých vazeb mezi romantismem a manýrismem. Z druhé strany vedla odtud cesta k tě vonící, zvučící, zářící, proudící prostorovosti, jakou evokuje umění impresionistů, a dál ke „znění barev“ Kandinského, i k Duchampově obrazu *U příležitosti mla-*

*dé sestry*. Jestli se Duchamp v té chvíli rozhodl pro umění, které se mělo obracet od „sítnice“ k „šedé kůře“, učinil to proto, že ono „sítnicové“ umění nestačilo na to, oč mu – zatím nejasně a jen v tušení – šlo. Co rozlišoval jako umění „sítnicové“ a umění „šedé hmoty“, dá se přesněji nazvat uměním smyslové přítomnosti, smyslového zpřítomnění světa, a uměním, ve kterém by se svět odhaloval ve své významovosti a tedy symbolické hodnotě. Tomu odpovídaly výtvarné prostředky. Potlačoval barevnost a vylučoval spontánnost malby; šel za inteligibilitou tvaru v prostoru a zkoušel nové, nemalířské výtvarné způsoby. Divák neměl být už uchvácen bezprostřední smyslovou přítomností díla. Toto dílo se mělo obracet na jeho vnímání tak, aby se utvářelo teprve v procesu tohoto vnímání, aby nebylo prostě dáno ve vnímání, ale uskutečňovalo se teprve ve vědomí samém.

Podle některých výkladů by se mohlo zdát, že celé umění Duchampovo spočívá vlastně v myšleném programu díla, a jeho realizace že tedy byla pro Duchampa už jen tím „amusement“, „distraction“, zábavou, rozptýlením, jak rád říkával. Ale zaznamenával-li si v době příprav *Velkého skla* často programy chystané práce, nebylo to proto, aby se jimi spokojil a že by realizaci díla pokládal leda za technické provedení, či dokonce že by byl chtěl ponechat tuto realizaci už jen představitivosti svého diváka či spíše čtenáře. To je záměr dnešního konceptuálního umění, které se snaží ponechat dílo v čiré imaterialitě myšlenky. Duchamp právě naopak celý život hledal, vynalézal a zkoušel výtvarné prostředky úměrné jeho potřebám a záměrům a věnoval obrovský kus svého života neobyčejně

pracným realizacím svých děl. Používal-li přitom metod tak nezvyklých, byl to důsledek toho, že tato díla se měla soustavně odvracet od pasivity „pathického“ k aktivnosti vnímání, ke „gnostickému“. Šlo mu o to, aby z toho, co je duchu nejvzdálenější, z neartikulované ještě prezentace člověka a světa, z onoho „čtvrtého rozměru“ prostorovosti lásky, ze slepoty a z nečleněnosti světa prvotního a téměř ještě předsmyslového vnímání a vědomí světa, vyšel do jasu a zřetelnosti zraku a mysli. Jeho umění je hermeneutikou temného a téměř nečitelného textu světa, jaký je ještě před vědomím. Ten svět sám v nás hovoří; nyní se tento hovor má zdvihnout z nevolnosti přírody do jasu a svobody ducha.

## Estetika světla

První a hlavní podmínkou tohoto nového obrazu bylo samozřejmě vytvořit pro něj takovou prostorovost, která by nejzřetelněji mohla poukazovat z rozvinuté vizuální prostorovosti, do níž se umísťuje výtvarné dílo, k oné prvotní prostorovosti, která je vlastní tělové zkušenosti lásky. Právě proto se Duchamp rozhodl pro své první velké dílo, *Nevěstu svlékanou svými mláďenci, dokonce*, použít skla. Ačkoli sklo často a dávno umělce lákalo, přece se nikdo neodvážil toho, čeho Duchamp. Nepočítal ani s rozzářením barev, jakého se jim dostává, když jimi prostupuje světlo jako ve vitráži, ani s oním jejich rozjasněním v odraženém světle, jsou-li na rubu skla. Tím, že se rozhodl umístit své sklo doprostřed prostoru, potlačil světelné efekty,

kteří sklo může především poskytnout. Místo toho dílo vnáší do prostoru zmatek. Jeho imaginární prostor se prolíná s prostorem prostředí, kde je umístěno, a to způsobem, který se jinak výtvarné dílo snažilo obvykle potlačit: zároveň s tím, co na něm vidíme, nemůžeme nevidět, co je za tímto sklem ani co se v něm zrcadlí. Postrádá pozadí; jeho zarámování má jen technickou úlohu a dílo neuzavírá. Imaginární prostory díla se nedají uvést do žádného zřetelného vztahu k reálnému prostoru okolo něho a dílo je před divákem na místě kupodivu nejistém. Vměšování věci a dění okolo stále ruší vnímání díla. Dnes je v klidu muzea, ale původně stálo v bytě Katheriny S. Dreierové s průhledem na její knihovnu a ostatní zařízení pracovny a v živé souvislosti se vším, co se tu právě dělo. Duchamp snad také spíše počítal s tím, že *Velké sklo* bude takto přítomno všednímu životu, než že se bude nabízet estetické kontemplaci v sterilním prostředí muzea. Ocitneme-li se před ním, do očí udeří něco, co nepopíše žádná studie a nezachytí žádná reprodukce. Ikonografický obsah, složitá legenda obrazu, spekulace, kterými se malíř zaměstnával, se stávají vedlejší. Nemusíme je znát a bude možná lépe, nevzpomeneme-li na ně. Hlavní je ona nová manipulace s prostorem a nový vztah výtvarného díla k okolní optické skutečnosti. Obraz vstupuje do ní jako nějaké zjevení.

Barevnost hraje ve *Velkém skle* jen malou úlohu. Přesto problém barvy Duchampa dráždil. Dokonce, jak řekl, prvním podnětem, aby vytvořil tento obraz na skle, bylo pozorování, jak živě působí barvy z druhé strany skleněné desky, již používal tehdy jako palety. Při provádění díla tento barevný efekt Duchamp ne-



uplatnil. Nicméně mezi jeho poznámkami z té doby se jich plno týká barev. Některé se vztahují k obrazům, které maloval Duchamp těsně před vznikem *Velkého skla* v Mnichově: chtěl v nich barvy stanovit se stejnou intelektuální exaktností, jako stanovil prostorovou konstrukci a kresbu. Jiné jsou stěží srozumitelné, snad že patří úvahám o nerealizovaném obraze *Silnice Jura-Paříž*. Nejpozoruhodnější je fragment o obraze, jehož barevnost by byla dána vnitřním vyzařováním hmot, jakýmsi jejich světélkováním. Jako trojrozměrná prostorovost *Velkého skla* měla být promítnutím nějaké prostorovosti čtyřrozměrné, tak i hmotnost obrazu sama měla být reflexem vesmíru jinak uspořádaného: „...nárysem (v odlitku) skutečnosti, která by byla možná, kdybychom poněkud rozšířili fyzické a chemické zákony“.

Celé *Velké sklo* mělo tedy být naposled událostí jednoznačně vizuální. Duchamp upozorňoval, že se nemá chápat jako „anecdote“: „vyprávění“, „příběh“. Vzdal se i sepsání „katalogu“, který měl vysvětlovat jednotlivé části *Skla*. Dílo nemělo být pochopitelné teprve po analýze jeho částí, mělo působit bezprostředně, mělo být pro diváka *událostí*, dokonce událostí otřesnou. „Obraz, který nešokuje, nestojí za práci,“ řekl jednou. Neměl na mysli šokování nezvyklostí, novostí, nýbrž otřes, kterým působí velká umělecká díla. Citoval tehdy Picassovy *Avignonské slečny* a Seuratovu *La Grande Jatte*; takovým otřesným dílem mělo být i *Velké sklo*. Máme-li mu opravdu rozumět, musíme je, přes všechny spekulativní aparát, který je obklopuje, chápat jako dílo výtvarné. „Obsah“ není v něm oddělen od „formy“, jeho utváření není překladem po-

jmové řeči do řeči výtvarné. Vzniklo z plastické imagi-  
nace a k ní se obrací.

Mýtus *Nevěsty svlékané svými mládenci*, dokonce, se měl dovršit spojením Nevěsty a Mládenců. Sexuální motiv a erotický motiv celého obrazu musíme chápat jako symboly, a stejně tak je sexuální a erotická extáze Nevěsty konečně svlečené i Mládenců konečně už vysvobozených z jejich mechanického světa symbolem extatického poznání vůbec. Poznámky v *Zelené krabici* mluví o proměně ztuhlého plynu ve světlo, o jeho „zrcadlení a oslnění“, o použití optické čočky; podle citované zmínky o barevném řešení by dílo mělo samo zářit zevnitř. Měli se Duchamp odvážit nějak tlumočit onu vrcholnou událost mýtu Nevěsty, hmotnost díla sama tu měla být přítomna už jen ve své podobě nejnehmotnější: v podobě světla. Samy Cákance bláta, kterými měla končit pozemská pouť lásky Mládenců ve *Velkém skle* a které měly mít vskutku podobu beztvare louže, měly dojít záračné proměny: jejich „vržené stíny“, vystupující k Nevěstině Mléčné dráze, měly se stát světelným mihotáním, jako je tomu někdy v zrcadlení vodotrysku. Neobyčejně zajímavá je poznámka, která vyšla až v posmrtném souboru a která je zřejmě ze samých počátků koncepce *Velkého skla*: „Jako pozadí, možná: elektrická slavnost připomínající světelné výzdoby Magic City nebo lunaparku nebo Pavilonu Pier či Herne Bay – girlandy světel na černém pozadí (nebo pozadí moře, pruské modře a koptu), obloukové lampy. – Znázornění ohňostroje. – V celku, férické plátno pozadí (vzdálené), na kterém je znázorněn zemědělský nástroj.“ („Zemědělský nástroj“ znamená tady Nevěstu.) K tomu byl

připojen novinový obrázek onoho Pavilonu Grand Pier, ověšeného rozžatými žárovkami. Tehdy to bylo zřejmě ještě něco nezvyklého. Duchamp hledal docela novou vizuální řeč, přímou a naléhavou, naléhavější a ryzejší než je řeč malířství a sochařství; řeč, jejíž látkou by bylo záření, jiskření, zrcadlení, oslňování. Už neprovedený obraz *Silnice Jura-Paříž* měl „vyzařovat slávu“. *Velké sklo* mělo být událostí světelnou.

K světelnému vyvrcholení mělo dojít tam, kde „oslňené“ kapky svítivplynu stoupají, zbaveny tíže, k Mléčné dráze Nevěstině. Jenže tady právě narazil Duchamp na překážky, které zůstaly nezdolatelny. Postavu Žongléra, který měl zbavovat ztuhlý svítivplyn tíže, se Duchamp ani nepokusil konkretizovat; stejně mu nevyhovovala myšlenka Stroje na svlékání Nevěsty, který sice už nakreslil, ale na obraz nepřenesl. Nicméně Duchamp se dlouho nevzdával. Možná jedním z důvodů, ne-li hlavním důvodem jeho odchodu z New Yorku do Buenos Aires roku 1918 bylo, že se chtěl zbavit rozptylování oním živým prostředím newyorské umělecké společnosti; jako tomu bylo šest let předtím, když odjel náhle do Mnichova, zdá se, že zase hledal samotu, aby se soustředil, tentokrát k té rozhodující části *Velkého skla*. Dílo samo zanechal tehdy v New Yorku, ale v Buenos Aires se dal do nové a poslední studie na skle, kterou nazval *Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu*: vedle působení lineárních perspektivních konstrukcí, vznášejících se na průhledném a tedy jakoby neviditelném skle, zkouší tam hlavně efekt zvětšovacího skla a perspektivně vykloněného obrazce Okulistických svědků, vytvořeného ze stříbrných drátů. Tyto Okulistické

svědky pak po návratu do New Yorku pracně realizuje na *Velkém skle* ze zrcadličího amalgámu. Vyznačí ještě místo, kde by měla být skleněná čočka, a to bude poslední, co na *Velkém skle* vznikne. Prostor mezi Okulistickými svědky vpravo v dolní polovině a Střelami vysoko nad nimi je prázdný.

## ● Čtenář Platona

V díle Duchampově je skryto mnoho humoru. Je i ve *Velkém skle*: Mládenci zašněrování do uniforem a livrejů, oprátka na Nevěstině hrdle, i sama ta Nevěsta svlečená z kůže, ta „kostra“, ten „oběšenec“. Bere-li člověk tento život – i své dílo vlastní – vážně a jen vážně, může v něm uvíznout. Mine se „výhledů“ z něho. „Vážnost je něco velmi nebezpečného. Abychom se vyvarovali vážného, musíme nechat intervenovat humor,“ poznamenal Duchamp v jednom rozhovoru s Jouffroyem. Nicméně činí jednu výjimku. „Jediné,“ dodal. „co mohu pokládat za vážné, je erotismus... protože to, to je vážné... A pokoušel jsem se použít toho jako základny. Například pro *Nevěstu*.“ „Erotismus je mi velmi drahý námět,“ řekl stejně roku 1959 v rozhovoru s Georgem a Richardem Hamiltonovými v BBC. „Myslím, že jedinou omluvou pro jakoukoli činnost je, uvést do života erotismus. Erotismus je velmi blízký životu, bližší než filozofie nebo cokoli podobného.“

„Nikdy jsem nerozlišoval mezi svými gesty ve všední den a v neděli,“ řekl také v uvedeném rozhovoru s Jouffroyem. Byl příliš umělcem, aby mohl oddělit své

umění a svůj život. *Velké sklo* je kultovním obrazem lásky, a ženy, s kterými se setkával, byly pro něho vtěleními Nevěsty jeho obrazu. Beatrice Woodová, newyorská herečka, milenka blízkého Duchampova přítele Rochého, která v letech první světové války patřila do jeho nejbližšího okruhu, říká o Duchampovi v Rochého vzpomínkové próze *Victor* – a nemluví jistě jen za sebe: „Otevírá království moudrosti. Nic jiného.“

Roché se pokusil načrtnout v témže textu, v čem spočívala Duchampova milostná moudrost:

„Žárlivost udusíš v srdci dočista.

Čestně nebudeš ani v duchu toužit, aby ses zmocnil.

Budeš vskutku a oddaně štědrý.

Lži se vyvaruješ čistě jako moru.

Nebudeš šetřit upřímnou něžností.

Polovinu času uchováš jen pro svou fantazii.

Především jasně vysvětlíš svůj názor.

Zachováš si svobodu a stejně ji poskytneš.

Budeš vždy úplně otevřený, je to první povinnost milenců.

Nebudeš mít děti, nebudeš v nich těžkopádně hledat pokračování.

Zvolíš svou cestu napřed a budeš ji přísně sledovat.

Vyhneš se pannám, zasvěcovat je byla by špatnost.

Neosvojíš si zvyky, které bezpečně zabíjejí lásku.

Nebudeš slibovat věrnost a nebudeš ji vyžadovat.

Denně se věnuješ meditaci a samotě.

Budeš moudře chránit svůj i její čas.

Budeš se sám starat zbožně o svou práci.“

Duchampův erotismus je kázní a oddaností. Nemá co dělat ani s libertinstvím ani s puritánstvím. Lásky není mezi milenci, je nad nimi. Účastní se jí spolu, ale za předpokladu, že každý z nich bude sám poslušen onoho bezeslovného poselství, jež proudí z Pístitů průvanu v Mléčné dráze *Velkého skla*: z nadsmyslového a nadmyslného. Duchampovi nesplývá láska s pohlavností: pohlavnost je světská, imanentní, láska je „transcendentální idea“, jak poznamenal Parinaudovi. Duchampův erotismus tedy nikterak není moderním pansexualismem. „Pohlaví není čtvrtý rozměr,“ zaznamenal jeho vysvětlení Arturo Schwarz. „Jistě lze vyjádřit něco, co přesahuje pohlavnost, tím, že ji na čtvrtý rozměr přetvoří. Ale čtvrtý rozměr není pohlavnost jako taková. Pohlavnost není než přívlastek, může být do čtvrtého rozměru povznesena, ale čtvrtý rozměr neustavuje. Pohlaví je pohlaví.“ Čili pohlavnost je v imanenci, ale může sama sebe transcendovat – vystoupit z imanence, vymrštit se z ní, jak je tomu ve *Velkém skle* s jeho světelným předpodstatňováním Cákanců bláta a s jeho náhodovými Výstřely.

Jako už podobenstvím o jeskyni, pořád více se tu dostáváme do okruhu mýtů Platonových. Často se uvádí jako ilustrace Platonova pojetí lásky mýtus o androgynovi v *Symposiu*: člověk byl původně obojohlavní bytostí, kterou bohové rozpoltili v muže a ženu, a od té doby se obě tyto poloviny stále hledají, aby se zase spojily. Ale to není mýtus platonský, nýbrž vpravdě antiplatonský. Hlásá jej v *Symposiu* Aristofanes a Aristofana Platon nenáviděl. Obviňoval jej, že on právě svou karikaturou postavy Sokratovy v *Oblacích* dal první podnět k lidové nenávisti vůči Sokratovi, která

naposled vedla k jeho odsouzení a smrti. Ted' Platon Aristofana karikuje. Aristofanes se ještě nevzpamatoval z kocoviny po včerejšku a teď se zas tak přejedl, že jen škytá a stěží mluví. Jeho mýtus je burleska. Ten obojživlní pračlověk se prý podobal válci se čtyřmi rukami a čtyřmi nohami, který, chtěli-li běžet, musel dělat přemety po všech těch čtyřech dolních okončeních; jinak chodil jen pořád dokola. Stejně groteskní je Aristofanova představa operace, kterou měl být tento bisexuální živočich rozpolcen. Při souloži se lidé opět mění v to válcovité monstrum, a to je tedy pro Platonova Aristofana vrchol a také konec lidské lásky.

Co je vskutku láska, vykládá v *Symposiu* teprve Sokrates. Nemá toto vědomí ze sebe, poučila ho o tom žena. Nazývá ji Diotimou – jméno, které se stalo ne náhodou drahé romantikům. Matkou Erotovou je Penia, Bída, a otcem Poros. To jméno se těžko překládá: „poros“ je cesta, prostředek, důmysl, zde nejspíš někdo směřující, spějící, znalý cesty. Láska tedy je především z bídy, z nedostatku, z nevědomosti, ale zároveň z touhy, která je svým způsobem jasnovidná: je to tento Eros, je to láska, co je „v smrtelném člověku nesmrtelné“, co vede člověka k božskému, jako je prostředkem, kterým se božské obrací k lidskému. Je na člověku, aby se dal vést láskou po jejích stupních: od lásky přírody, lásky zvířat a lidí, a od lásky k jedné bytosti k lásce k bytosti každé a až k nejvyšší lásce, která je filo-sofií, milováním moudrosti a krásy. Erotismus Duchampův není jiný. „Věřím mnoho v erotismus, protože to je vskutku něco dosti obecného, něco co lidi pochopí,“ řekl v rozhovorech s Cabannem. „Nedávám mu osobní význam, ale je to vskutku prostředek,

jak vyjavit věci, které nejsou nezbytně erotismem, ale které stále jsou skrývány – katolickým náboženstvím, sociálními pravidly. Smět si dovolit je vyjavit a dát je záměrně k dispozici komukoli, to pokládám za důležité, poněvadž je to základ všeho a nikdy se o tom nemluví. Erotismus byl tématem, ba dokonce ‚ismem‘, který je v základě všeho, co jsem dělal v době *Velkého skla*. To mne uchránilo, že jsem se nemusel vrátit k teoriím už existujícím, ať estetickým či jiným.“

Je dost nezvyklé vykládat Duchampa jako platonika. A přece je tu hluboká shoda. Ona Duchampova představa čtyřrozměrného světa, vrhajícího stín do světa tři rozměrů, jeho zasvěcení umělecké tvorbě, jeho odpor k „sítnicovému“ umění a konečně jeho pojetí lásky jako iniciace pravého poznání – všechny tyto konstitutivní složky Duchampovy estetiky jsou konstitutivními složkami metafyziky Platonovy. Jako pro Platona, stejně pro Duchampa to poslední poznání je nedialektizovatelné, nevýslovné, nezdopodbitelné; je dál než všechno lidské konání. „Nic nemůžete vyjádřit slovy... Láska se nevyjádří slovy. Je to prostě láska. Cit nemá ekvivalent v slovech,“ řekl Duchamp svým prostým způsobem Schwarzovi. Nemá ekvivalent ani v obrazech. Jako Platon, i on se musel vždy znova uchylovat k básnickým mýtům. Také *Velké sklo* je mýtus. To nejdůležitější dá se jen naznačit, jen k tomu ukázat „narážkami“ – jako to činil Mallarmé. Duchamp se ostatně Platonem vskutku mnoho obíral. Nikdy nehromadil knihy; ale po jeho smrti našel Ulf Linde v jeho knihovně různá vydání Platonových děl.

## Readymady

„Rouenské muzeum pořádá v dubnu výstavu 4 sourozenců Duchampových a jedná se taky o Paříž, ale obávám se, že to nepůjde,“ psal autoru této knihy v únoru 1967 z New Yorku Marcel Duchamp. Ještě roku 1967 nebylo tedy pro osmdesátiletého Duchampa snadné mít výstavu v Paříži – a nehledíme-li k malé (a kritikou nepovšimnuté) výstavce v knihkupectví La Hune před osmi roky, měla to být první samostatná výstava vůbec, kterou tu měl mít. Ve veřejných sbírkách pařížských byl tehdy zastoupen obrazem jediným, *Šachisty* z roku 1911.

K výstavě v Paříži pak přece došlo. Rouenská výstava jí předcházela a Duchampovi na ní možná záleželo především – Rouen bylo město jeho mládí. Rušné sály a mezinárodní publikum v červnové Paříži nebyly ani příznivým prostředím pro Duchampovo umění; tam mohla zasáhnout diváka nejvíce jeho nezvyklost. Ale jako zakletý chodil poutník sály muzea v pokojném Rouenu. Byl tu sám toho nedělního dopoledne. Nebyla to rozsáhlá výstava: na osmdesát věcí a většinou drobných. Duchampovy readymady byly tu v úplnosti a staly se středem souboru.

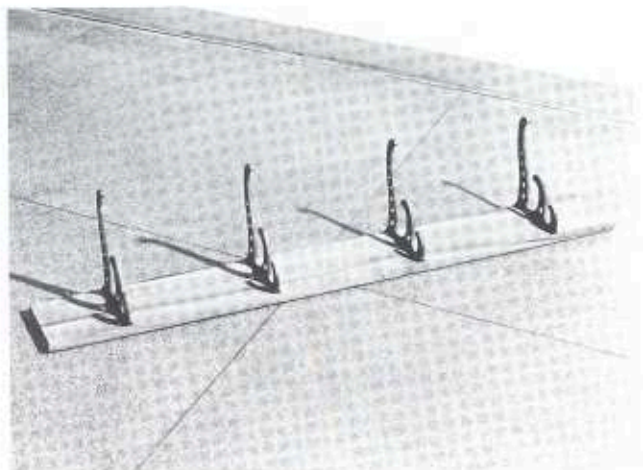
Ready made: termín, na který Duchamp přišel roku 1915 v Americe – tam se tohoto výrazu používá pro věci, které se kupují už hotové, na rozdíl od věcí zhotovených na zakázku. První readymade si Duchamp udělal roku 1913. Nemyslel přitom asi na problémy umění. Jen pro své potěšení připevnil bicyklové kolo s vidlicí obráceně na kuchyňskou stoličku: tak se také tento první readymade (první nejen pro Ducham-



24. Hřeben, 1916

pa, ale pro umění vůbec) nazývá: *Kolo bicyklu*. Stejně spontánně vznikly dva další takové artefakty. Roku 1914 na banální barvotisk podzimní krajiny s několika opadalými stromy u potoka přimaloval k horizontu malou červenou a zelenou skvrnu. Připomíná to obvyklý dekor lahví s barevnými tekutinami ve výkladech francouzských lékáren, a list se také nazývá *Lékárna*. Třetím byl téhož roku *Sušák na lahve* – ve Francii běžné zařízení na odkapávání vymytých lahví. Tentokrát předmět opatřil nápisem; originál tohoto readymadu se však ztratil a při jeho rekonstrukci autor na nápis už nevzpomněl.

To byly docela soukromé Duchampovy záležitosti. Teprve další vznikaly programově a Duchamp pro ně vypracovával novou estetiku. První je hned z počátku jeho amerického pobytu: lopata na sníh, opatřená absurdním nápisem *In Advance of the Broken Arm*, *Dříve než zlomená ruka*. Následovaly, pořád ještě v New Yorku, další readymady – nejproslulejší z nich *Fontaine*, *Studánka* (nebo *Fontána*, 1917), obrácená pisoá-



25. Past, 1917 (replika ztraceného originálu pořízená 1964)

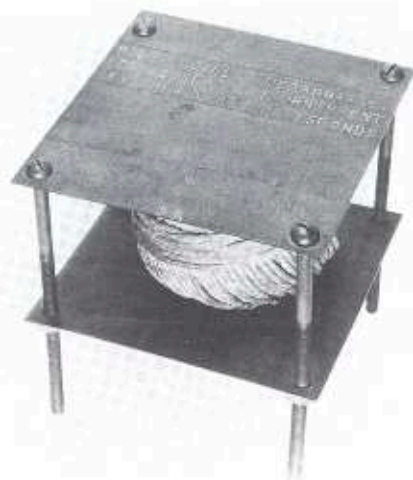
rová mušle. Z téže doby je *Hřeben* (1916) – kovový hřeben na psy, doplněný nesmyslným nápisem „Tři či čtyři kapky výšky nemají co dělat s divokostí“; *Past* (1917), věšák na šaty, přitlučený na podlahu; *Věšák na klobouky* (1917), volně zavěšená horní část věšákového stojanu z ohýbaného dřeva; kohout na komín, který Duchamp nazval *Pulled at Four Pins* (1915) – název nedává v angličtině žádný smysl a vznikl záměrně otrockým překladem z francouzského idiomatu „tiré à quatre épingles“ čili po česku „jako ze škatulky“ – což samo je docela absurdní pojmenování. Tento readymade se ztratil a není ani jeho fotografie – existuje jen kresba.

Novotou jsou „ready made assistés“, čili readymady, jimž autor nějak „vypomohl“ – *S tajným zvukem* (1916), klubko motouzu mezi dvěma čtvercovými kovovými destičkami, sevřenými pomocí dlouhých šrou-



26. Věšák na klobouky, 1917 (replika ztraceného originálu pořízená 1964)

bů, přičemž uvnitř dutiny klubka je neznámý předmět, který při pohybu chrastí, a na obou destičkách zkomolené texty; *Apolinère Enamelled* (*Smaltovaný Apollinaire*, 1916–17), vzniklý retušováním reklamní tabulky pro značku Sapolin Enamel.



27. S tajným zvukem, 1916

Konečně dva readymady jsou prvními „měkkými sochami“, jak se začalo říkat, když o půl století později objevili takovou výtvarnou možnost znova Robert Morris a Claes Oldenburg: *Cestovní skládací...* (1916), nic než kryt z voskovaného plátna na psací stroj s nápisem Underwood, a poslední z těchto newyorských prací, *Socha na cestu* (1918) z rozřezaných, spojovaných a v prostoru rozvěšených gumových koupacích čepic různých barev.

Do těsné spojitosti s těmito readymady patří i obraz *Ty mně* (1918). Je to rozměrné podélné plátno, široké přes tři metry, které Duchamp namaloval v New Yorku na přání Katheriny S. Dreierové, malířky a sběratelky, jako supraportu nad její knihovnu. Název *Tu m'* je třeba si doplnit a Duchamp v rozhovoru s Francis Steegmullerovou prozradil začátek chybějícího



28. S tajným zvukem, 1916 (pohled zdola)

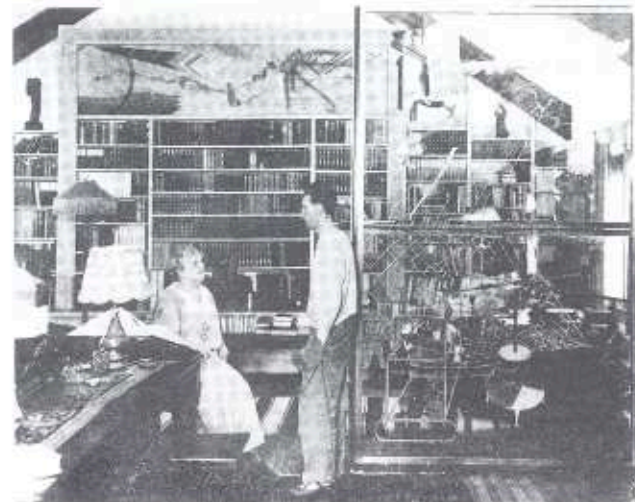
cího slovesa: *Tu m'e...*: zřejmě je to zdvořilá elipsa běžného obratu „tu m'emmerdes“, „otravuješ mě“. Je to jediný obraz, který ještě namaloval Duchamp po *Nevěště* (1912) a dvoji verzi *Roztírače čokolády* (1914), které jsou už studiemí pro *Velké sklo*; k technice malby na plátně se už Duchamp později nevrátil. Nebylo to z předpojatého programu; ale malování mu nevyhovovalo, „otravovalo“ ho.

Námět obrazu souvisí s Duchampovými spekulacemi o problematice prostoru a tvaru. Zaznamenal si jej, když chystal *Velké sklo*: „Po *Nevěště* udělat obraz pomocí stínů předmětů vržených 1. na rovinu, 2. na povrch takového či onakého zakřivení, 3. na několik průhledných plánů.“ Přemýšlel dokonce, nedalo-li by se toho použít i na *Velkém skle*: umístil by v horní části nad devíti střelami „vržené stíny, vytvářené Čákanci

bláta, které by byly vyneseny zdola, jako určité vodotrysky zachycující tvary ve své průhlednosti.“ Hlavním motivem obrazu jsou stíny tří readymadů, *Kola bicyklu*, *Věšáku na klobouky* a (samostatně nevyužitě) *vývrtky*; mezi nimi skutečné readymady, totiž ruka ukazující směr nataženým ukazovátkem, kterou sem Duchamp dal namalovat pro autentičnost písmomalířem, a skutečné spínací špendlíky a štětka na vymývání lahví. Stíny prodlužují předměty tak, že vzniká anamorfické zkreslení – obraz je třeba vidět kose z levé strany, aby se tvary vrátily do správných proporcí, a přitom také do prostoru vystoupí navrstvená řada perspektivně se zmenšujících různobarevných kosočtvců. Obraz obsahuje ještě řadu jiných motivů. Působí jako inkohorentní snůška a ve svém celku se dá těžko vysvětlovat.

Roku 1918 vznikl v Paříži readymade podle návrhu, který zaslal Duchamp z Buenos Aires své sestře

29. Cestovní skládací, 1916



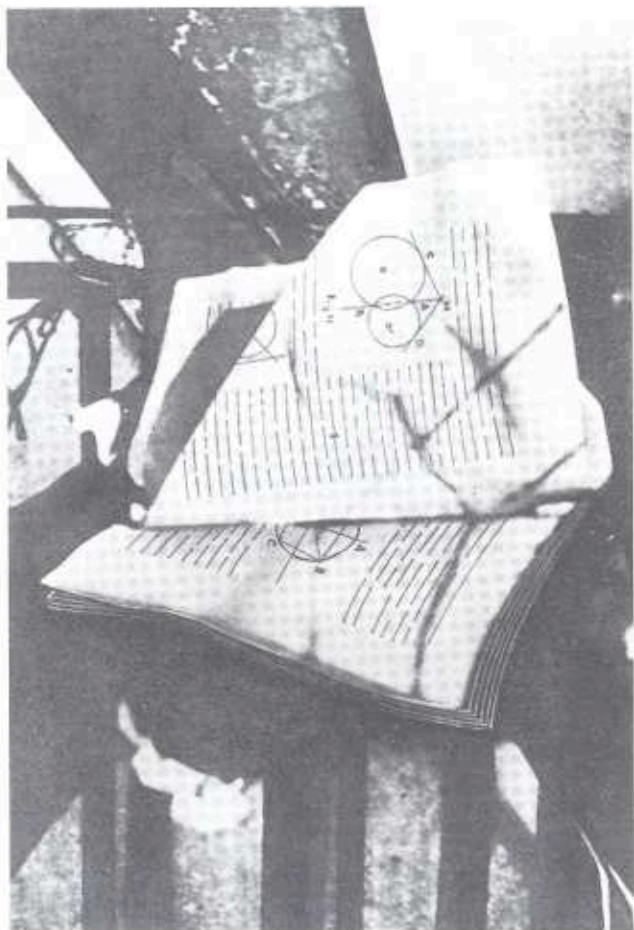
Marcel Duchamp s Katherinou S. Dreierovou, 1936

Suzanne k jejímu sňatku s Duchampovým přítelem, malířem Jeanem Cottim: Suzanne zavěsila na balkon jejich bytu učebnici geometrie, aby vítr sám v ní listoval, vybíral si příklady a postupně ji zničil. Význam naznačuje název: *Nešťastný readymade*.

Po návratu do Paříže následovaly ještě dva readymady: Duchamp přikreslil knír a bradku na pohlednici s reprodukcí Leonardovy *Mony Lisy* a připsal šifru *L.H.O.O.Q.* Francouz to přečte „Elle a chaud au cul“ – tedy přibližně „*Je jí u zadku horko*“. Posledním readymadem této řady je zatavená ampulka od séra, kterou přiveze Arensbergovým do New Yorku jako dárek z Paříže: obsahuje jen vzduch a vskutku se nazývá *Pařížský vzduch*.

Readymady, které následovaly v letech 1920–24 – nejznámější z nich je *Proč nekýchlat*, *Rose Séla-*





30. Nešťastný readymade, 1918

vy? – se nazývají readymady vlastně neprávem. Jde o předměty konstruované a jejich význam je také odlišný od vlastních readymadů. Ke skutečným readymadům se Duchamp vrátil ve čtyřicátých letech. Jsou namnoze tak prosté, že unikají pozornosti a neobje-

vuji se ani na velkých souborných výstavách, třeba právě ony mají svou zvláštní výmluvnost: například obyčejné, nijak nemodifikované *Kapesní šachy s figurkami propíchanými špendlíky* (1943), tabulka *Eau & Gaz à tous les Étages / Voda a plyn ve všech poschodích*, jaká bývala přibita na pařížských činžácích (1958), nezměněná už tentokráte malá reprodukce *Mony Lisys*, opatřená jen přípisem *L.H.O.O.Q. rasée* (*L.H.O.O.Q. oholená*, 1965), posléze *Hommage à la Caïssa*: nic než prázdná dřevěná šachovnice (1966).

Píše se často, že readymady se měly především vysmívat, provokovat, šokovat. Co jindy a jinde snad mohlo pobuřovat, bylo však pro toho, kdo bloudil Duchampovou výstavou v Rouenu, neokázalé a tiché; důvěrná záležitost, která se v té chvíli týkala jen toho, kdo sem z daleka přijel. Dělat umění bylo pro Duchampa, jak kdysi řekl Katharině Kuhové, „malá hra mezi ‚já‘ a ‚mnou‘;“ a bylo na přichozím, aby hrál teď tuto hru sám pro sebe. Jediné slovo, které napadlo před těmito věcmi, bylo: jemnost. Jemnost, zdrženlivost, inteligence, vnitřní míra, která dává umělci ustupovat do pozadí a nechává diváka, aby se zamýšlel sám.

A tu si člověk uvědomoval, že díla, která prý měla být tak provokativní, se Duchamp ani nesnažil vystavovat. Výjimkou byla jenom *Studánka*, která ve své chvíli měla sloužit jako protest proti estetizaci moderního umění. Ale ostatní zůstávaly neznámé. *Kolo bicyklu* se dostalo na výstavu jednačtyřicet let po svém vzniku (v replice, originál se dávno ztratil), *Sušák na lahve* po jednadvaceti letech (a opět už jen v replice). Na výstavě 1916 v New Yorku, o kterou se podílel s Crottim, Gleizesem a Metzingerem, byla jen skrom-

ná *Lékárna*; na výstavě v Bourgeoisově galerii v New Yorku 1919 byly vystaveny dva (podle katalogu) – či tři (podle pozdní Duchampovy vzpomínky) – readymady, ale způsobem co možná nejméně nápadným. „Pověsil jsem tři z nich na věšák u vchodu a nikdo si jich nevšiml – mysleli si, že tam někdo něco zapomněl odnést. Což se mi velmi líbilo,“ řekl Calvinu Tomkinsovi. Šlo nejspíše o onu lopatu na odklízení sněhu, která pak byla vystavena znovu teprve roku 1965, a o *Cestovní skládací...*, snad ještě o *Pulled at 4 Pins*. Jenom první z těchto readymadů se zachoval, ale byl vystaven znovu až roku 1956, druhé dva se dávno ztratily, replika *Cestovního skládacího...* vznikla až v šedesátých letech, *Pulled at 4 Pins* se nedá ani rekonstruovat, protože od něho není fotografie. *L.H.O.O.Q.* rychle proslula, ale proto, že ji náhodou zahlédl u Duchampa Picabia, byl jí nadšen, z paměti (a chybně, zapomenul bradku) ji opakoval a otiskl s názvem „*Tableau Dada*“ („*Obraz dada*“) roku 1920 ve svém periodiku 391.

Dnes chodíme mezi Duchampovými readymady jako mezi kultovními předměty. Jsou to věci vyňaté, vytržené ze života, ale nezmrtněly. Odněsly ten kus života, jímž byly a v němž vznikaly, s sebou, aby jej povýšily na něco nedotknutelného, něco posvátného.

### Symbolika readymadů

Readymady se staly hádankou pro estetiku. Jsou jí namnoze dodnes.

Pro německé vykladače jako pro Wolfa Reinera Wendta jsou příkladem toho, čemu Viktor Šklovskij



31. Studánka (Fontána), 1917 (replika ztraceného originálu pořízená 1964)

říkal „ostranění“, „ozvláštnění“: věc je vytržena ze svých souvislostí, totiž je jí vzat její praktický smysl. Tento postup je jistě důležitým prostředkem umění, ale na jeho vysvětlení nestačí. Komora odložených věcí nebo smetiště by byly svrchovanou poezií.

Blízko tomu je často opakovaný výklad Bretonův. Readymady jsou věci, které byly „vyzdvíženy k důstoj-

nosti uměleckého díla umělcovou volbou". Ani tento výklad nestačí. Umělec není mág, jehož pouhé gesto by mohlo měnit neumění v umění.

Američtí estetikové Arthur Danto a George Dickie (a stejně francouzský estetik Mikel Dufrenne) předpokládají, že readymady Duchampovy a jiná díla, která se takovým způsobem vymykají z dosavadní definice umění, se stávají uměleckými tím, že jsou za takové uznány nebo mohou být uznány „uměleckým světem“. Těmi divotvůrci, proměňujícími neumění v umění, by tedy byli nyní obchodníci, kritici, sběratelé, muzejníci. Ale Duchamp se právě o toto uznání neucházel a své readymady namnoze ani nevystavoval.

Breton parafrázoval výklad, který je podán v druhém a posledním čísle časopisu *The Blind Man* (květen 1917, New York). Spoluautorem nepodepsaného textu je Duchamp sám. Byl uveřejněn na obhajobu pobuřujícího tehdy readymadu *Studánka*. Breton použil jen první části tohoto výkladu, a tím se minul jeho smyslu. *Studánka* byla podepsána jménem R. Mutt: „Zda p. Mutt tuto Studánku udělal vlastníma rukama, či ne, to není důležité. Zvolil ji. Vzal obyčejný předmět ze života, umístil jej tak, že pod novým názvem a s nového hlediska zmizel jeho užitkový význam – vytvořil pro tento předmět novou myšlenku.“

Duchampova operace byla totiž složitější, než tomu chtěl Breton. Především předměty pro readymady nebyly jenom vybrány, nýbrž nadto umístěny do nepatřičného prostředí a obvykle nepatřičným způsobem – zavěšeny, převráceny; k tomu dostávaly nový a opět nepatřičný název, který býval napsán přímo na nich. Nestačí ani říci, že umělec si tyto předměty zvo-

lil. Přesněji to Duchamp formuloval, když se ho Sidney Janis ptal, jak své readymady volí: „Readymady si volí vás, abych tak řekl.“ Věci na smetišti významu pozbývají; stávají se pouhým tvarem, naposled jen hmotností. Duchamp ve svých readymadech přejímá hotovou věc, ale tím, že je vytržena ze struktur, do kterých patří a s kterými souvisí, její struktura se znovu otevírá; její význam je nyní vakantní, věc je schopná přijmout význam nový. Readymady, ztrácejíce svou dosavadní identitu, mohou přijmout význam jiný: stát se symboly. To je ta jejich „nová myšlenka“.

Symboličnost readymadů uhodl první, pokud vím, Werner Hofmann ve své knize *Základy moderního umění* roku 1966. Věci se v nich stávají „velmi výmluvným znamením se skrytým pozadím, (...) symbolem, v kterém poznáváme „jiné“; mění se „v mnohoznačný, transparentní zjev“. Co nás tady může mýlit, je především nezvyklý symbolický materiál. Jsme zvyklí, že bývá brán z přírody. Duchamp jej nalézá v civilizační skutečnosti. Baudelaire byl první, kdo si uvědomoval tento její význam. „Závrať měst je analogická závrať, kterou zakoušíme v klíně přírody,“ čteme v *Raketách*, a jinde dokonce: „náboženská opojnost velkých měst“. Pod vlivem hašiše „hloubka života, bodající svými mnohotnými problémy, odhaluje se celá v divadle, které má člověk před očima, ať je jakkoli přirozené a všední – první předmět, který se tu nahodí, stává se výmluvným symbolem.“ Také za Duchampovými readymady je dramatický prožitek skutečnosti moderního města. V jedné z Duchampových krabic je tento záznam, datovaný už 1913 v Paříži: „Moje volba je určována tím, co se nás tázají výkladní skříně, co

výkladním skříním nezbytně odpovídáme. Je zbytečné trvat nesmyslně na tom, že je třeba tajit souložení skrze výkladní sklo s jedním či mnoha předměty ve výkladu. Trestem je rozbití skla a lítost, jakmile zmocnění je dokonáno. Q. E. D.“ Dalo by se tu mluvit o mýtu výkladních skříní.

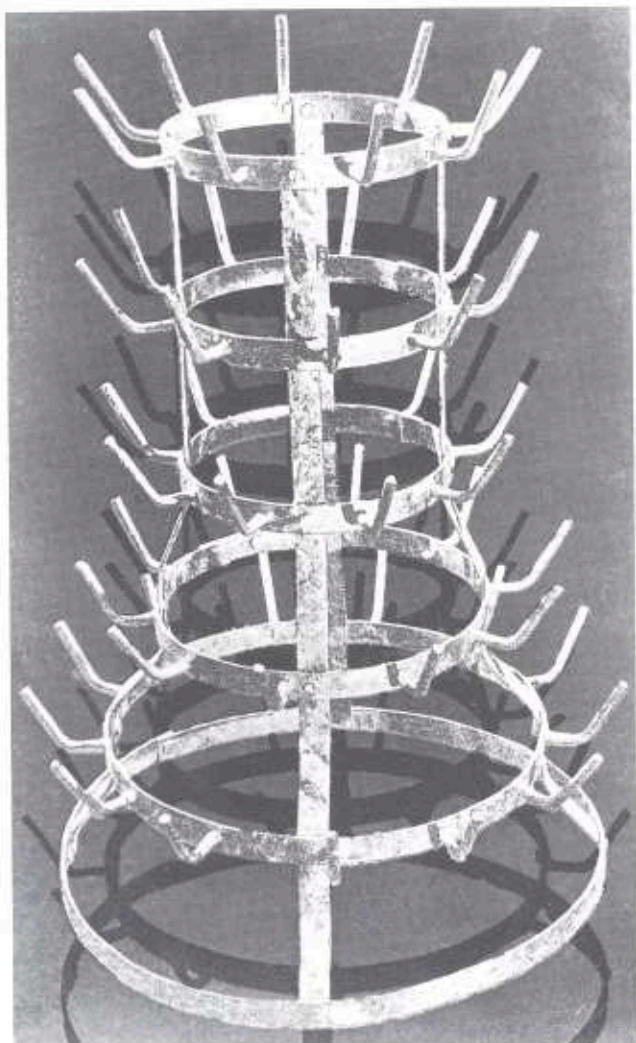
Symboliku některých readymadů můžeme sledovat dosti přesně. O prvním z nich, *Kolu bicyklu*, mluvil Duchamp několikrát. Schwarzovi řekl: „Dívat se, jak se kolo otáčí, to velmi uklidňovalo, velmi utěšovalo, bylo to, jako by se otevíraly výhledy na jiné věci, než je každodenní hmotný život. Líbilo se mi, že mám v ateliéru kolo bicyklu. Rád jsem se na ně díval, jako se rád dívám na plameny tančící v krbu.“ Na tomto readymadu Duchampovi zvláště záleželo; při častém stěhování ze země do země o ně přišel několikrát a několikrát si jej sestrojil znovu. Co tu k Duchampovi hovořilo a co tu hovoří i k nám, je zmíněný už symbol marně se otáčejícího kola, skrze něž se kmitá živé světlo jako připomínka těch „jiných věcí“.

Předchůdcem readymadů byly už dva obrazy: *Mlýnek na kávu*, který Duchamp namaloval roku 1911 pro svého bratra Villona, když si ten dával vyzdobit od přátel svou kuchyni, a *Roztírač čokolády* z roku 1913, který se pak stal součástí mechanismu *Velkého skla*. Z výtvarného hlediska jsou to obrazy docela rozdílné. V *Mlýnku na kávu* se Duchamp snažil využít kubistické dekompozice předmětu, a chtěje naznačit otáčení rukojeti, na němž mu především záleželo, opakoval ji několikrát a přidal k ní šipku. *Roztírač čokolády* je první obraz, kde Duchamp „vyklouzl z kubistické svěrací kazajky“. Použil tu přísné neosobnosti perspektivní

ho promítání, a aby sugeroval pohyb stroje, přidal k jeho původním dvěma válcům třetí. Obě témata jsou v podstatě totožná: jsou to mlýnská zařízení. Není to přitom fakt pohybu, jako u futuristů, který chtěl vyjádřit, nýbrž symbolika kruhového pohybu. Oba obrazy jsou vlastně namalované readymady.

Symbolika kola se vrací i v druhém readymadu, v *Sušáku na lahve*. Tentokrát je kolo nehybné, ale opakuje se pětkrát nad sebou a na něm se opět monotónně opakují podpěry, na které se navlékají lahve a které zde trčí jako vztyčená pohlaví do prázdna. Marlost neplodné sexuality symbolizuje opět i *Studánka*. Komentářem k ní je o něco starší poznámka v první Duchampově *Krabici 1914*: „Člověk nemá než: za samičku pisoárovou mušli a z toho žije.“ Tematika těchto readymadů tedy těsně souvisí s tematikou *Velkého skla*. Suché větve stromů v *Lékárně* ukazují až k chrasťi, na kterém spočívá ženská postava v posledním Duchampově díle, *Je-li dáno...* Můžeme je číst – opět – jako symbol neplodnosti. V *Lékárně* jenom daleko na obzoru je červené a zelené světélko, připomínající výklad lékárny i možná noční vlak ujíždějící do nenávratna a vzdálené semaforey. *Lékárna* vznikla při večerní cestě v zimě z Paříže do Rouenu a její název přivolává vzpomínku na Suzanne, provdanou tehdy za rouenského lékárníka.

I opakující se symbol šachů v pozdních Duchampových readymadech dá se asi uhadnout. Na prvním z nich, z roku 1943, jsou figurky přišpendleny v pozici, odkud se nedá hrát, a špendlíky jsou propíchnána i všechna ostatní pole: hra už není možná. Duchamp tehdy hrál svůj předposlední šachový turnaj. Na dal-



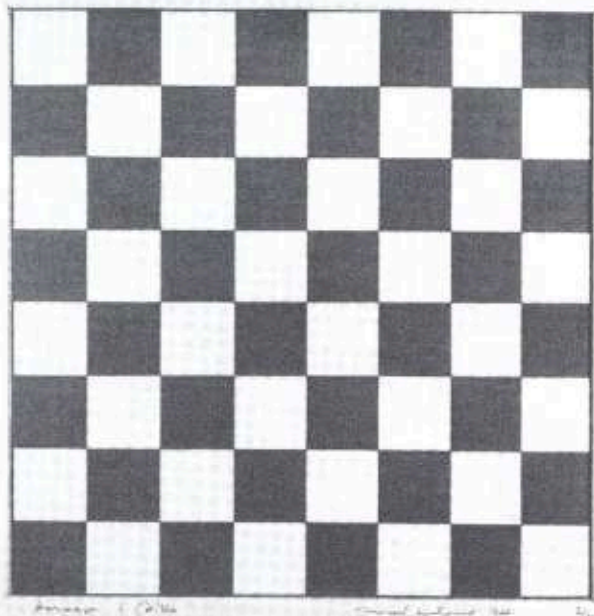
32. Sušák na lahve, 1914 (replika ztraceného originálu porizená 1964)

ším, z roku 1966, je šachovnice prázdná. Je to jedna z Duchampových prací posledních.

Máme tedy Duchampovy readymady pokládat za jakési šifry důvěrných sdělení? Tím by se málo vysvětlilo. „Přenesl jsem je ze země na planetu estetiky,“ řekl o nich Duchamp. Nejsou už na zemi, vznášejí se. Utvářeny z hmoty soukromého života, staly se něčím, co tento život přesáhlo: díky umění. Kdyby jejich uměleckost spočívala jen v tom, že jsou zašifrovány, pomí-

33. Kapesní šachy, 1943





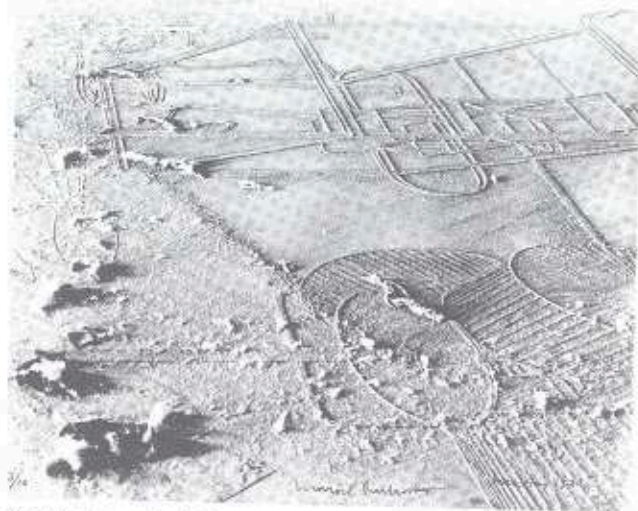
34. Hommage à la Caïssa, 1966

nula by, jami by byly rozšifrovány. Byly by to jen intelektuální hříčky, nabídnuté k našemu luštění. Kdyby jejich uměleckost spočívala jen v obsahu, který odhalujeme za jejich šifrou, bylo by jejich šifrování něčím nadbytečným. Chápali bychom jejich intimní charakter; mluví k nám o prostých věcech – o marnosti života bez lásky nebo o smutku končícího života. Umění jistě začíná v obyčejném životě, v lidské prostotě, a máme-li je pochopit, musíme je pochopit ze svých vlastních prostých zkušeností. Ale důvěrné sdělení není ještě umění.

Duchamp sám přiznával, že svým readymadům nerozumí. „U readymadů je zvláštní, že jsem nikdy ne-

dokázal dojít k definici nebo výkladu, které by mne plně uspokojily," řekl Katharině Kuhové. „Je v nich pořád nějaké kouzlo, takže jsem je raději nechal, jak jsou, než abych se snažil je vyložit.“ Obklopoval se jimi pro něco, co každé vysvětlení přesahovalo. Ani my si je nepotřebujeme vykládat, abychom pochopili jejich kouzlo. Jako *Velké sklo*, i ony k nám mluví svou bezprostřední přítomností.

Celé Duchampovo úsilí bylo neseno protestem proti „sítnicovému“ umění, proti umění jen smyslovému. Jeho readymady jsou toho krajním důsledkem. Často opakoval, že to vyžadovalo zvláštního soustředění, aby je našel. „Volba readymadu byl velký problém," řekl Allainu Jouffroyovi roku 1964. „Bylo nutno se dostat k tomu, abych vybral nějaký předmět a nebyl přítom nijak tímto předmětem zaujat ve smyslu jakéhokoli zalíbení estetického. Nadto musel být také můj osobní vkus docela anulován. Bylo to tedy nesnadné, vybrat předmět, který vás absolutně nezajímá, a nejenom v den, kdy jej vybíráte, ale provždy, a v kterém není žádná naděje, že se stane krásný, hezký, příjemný nebo ošklivý.“ Duchampovi šlo o podstatu umění a možná až o to, co je ještě před uměním. Readymady měly být a jsou symboly. Nejsou voleny náhodně ani to nejsou předměty lhotejné. Jsou výrazem významnosti světa, která předchází všem významům jednotlivým a zakládá je. Je to teprve tato významnost, proč stojí za to, ve světě a se světem žít. Proto Duchampovy readymady tak okouzlují. Není to „ostranění“. Věc není vyzdvížena ze své anonymnosti do středu pozornosti. Čím méně nás může poutat jejich konkrétní smyslová podoba, tím více jimi prosvítá ono

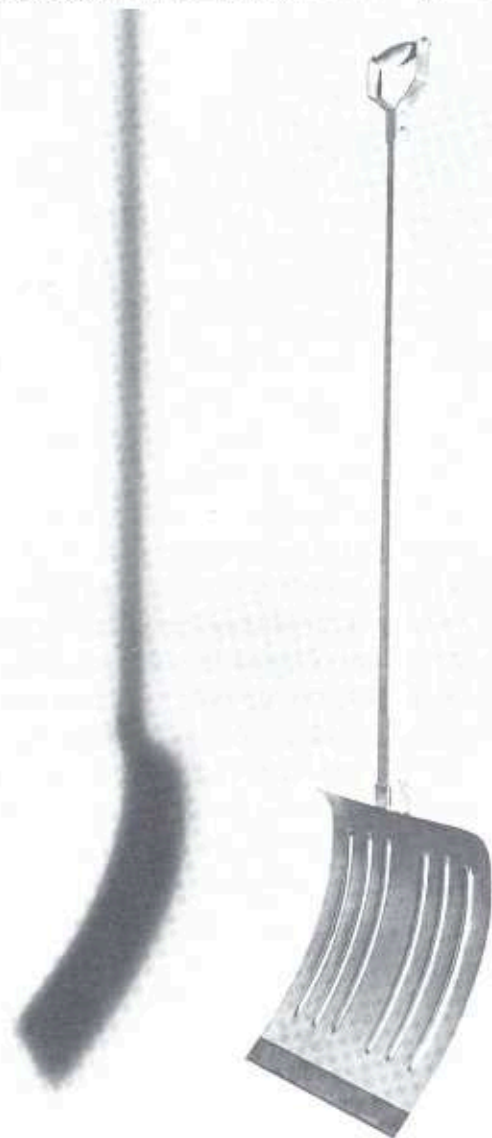


35. Pěstování prachu, 1920

nedotknutelné a posvátné, co je vždy za jednotlivým a v souhrnnosti světa. Symbol je pro filozofa Paula Ricoeura „výraz pozadí, o němž se dá říci, že se ukazuje i že se skrývá, (...) je tím, co zjevuje svaté“. Symbol nepatří do racionálního výkladu světa. Svět sám k nám začíná mluvit. Za konkrétními významy vystupuje univerzální významnost. To je ta „planeta estetiky“. Symboly ve své nové významnosti mohou vyvstat jen na místě a ve chvíli, kdy osud jednotlivců a osud světa se v sobě zrcadlí. Svět není už lhostejným *ona*, nýbrž *ty*, které se na nás obrací. Objekt sám se zjevuje jako subjekt; svět symbolu je světem subjektivit. Náš osud není osudem jen naším. Naše radost a náš smutek jsou radostí veškerenstva, všech bytostí v něm a všech věcí v něm. Jsme ve světě a svět je v nás.

Dokladem pravosti readymadů je, že nemohou vznikat z vědomého programu. Nedají se vyhledávat. Jejich objev je, řekl Duchamp, „rendez-vous“, oboustranným setkáním, a mohli bychom říci, setkáním milostným. Když přišel Duchamp do New Yorku, pokusil se o teorii readymadů a podle ní chtěl také postupovat. William Carlos Williams, básník, který patřil jako Duchamp do okruhu Arensbergova, vypráví, jak vznikl první takový programový readymade, který pak dostal název *Dříve než zlomená ruka*: „Jednoho dne se Duchamp rozhodl, že jeho dílem bude pro ten den první věc, která mu padne do očí v prvním železářství, do kterého vstoupí. Ukázalo se, že je to rýč. Koupil jej a umístil do ateliéru. To bylo jeho dílo.“ Není to asi náhoda, že právě tento readymade připadá mezi ostatními němý a prázdný. Duchampa upoutala jen nezvyklost tohoto předmětu. Je to kombinace škrabky a lopaty na sníh. Ve Francii takový výrobek neznali a mnoho ani v Americe. I Williams jej pokládal omylem za rýč.

Readymady se nedají opakovat. Je překvapující rozdíl mezi původními Duchampovými readymady a jejich replikami. Jedny pořídil Ulf Linde; další vydal Arturo Schwarz v Miláně jako multiply v deseti exemplářích. Jsou to repliky velice pečlivé, přesné a nákladné; Duchamp na nich spolupracoval, autorizoval je a obklopil se jimi ve svém pařížském bytě. A přece na výstavě, jakou byla ona v Rouenu, rozdíl bíl do očí. Duchampův přítel a monografista Robert Lebel říká v rozhovoru Duchampovi: „První repliky Ulfa Linde připadají estetičtější, rafinovanější než vaše originály, zatímco repliky Schwarzovy jsou docela zbaveny uměleckosti a jsou naposled úplně studené...“



Readymady se nedají ani napodobit. Man Ray se o to pokoušel, ale jeho readymady jsou jenom zábavné a estetické. Není v nich tajemství.

## ● Náhoda

Mallarmé bývá nazýván básníkem absolutna a upozorňuje se na jeho vztah k filozofii Hegelově. Vskutku Hegel měl pro Mallarméův vývoj nepochybně značný význam; Mallarmé jej četl právě v šedesátých letech minulého století, kdy prožíval svou rozhodnou duchovní krizi. Možná i název jeho poslední skladby, *Vrh kostek nikdy nezruší náhodu*, je reminiscencí na tuto četbu. Jenže jako pro Hegela existence světa měla vrcholit filozofií, totiž ryzí Myšlenkou, pro Mallarméa měla vyvrcholit „Knihou“, totiž ryzí básní. Básník má vyložit svět zpěvem, vyložit jej jako báseň. Hegelova Myšlenka není už vědomím o světě; je to samo vědomí světa, „sebe sama si vědoucí Rozum“, svět až do konce vyjasněný vědomím; je to vědomí, v němž se svět naposled a úplně realizuje. Ani pro Mallarméa báseň není sdělením básníkovy poznání světa; svět sám v ní mluví. Podmětem básně není empirické já básníkovy, jejím pravým podmětem je svět, ten sám se tu má vyjevit. Toto dovršení je zároveň počátkem: pro Hegela se svět od logických principů jsoucná přes nevědomou přírodu a lidské vědomí vrací zas k pouhé myšlence; v Mallarméově básni se svět vrací ke své původnosti, k počátku symbolického vědomí.

Výklad názorů Mallarméových je choulostivý. Obvykle se vychází z *Igitur* a *Vrhu kostek* jako textů klíčo-



vých: ale *Igitur* zůstalo v náčrtech, jež Mallarmé opustil, a *Vrh kostek* měl být pouhým úvodem ke skladbě daleko rozsáhlejší, v níž básníkovi zabránila nenadálá smrt. Vzniká snadno domněnka, že v náhodnosti světa viděl Mallarmé překážku svého díla. Věci se však mají nejspíše jinak. Rozhodně nemělo být pro Mallarméa umělecké dílo náhodné v tom smyslu, že by obráželo pouhé názory a pocity svého autora; nesmí být „sbírkou náhodných inspirací, bytí podivuhodných“, má být „architektonické a uvážené“. Má-li však obsáhnout samu „ideu“ světa, neznamená to, že by mělo být podobno nějakému intelektuálnímu obrazci: má naopak, „jako je to schopn tanec“, uvést až k „ideji“ to, co je „prchavé a nečekané“. Hegelovo absolutno je abstraktní myšlenkou, Mallarméovo absolutno objímá konkrétnost světa. Dokonce i umělecké dílo vzniká z náhody. Hrdina *Vrhu kostek* metá kostky proti neosobnímu a lhostejnému Řádu kosmu; jeho ozdobou je „jasnozřivý a svrchovaný chochol šílenství“ a v „posledním spojení s pravděpodobností“ může spoléhat jen na Náhodu. Text *Vrhu kostek*, upozorňuje Octavio Paz, se ve svém závěru vrací na svůj počátek: „...každá myšlenka je vržením kostek,“ uzavírá Paz; náhoda je nezničitelná a básníková hra začíná pořádkem znovu. „Náhoda (...) je výstřel namířený do absolutna, (...) vyjevuje a promítá absolutno samo.“ Podle jiného komentátora, Maurice Blanchota, „poslední nadějí není chtít anulovat náhodu (...), ale vydat se této náhodě docela.“

V *Igitur* alegorická postava básníková sestupuje do „hrobu Předků“, do předvědomí a bezvědomí. Text se uzavírá: „Když zmizela Nicota, zůstává Hrad čistoty.“

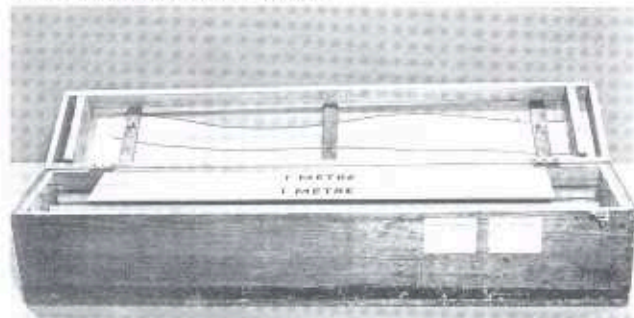
To je výsledek oné Mallarméovy památné krize, v níž prožil a protrpěl skutečnost absolutna – totiž ducha odpoutavšího se od věci – jako prázdná a nicoty. Ale to ještě nebyl závěr. Právě tato zkušenost se mu stala příležitostí, jak dojít čistoty, totiž absolutna krásy. „Když jsem byl nalezl Nicotu, nalezl jsem Krásu“ – totiž přepodstatnělou podobu konkrétního, zdejšího, smyslového a smyslného bytí. Všechna Mallarméova poezie je dobýváním tohoto nového absolutna. Svět není nutný, je dokonce krásný proto, že není nutný, a tedy ani básníkovo absolutno není absolutnem nutného: je posledním zjevením svobody a bytí všeho jsoícího. Celé dílo Mallarméovo to dokládá. Je hymnou na krásu nahodilého – od panenské Herodiady, která ve svém očekávání „neznámé věci“ tolik připomíná Duchampovu panenskou Nevěstu, přes jeho Fauna, číhajícího jako Duchampův Žonglér na nedostupné Nymfy, až k pozdní milostné poezii, věnované jeho „le petit paon“, „pávičkovi“, té tělem i duší tak půvabné Méry Laurentové.

Tady je jedna z vazeb Duchampových na symbolismus a zvláště na Mallarméa. Spojitost Duchampova s Mallarméem může připadat záhadná; víme, že Duchamp si Mallarméa vážil nade všechny, ale najít nějaké vnější podobnosti mezi jejich prací je téměř nemožné. Filiace není vnější, nýbrž vnitřní. Také k náhodě přistupuje Duchamp způsobem, nad který si nelze představit odlišnějšího od poezie Mallarméovy, ba dokonce který lze obtížněji kvalifikovat ještě jako umělecký. Readymady se dají ještě popsat jako jakýsi druh skulptury nebo grafiky, ale Duchampovy *Tři ustálené prototypy měř* nejsou ani readymadem. Vznikly

roku 1913–14, tedy v době pro Duchampa rozhodné, z níž je i koncept *Velkého skla* i první readymady. Plán na tuto práci je zachován v Duchampových tehdejších poznámkách: „Jestliže horizontální nit dlouhá jeden metr spadne z výšky jednoho metru na horizontální rovinu a po svém se zakříví, vznikne nová podoba jednotky délky.“ Duchamp plán přesně realizoval. Prohnuté bílé nitě fixoval na temně modrých sklech, později vyřizl ještě podle nich zakřivená pravítka; všechno posléze složil do krabice na kriketové hole.

Podobným využitím náhody zabýval se Duchamp potom několikrát. Téměř současně se *Třemi ustálenými prototypy měř* vznikly podobnou metodou dvě skladby hudební. Jsou nadepsány *Erratum musical* – jedna je pro tři hlasy, totiž pro Yvonne, Magdeleine a Marcela samotného, druhá, označená vedle toho stejným titulem jako *Velké sklo*, je složitě vymyšlena – noty jsou voleny koulemi, na každé z nich je vyznačen číslicí jeden z 89 tónů běžného klavíru a jsou umístěny do kornoutovité nádoby, z jejíhož otevře-

37. Tři ustálené prototypy měř, 1913–14

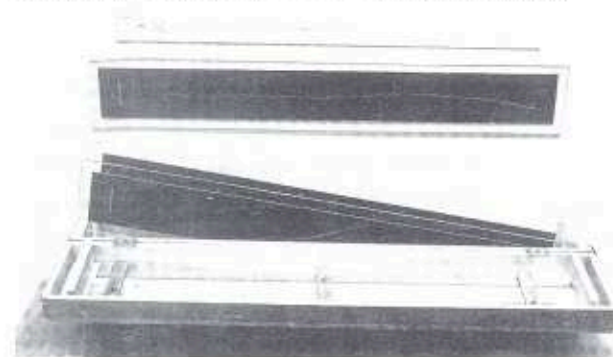


ho dna padají v náhodném pořadí do vagonů ujíždějícího dětského vláčku.

V projektu *Velkého skla* dostává náhoda významné místo. Duchamp přenesl své nové „ustálené prototypy měř“, v příslušném perspektivním zkruslení na dolní část skla, do oblasti Hřbitova uniforem a livrejí; umístění devíti Střel je určeno náhodnými zásahy a náhodně je dán i tvar tří Pístů prúvanu v Mléčné dráze. Jen díky náhodě se může vydat na svou cestu svítíplyn, uzavřený v trojrozměrných odlitcích Mládenců, opět jen náhodou může tento svítíplyn, už přeměněný na světlo, dospět k svému cíli v Mléčné dráze Nevěsty, a konečně zas jen náhodnými Písty prúvanu číší do našeho světa vítr – odkud? Náhoda je jen jinou podobou Duchampova „čtvrtého rozměru“ a ten vítr vane odněkud, kde není už náš prostor ani náš čas.

Stejně vítal Duchamp docela nepřipravené intervence náhody do jeho díla. Jeho nejstarší studie k *Velkému sklu*, provedená na skleněné tabuli, *Devět samých odlitků*, se rozbila už roku 1916, ještě dřív, než ji

38. Tři ustálené prototypy měř, 1913–14 (záběr na jednotlivé součásti)



Duchamp dokončil. Duchamp složil střepey a tím pokládal sklo, doplněné teď o rýhy prasklin, za dokončené. Stejně přijal jako autentické dokončení svého díla, když se rozbilo *Velké sklo*, a to tím spíše, že pukliny sledovaly podobný tvar, jaký mají *Tři ustálené prototypy měř*.

Estetika náhody je opak estetiky, podle které dílo je výrazem tvůrčího úmyslu umělce, vyjádřením jeho představ, manifestací svrchovanosti lidského ducha nad hmotou. Tentokrát je to, jako by dílo vznikalo samo ze sebe, bez činné účasti umělce; pro Mallarméa bylo samo svým iniciátorem. Umělecké dílo přichází vždy bůhví jak a bůhví odkud. „První verš je od Boha, další musím udělat sám,“ říkal Valéry. Náhoda tu není nikdy sama. Autor jí musí připravit místo; musí zvolit nějaký řád, nějaký systém, v kterém teprve náhoda může fungovat. V hudebních skladbách založených na principu náhody, jako jsou skladby Johna Cage a předtím Duchampovy, je dán napřed hudební materiál; není to pouhé náhodné znění, nýbrž náhoda bude zasahovat do znění už uspořádaného, do stupnice, fixované v tóny a půltóny a vymezené ve výškovém rozsahu. Stejně u Pístů průvanu je určen napřed tvar a velikost čtverců; u devíti Střel jejich počet, východisko výstřelů a jejich směr. Velice přesně je dána metoda vzniku *Ustálených prototypů měř*. Není tu tedy jen náhoda; je tu také řád; dílo je konfrontací řádu a náhody; řád je podmínkou této náhody, a musí být zachován, aby se náhoda měla kde udát. Umělecké dílo není prostou manifestací náhody uprostřed našeho uspořádaného světa a neuvádí jej do chaosu. Vzniká tam, kde řád se otevírá náhodě a náhoda rodí nový řád.

„V té první čarodějné chvíli,  
kdy Bůh i já jsme ještě nejistí,“

začíná báseň, řekl Otakar Theer.

V díle Duchampově zaujímají *Tři ustálené prototypy měř* místo docela nenápadné. Ale když mu Katharine Kuhová položila na počátku šedesátých let otázku, co pokládá ze všech svých prací za nejdůležitější, odpověděl, že vzato chronologicky, jsou to právě tyto *Tři ustálené prototypy měř*. „Pro mne jsou prvním gestem, které mne osvobozovalo z minulosti.“ A podobně o něco později v rozhovoru s Francis Robertsovou: „práce, kterou mám nejraději – *Ustálené prototypy* – moje náhoda v konzervě.“

*Tři ustálené prototypy měř* vznikly způsobem, připomínajícím nějaký ritus. Jeho smyslem nebylo nic jiného, než uvolnit prostor pro náhodu; co tady vzniklo, by se mohlo nazvat jejím prostým památníkem. Ve starých náboženstvích se pokládala za posvátná místa, kde se událo něco nepředvídatelného, vymykajícího se z navyklého řádu světa – tajemství, zázrak. Byla, mohli bychom říci, jakýmsi akumulátorem nadpřirozeného, božského. Tam byl začátek symbolického vědomí. V tom smyslu *Tři ustálené prototypy měř* jsou tou „konzervou náhody“: jsou také posvátným místem, svědectvím zázraku, kdy do vesmíru ve všem předurčeném vnikla náhoda, nepředvídatelnost, svoboda. Je zde, existuje. Stojíte-li před tímto Duchampovým dílem, pochopíte jeho smysl. Je to poděkování za Milost, s kterou se nám skýtá život.

Není divu, že Duchamp vzpomínal na Apollinaire chladně. „Ten jen poletoval. Když byl s vámi, mluvil o kubismu, na druhý den předčítal v salonu Victora Huga... Jednou jsme já a Picabia šli na oběd s Maxem Jacobem a Apollinairem, a to bylo neuvěřitelné; chvíli se člověka zmocňovala jakási úzkost a chvíli měl chuť se bláznivě smát. Oba dva se dívali na svět ještě jako literáti z doby symbolismu okolo 1880.“ Apollinaire, vzpomíná Duchamp jinde, „psal o umění hrozně nesmysly, ale byl to okouzující člověk“. Nicméně nutno dodat, že měl bezpečnou intuici a byl také první, kdo uhodl Duchampův význam: už roku 1913 zařadil Duchampa do své knížky o kubistických malířích, do *Estetických meditací*, k Picassovi, Braquovi, Metzingerovi, Gleizesovi, Laurencinové, Grisovi, Légerovi, Picabiovi a Duchampu-Villonovi. (Další svazek těchto *Meditací*, který měl obsáhnout „orfické“ umění, tedy především Kupkovo a Delaunayovo, Apollinaire už nepsal.)

## Picabia

Picabia se stal Duchampovým nejuvěrnějším přítelem na celý život. Jejich povahy byly protichůdné. Proto se asi tak dobře doplňovali. Duchamp byl výrazně introvertní, Picabia výrazně extrovertní; asketa Duchamp byl samotář a žil nanejvýš skromně, hedonik Picabia miloval přepych a velkou společnost; Picabia za svůj život vystřídal 127 vozů, Duchamp nemíval ani telefon, natož aby řídil vůz. Co je činilo spojenci, byla jejich odvaha myšlenková i umělecká. Potkali se roku

1910 nebo 1911, Picabia potom taky chodil mezi „kubisty“ v Puteaux, ale Duchampův rozchod s touto skupinou jen upevnil jeho přátelství s Picabiou. Neboť Picabia byl vždy pro každé pochybování, odpírání a rouhání. Byl to „popírač“, vzpomínal na něj Duchamp v rozhovorech s Cabannem. „Jeho bylo vždycky ‚Ano, ale...‘, ‚Ne, ale...‘. To byl jeho způsob, jehož si snad ani nebyl vědom. Samozřejmě člověk se mu musel trochu bránit.“ „Mohl by se nazývat největším obráncem svobody v umění, nejen vůči otročení akademismu, nýbrž stejně vůči otročení jakémukoli dogmatu,“ napsal Duchamp jinde. Picabia byl o sedm a půl roku starší než Duchamp, také on začal jako opožděný impresionista, a velmi úspěšný; roku 1908 ho Gabrielle Buffetová, která se stala jeho ženou, přivedla k umění poimpresionistickému. Od 1911 patřil do okruhu „kubistů“ v Puteaux a bude s nimi vystavovat také na salonu Section d'Or. Jako pro ostatní v Puteaux, také pro Picabiu je důležité téma, ale je vzdálen jejich popisnosti – téma je mu inspirací k svobodné obrazové skladbě. Na rozdíl od Duchampa má mnohem blíže k abstrakci. V New Yorku, když tam po prvé přijel, uveřejnil – v létě 1913 – „Manifest amorfistické školy“. Na první pohled predadaistická provokace, ve skutečnosti manifest důsledné abstrakce a zároveň její první a jasnovidná kritika.

Picabia si velice vážil Kupky a nikdy ho nepřestal pokládat za svého největšího současníka. Kupka – současně s Kandinským – vyvrcholuje ve své abstrakci romantický muzikalismus. Vyjadřují to i názvy jeho obrazů v letech 1911–12: *Kosmické jaro*, *Stvoření světa*, *Dvoubarevná fuga*. Mnoho přemýšlel a hovořil

## Apollinaire

Picabia datoval dada od roku 1912: od svého krátkého pobytu s Duchampem a Apollinaiem na podzim toho roku v Etivalu. Picabiova žena, Gabrielle Buffetová, zachovala o tom vzpomínku: „Duchamp a Picabia se předháněli v tom, jak do krajnosti lpěli na paradoxních, destruktivních principech, na svých rouháních a nelidskostech, namířených nejen proti těm starým mýtům o umění, nýbrž vůbec proti všem základům života. Guillaume Apollinaire se často účastnil těchto vpádů demoralizace...“ Byly to „hry výzkumů nepřístupných dimenzí a neprozkoumaných území bytí“.

Zde byl styčný bod s podstatou curyšského dada: „rouhání a nelidskosti“, popírání daných norem, estetických jako mravních, distancování od principů evropské, křesťanské civilizace. Apollinaire manifestoval toto protikřesťanství už svou edicí *Mistři lásky*, na níž pracoval od roku 1908. Vydal tam především díla markýze de Sade; je to první seriózní vydání tohoto autora, ve své době zavrženého a jen potají obdivovaného. Ctnostná Sadova Justina je pro Apollinaira „ženou minulosti, zotročenou, ubohou a méně než lidskou“; naopak neřestná Julietta „představuje novou ženu, kterou (Sade) zahlížel, bytost, o níž dosud nikdo neměl představu, která se zbavuje lidskosti, která bude mít křídla a obnoví vesmír“. Postupně vyšla v této knihovně dlouhá řada děl, naposled Baudelairovy *Květy zla*; Baudelaire je tu pokračovatelem Sada, Restifa a Nerciata, „iniciátorem moderního ducha“.

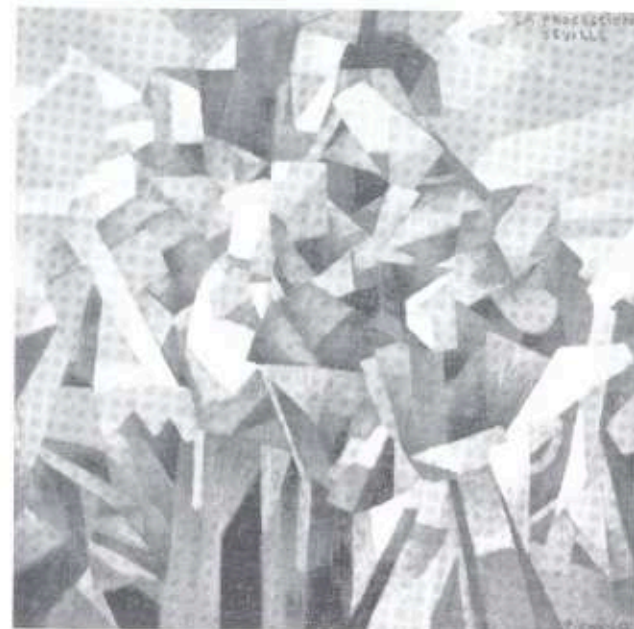
Hned po návratu z Etivalu napíše Apollinaire manifest „Futuristická antitradice, manifest-syntéza“ (je

datován 29. září 1913, ale text měl Marinetti v ruce už koncem roku 1912), který je zřejmým odrazem těch dnů s Duchampem, Picabiou a Gabriellou Buffetovou. Apollinaire tady vyjmenovává všechny moderní umělce od Marinettiho a Picassa přes Kandinského k Picabiovi a Duchampovi a svůj text končí proudem řeči: „calicot Calicut Calcutta taphia Sophia le Pophi suffisant Uffizi officier officiel ô ficelles Aficionado Dona-Sol Donatello Donateur donne à tout torpilleur OU OU OU flûte crapaud naissance des perles apremine“. Celý text blíž než k futuristům má k příštím curyšským dadaistům; je to vpravdě manifest abstraktní poezie.

Apollinairův vztah k dada se tím však vyčerpává. Pro dadaisty byla válka zločinem. Picabia to pádně formuloval: „Otec a matka nemají právo usmrtit své děti, ale Vlast, naše druhá matka, smí je obětovat pro větší slávu politiků“. Apollinaire roku 1914 dobrovolně odešel na frontu a válčení ho nepřestalo plnit vlasteneckým nadšením. Picabia, ač voják, unikl do neválčících ještě Spojených států, a Apollinaire ho litoval, o co tím přišel. Psal v dopisu, který poslal Gabrielle Buffetové z fronty v létě 1915 do New Yorku: „Škoda, že duševní i tělesné důvody se u něho spojily, aby ho odvedly od nejkrásnější podívané dneška, té, která se odehrává na divadle války.“ Apollinaire byl jedním z oblíbených básníků curyšského dada a Tzara se snažil s ním navázat spojení. Ale Apollinaire hleděl na curyšské dadaisty s nevolí a nedůvěrou – především se obával, že by ho mohli politicky kompromitovat. Když pak Picabia a Tzara přišli po válce do Paříže a přinesli tam dada, Apollinaira již nezastihli. Zemřel, právě když skončila válka, 11. listopadu 1918.

o obrazech, které by se zakládaly jen na barvě a pomíjely tvar. Tato tendence k čistě barevnosti začíná už v jeho figurálních obrazech z let 1906–10. Název obou obrazů, které vystavil na Salonu Nezávislých 1912 a jež byly v Paříži prvním projevem malířské abstrakce, jsou tedy programní: *Dvoubarevná fuga* – *Amorpha*. Picabiaův „amorfismus“ navazuje na spekulace Kupkovy. Naším nepřítelem je tvar, začíná „Manifest amorfistické školy“; chceme malovat světlo; toto beztvaré malířství pak Picabia dokumentuje dvěma prázdnými obdélníky, jedním s názvem *Žena v koupeli*, druhým s nadpisem *Moře*, na nichž není než podpis „P. Picabia“. Manifest je tedy prezentován jako absurdní vtip. Picabia však tady dovádí myšlenku Kupkovu do důsledků. Malířská abstrakce povede k prázdným obrazům: monochromům, tedy ke konci umění. Picabia je předvídá téměř o deset let dřív, než je Rodčenko – a o hodně později mnozí jiní – uskuteční.

Bylo potřeba lidí tak nekonvenčních a protikonvenčních, jako byli Picabia a jeho žena Gabrielle Buffetová, aby se vydali do Ameriky. Picabia byl ostatně bohatý a Gabrielle Buffetová mluvila dokonale anglicky. Amerika byla v té době dávno pro Evropany ještě exotická země, ne-li barbarská, a zvláště v očích umělců. Ale na rok 1913 připravila Společnost amerických malířů a sochařů v New Yorku výstavu moderního umění, jaké se v Evropě nikdo neodvážil. Byla obrovská. Pořadatelé shromáždili mnoho set děl; obvyklé výstavní místnosti na ni nestačily, umístili ji tedy do rozsáhlých prostor zbrojnice – odtud se výstava nazývá Armory Show. Třetina exponátů byla z Evropy; impresionisti, Gauguin, Redon, Cézanne, Matisse, kubisti byli před-



Francis Picabia: *Procesí v Seville, 1912*

stavení velkými soubory. Výstavu navštívilo 300 000 lidí. Úspěch byl senzační. A největší senzaci způsobil Duchampův *Akt sestupující se schodů*. Obraz, který Duchamp v Paříži mohl vystavit teprve na salonu Section d'Or a který ani tam nevzbudil žádnou zvláštní pozornost, stal se v očích Američanů středem této výstavy, vlastním symbolem modernosti: byl obdivován i zatracován, slaven i zesměšňován, ba dokonce prodán, jako i ostatní čtyři obrazy, které tam Duchamp měl.

Na tuto výstavu se tedy vydali Picabiovi – jediní z Evropy. Měla to být krátká návštěva, ale New York je uchvátil a zůstali tam skoro půl roku. „Duch vašeho New Yorku je tak neuchopitelný, tak velkolepý, ne-



Francis Picabia: Udnie, 1913

smírně atmosférický, zatímco město samo je tak konkrétní, že těžko mohu s pomocí pouhých slov popsat, jak na mne působí," vyznal se Picabia americkému novináři. „Moje obrazy to taky řeknou možná lépe, než svedu říci sám.“ Dosud překážel v Picabiových obrazech vliv kubismu; teď však nerozlišitelné prolnutí abstraktního a konkrétního se stalo hlavním znakem obrazů, které začal Picabia v New Yorku a v nichž pak pokračoval až do vypuknutí války v Paříži: *New York*, *Catch As Catch Can*, *Télocvík*, *Udnie* (tanečnice, kterou obdivoval na přeplavbě přes Atlantik), *Edtaonisl* (kněz, který rovněž přihlížel jejím cvičením). Některé z nich patří k vrcholným dílům Picabiovým a své doby vůbec.

Zvěst o novém svobodném světě, plném naděje, přinesli Picabiovi do Paříže. Byla to „objevitelská cesta plná překvapení“, vzpomíná Gabrielle Buffetová ještě po mnoha letech. „Vzezření města, ulice plné světelných reklam u nás neznámých, a architektura často velkolepá, jako třeba železný a ocelový most v 59. ulici, nám přinášely dojmy opravdu nové a uváděly nás v úžas. Lidské vztahy byly neméně nečekané, zbavené všech kulturních a zdvořilostních tradic staré Evropy, téměř hrubé, ale prosté a srdečné, a to vůbec nebylo něco, co by se nám nelíbilo.“ Byla to „země, která připadala jako symbol života, novosti, kde všechno se stávalo dovolené, pokud to byl výraz života.“ Buffetová vzpomíná na to, jakou naději tehdy vkládal v Ameriku, když o ní slyšel vyprávět, malíř a básník Ribemont-Dessaignes. „Domnívali jsme se, že žádný z jedů, kterými se zdála Evropa najednou smrtelně ohrožena, ji nemůže zasáhnout.“

## ● Nový svět

Duchamp byl vychováním a způsoby Francouz velmi francouzský, ale v Paříži se nikdy necítil volně. Doma byl v Rouenu; lpěl na své rodině, na svých sourozencích a na svém otci – vyjadřoval to slovní hříčkou père – repère, otec – opora. Paříž, totiž literární a umělecký svět, i celá její avantgarda, byly pro něho úzkoprsé, opatrnické, svázané konvencemi a plně osobních averzí a ctižádostí; byl to „košík krabů“. Je to velice smutná tvář, která na nás hledí z Duchampovy fotografie, kterou si dal udělat roku 1912 v Mnichově.



Marcel Duchamp v Mnichově 1912 (foto H. Hoffmann)

Stejně cizí zůstával Duchamp pro uměleckou Paříž. Jeho umění bylo pro ni něčím podivínským a Duchamp sám si tam stěžil s kým rozuměl – než právě jen s Picabiou. „Francouzi byli naprosto zamrzlí, uzavření ve svých úmyslech; jejich estetické teorie byly zoufalé. Člověk musel být buď skrz naskrz fauvista nebo kubista,“ řekl Duchamp po mnoha letech Cabanovi. Breton byl po první válce jedním z prvních, na koho Duchampova osobnost zapůsobila; přesto i Breton stavěl tehdy před něho Picabiu. Když po dlouhé odmlce osmnácti let, kdy Duchamp ve Francii nevystavoval, dal Aragon roku 1930 na manifestační surrealistickou výstavu *Výzva malbě* čtyři Duchampovy věci, tu v textu, kterým výstavu doprovázel, přisoudil proslulou Duchampovu *Studánku* Arthuru Cravanovi. Tak málo se o Duchampovi vědělo. Zůstalo to tak vlastně po celý Duchampův dlouhý život. V Paříži jeho umění nezdolácnělo.

Docela už se Duchampovi Paříž odcizila, když roku 1914 vypukla válka a když válečné nadšení úplně utlumilo pařížský umělecký život. Duchamp nebyl náštěstí odveden a Walter Pach, americký malíř, návštěvník schůzek v Puteaux a jeden z organizátorů Armory Show, mu poradil, aby odjel do Ameriky. Duchamp přibyl do New Yorku okolo půlnoci 15. června 1915 a hned na přístavním molu ho čekali reportéři. V Paříži neznámý mimo malý okruh přátel, byl od Armory Show v New Yorku slavnou osobou. Sám to nevětušil. Tehdy ještě neuměl anglicky a odpovídal pomocí tlumočnicků. Walter Pach ho rovnou odvedl do domu bohatých, pohostinných a uměnilovných manželů Waltera a Louisy Arensbergových. Scházeli se u nich



američtí avantgardní básníci a umělci, a tak se Duchamp dostal rychle do jejich společnosti.

V New Yorku byl Duchamp hned doma. „V Paříži se mluví od rána do večera jen o válce a o ničem jiném. Paříž je opuštěný dům, světla zhasla, přátelé jsou na frontě nebo už zabiti,“ řekl brzo po příjezdu novináři *New York Times*. „Neměl jsem tam už s kým promluvit... V takovém ovzduší, zvláště pro toho, komu se válka oškliví, život je samozřejmě břemenem a útrapou... Jaký nesmysl, tahle idea vlastenectví!“ A v rozhovoru, který uveřejnil *The Literary Digest*: „Ten pud, který posílá člověka, aby šel podřezat jiného člověka, ten pud by se měl pečlivě prozkoumat. Jaký je to nesmysl, takové pojetí vlastenectví! V podstatě jsou si všichni lidé podobní. Za sebe musím říci, že obdivuji postoj toho, kdo bojuje proti invazi se založenými rukama.“ To bylo tehdy pro Francouze děsivé rouhání.

Jako předtím oba Picabiovi, stejně tak teď Duchamp obdivoval New York – „je sám uměleckým dílem,“ řekl tehdy v jiném interview; byl nadšen jeho kosmopolitismem, kontrastujícím s francouzským šovinismem, a těšil se ze srdečnosti a otevřenosti Newyorčanů. „Od chvíle, kdy jsem tam roku 1915 přišel, zamiloval jsem si tuto zemi, kde se žije příjemně než ve Francii,“ přiznal roku 1961 Jouffroyovi. Také Mary Raynoldsová, s kterou byl po první válce spojen hlubokým vztahem až do její smrti roku 1950, i jeho žena Teeny, kterou si vzal roku 1954, byly Američanky, byť obě pofrancouzštělé.

Láska Duchampa a Ameriky byla vzájemná. Jeho proslulost tam trvala, i když ani tam téměř nevystavoval a ani jinak se veřejně neuplatňoval. Gertrude Stei-



Marcel Duchamp s Louisou a Walterem Arensbergými, 1936

nová zaznamenala v *Autobiografii kohokoli* příběh z doby, kdy skončila druhá světová válka a v Paříži byli američtí vojáci. Pár jich také navštívilo Braquea, když tam právě přišla Gertrude Steinová a ptala se po Braquově ženě, Marcelle. Američtí vojáci hned vzrušeně reagovali: „Kde je Marcel?“ Pro ně byl na světě jediný Marcel: Duchamp. Naposled Duchamp přijal i ame-

rické občanství. Když roku 1946 navrhoval obálku pro anglický překlad poezie André Bretona, dal tvář tohoto heralda svobody hlavě známé sochy Svobody před vjezdem do newyorského přístavu; a jako tato socha zdvihá pochodeň, podobně zdvihá ležící ženská postava v *Je-li dáno...* plynovou lampu. Amerika byla dávno symbolem svobody evropským vystěhovalcům a stala se jím i Duchampovi.

Když připlul do Ameriky, bylo Duchampovi dvacet osm let. Teď by byl mohl malovat, vystavovat a prodávat jako známý umělec. Zatím nebyl vysoko ceněn; sběratel John Quinn zaplatil za *Akt sestupující se schodů* 120 dolarů, zatímco Picassovy obrazy z jeho počátečního „modrého údobí“ kupoval za 5 000 a 6 000; za Brancusiho *Polibek* dal 1048 dolarů. Když mu newyorský Knoedler nabídl velmi výhodnou smlouvu, Duchamp ji odmítl. „Šlo především o to, uvést v pochybnost chování umělce, jak je lidé chápou,“ vysvětlil Cabannovi. Neříká, že by nechtěl být umělcem. Jenže úlohu umělce viděl jinak.

Zařizuje si život co nejskromnější. Najímá si ateliér, který bude zároveň jeho bytem. Zařízení je prosté. Postel, stůl, dvě židle, šachovnice, jako jediný přepych křeslo: tak budou vypadat i jeho příští ateliéry. Cela askety. Udělá si repliku svého *Kola bicyklu*, jehož originál nechal v Paříži a které se tam pak ztratilo; postupně se zařizuje dalšími readymady. Nemá ani knihy; co přečte, obvykle odloží. Stejně asketická je a zůstane jeho strava. Na živobytí mu stačí honoráře za pár hodin francouzštiny, které dává svým známým, a málo placená zaměstnání; je zase knihovníkem a pak pracuje u francouzské vojenské mise. Občas si

pár dolarů na chvíli vypůjčí. Nájemné ateliéru platí za něho Arensberg; Duchamp dluh vyrovná tím, že mu roku 1918 daruje – dávno ještě nedokončeně – *Velké sklo*. Dal se sice hned po příjezdu do jeho definitivní realizace a usilovně na něm pracuje; práce však postupuje pomalu. Mimoto vznikne pár readymadů, které rozdává nebo za babku prodá, a ona supraporta nad knihovnu Katheriny Dreierové, *Ty mně*.

Ten malý svět americké avantgardy, do kterého Duchamp v New Yorku vstoupil, ho uchvátil. Jsou tam

Marcel Duchamp v USA, 1916 (foto Man Ray)



odvážní umělci – Joseph Stella, John Covert, Charles Demuth, Marsden Hartley, Morton Schamberg, Man Ray –, několik velkých básníků, William Carlos Williams a Wallace Stevens především, je tu fotograf Alfred Stieglitz se svou galerií 291 a svým časopisem *Camera Work*, kde publikuje jasnozřivý teoretik Benjamin de Casseres, a jsou tu mladé ženy, hrdé na to, že se osvobodily od předsudků. Přijíždějí také Francouzi: znovu manželé Picabiovi, vedle nich skladatel Edgar Varèse, pamfletář a básník Arthur Cravan, malíř Jean Crotti a také Gleizes.

Válka zdá se být daleko a newyorská avantgardní společnost zatím provádí svůj pokus o život bez závazků a zábran – v rozměrech, o nichž se v Evropě nezdálo. Je to svět absolutní individuální svobody; dovoleno je vše. Gabrielle Buffetová vzpomíná na tato léta a tento svět: „...pestrá mezinárodní tlupa, která obracela noc v den, lidé všech národností a všech způsobů života, protestující podle svého svědomí a žijící v nepředstavitelné orgii sexuality, jazzu a alkoholu.“ Středem tohoto frenetického světa se stala fascinující osobnost Marcela Duchampa. Využívá nečekaných možností svobody, které tato společnost objevovala, procházel rimbaudovsky „systematickým rozrušováním smyslů“. „Opustiv svou téměř mnišskou osamocenost, vrhl se do orgií opilství a jiných výstředností,“ vzpomíná opět Gabrielle Buffetová. „Ale v bezuzdnosti jako v asketismu zachoval si vědomí cíle: ať se jakkoli jeho gesta zdála občas výstřední, dokonale odpovídala jeho experimentální studii osobnosti, odpoutané od normálních možností lidského života.“

Picabia se v tomto bláznivém životě zhroutil a pak se dlouho musel léčit. Duchamp si zachoval svůj odstup a své sebeovládání. Florence Stettheimerová, která se tehdy s Duchampem dobře znala, vydala 1917 pod jménem Henrie Waste autobiografický román *Dny lásky*, kde v podobě epizodní postavy Pierra Delaira vystupuje také Marcel Duchamp. Jméno je voleno jako symbol: Pierre Delair, tedy Kámen ze vzduchu, Vzdušný kámen. „Tvrdý a lehký; jako kámen spolehlivý a určitý a jako vzduch nehmotný a nezvažitelný a chladný; a tajemný jako jejich paradoxní spojení.“ Především byl mimo všechny konvence: „a konvencí byly pro něho i všechny intelektuální nástroje, které se staly pány: jazyk i logika a ovšem všechny formy kultury, které minuly a přece zůstávaly mocné.“ V New Yorku ho potkal na svých poutích světem také Henri-Pierre Roché. Zvláštní postava: přítel Satieho, Picassa, Gertrudy Steinové a Marie Laurencinové, novinář a esejista, později poradce indického rádži v Indhore, naпослед v Paříži autor dvou autobiografických románů; třetí zanechal nedokončený. Roché se stal hned po příjezdu do New Yorku na podzim 1916 jedním z nejbližších přátel Marcela Duchampa, po mnoha letech pak napsal o něm vzpomínky a učinil jej pod jménem Victor titulní postavou onoho posledního nedopsaného románu. Jméno Victor dal Duchampovi hned při prvním setkání. „Připomínal mladého Bonaparta, Alexandra Velikého v jeho jinošství, také Periklova Herma;“ „ďábel pro měšťáky, světlo na konci tunelu pro ostatní;“ „jeho přítomnost byla milostí a darem.“ Duchamp se stal charismatickou osobností bezděky. V New Yorku tehdy pořád mezi ostatními, zůstává

přesto „samotářem, meditujícím, myslitelem. Je to svým způsobem kazatel. Pracuje pro novou mravnost.“ „Jeho nejkrásnějším dílem je, jak užívá svého času,“ uzavřel Roché své vzpomínky. Rozhodnut opustit děláni předmětů umění, začal Duchamp vědomě vytvářet umělecké dílo ze svého života. Na tom, z čeho se jindy dělají obrazy a básně, chce nyní zakládat samu lidskou existenci.

## Ikonoklasta

Už měsíc po Duchampově příchodu do Ameriky uveřejňuje newyorská revue *Art and Decoration* článek „Úplný převrat uměleckých názorů ikonoklasty Marcela Duchampa“. Takový byl tehdy hned první dojem, kterým zapůsobil Duchamp na americké umělecké prostředí. Ikonoklasta, provokatér, nihilista – slova, kterými byl charakterizován Duchamp potom často a po celý svůj život, a to i autory, kteří si ho vážili. Tomkins ve svém chápavém textu o Duchampově osobnosti psal o jeho readymadech jako o „otevřeně výsměšných“ a Cabanne vybral na obálku knížky rozhovorů s ním fotografii, kde se Duchamp usmívá jako zestárlý klaun.

Ikonoklasmus je jednou ze zvláštností evropské kultury. Rýsuje se dokonce už u Platona, když naposled ve svých stařeckých *Zákonech* žádal, aby básníci byli vyloučeni z ideální obce, a vymýšlel si groteskní systém cenzury. V dějinách křesťanské Evropy můžeme ikonoklastické tendence sledovat od raného středověku až do revolučních hnutí století devatenácté-

ho: nebyli to teprve futuristi, kdo chtěli vypálit Louvre. Mnohokrát vybuchl tento ikonoklasmus do ničitel-  
ských akcí a odtud bývá pokládán za výraz barbar-  
ského nihilismu. Jeho původ je nicméně jiný. Začíná  
v konfliktu mezi pravdivým a krásným; v termínech  
psychologie mezi zbožností a estetickým zalíbením.  
Také Duchampův ikonoklasmus v tom spočívá. Du-  
champ vůbec neopovrhoval uměním. Obětoval mu  
celý život a vážil si díla mnohých a velmi různých  
umělců – Seurata, Redona, Matisse, Mondriana,  
Brancusiho, Ernsta, Kandinského. Roku 1920 založil  
spolu s Katherinou Dreierovou první muzeum moder-  
ního umění na světě, Société Anonyme, a ve funkci  
jeho sekretáře o ně soustavně pečoval; sbírka napo-  
sled obsáhla více než 600 děl od 170 umělců. V le-  
tech 1943–49 napsal pro katalog tohoto muzea 33  
pozorných charakteristik umělců velmi různých, Bra-  
qua, Kleea, Deraina, Pevsnera, Boccioniho, Gleize-  
se, Grise... Později radě umělců přispěl do katalogů jejich  
výstav. Ikonoklasmus Duchampův nebyl nihilistický.  
Byl obhajobou umění proti zpovrchnění a zplnění,  
proti jeho degradaci v dekoraci; byl připomínáním je-  
ho vlastního původu a smyslu.

Duchamp má v tom jako mnohokrát jindy zase blíz-  
ko k Platonovi. Podle mýtu ve *Faidrovi* bude duše, kte-  
rá uviděla před svým vtělením nejvíce z nadnebes-  
kých míst, „vlozena do zárodku budoucího filozofa,  
milovníka moudrosti, anebo milovníka Múz a Erota“,  
ale umělec a básník tonou v nevědomosti: jejich umě-  
ní směřuje jen k smyslové rozkoši; je pouhou příjem-  
ností, píše Platon v dialogu *Gorgias*. Pro Duchampa  
jako pro Platona krása byla poslední pravdou a po-

sledním dobrem, nejvyšším sídlem života, ale čemu oba nedůvěřovali, byla smyslovost umění. Proto byli ikonoklasty.

Výrazem Duchampova ikonoklastu byla jeho provokační gesta. Nejznámější z nich je obeslání první výstavy americké Společnosti nezávislých umělců roku 1917 *Studánkou*. Podle stanov mělo tu být vystaveno bez jakéhokoli posuzování cokoli, co kdo po složení poplatku na výstavní výlohy pošle. Duchamp byl spoluzakladatelem této společnosti a členem jejího výboru; ale počítal s tím, že Nezávislí nebudou dost nezávislí, aby připustili exponát napohled tak neumělecký, ba pohoršlivý, jako jeho *Studánku*, pouhou obrácenou pisoárovou mušli, a to tím spíš, že ji podepsal neprůhledným pseudonymem R. Mutt, a stěží kdo věděl, že je od něj. Nezklamal se, a když na výstavě *Studánku* nenalezl, ze Společnosti nezávislých umělců vystoupil. Tehdy okolo Duchampa vzniká skupinka orientovaná ke stejným tendencím, jaké v Evropě reprezentují současně curyšští dadaisti: je v ní Picabia a Gabrielle Buffetová, kteří se zatím vrátili z Paříže do New Yorku, nový Duchampův přítel, mladý americký malíř (a později v Paříži slavný fotograf) Man Ray, malíři Francouz Crotti a Američan Joseph Stella, pozoruhodný sochař Morton Schamberg (který měl už roku 1918 sedmadvacetiletý zemřít), excentrická baronka Elsa von Freytag-Loringhoven. Manifestují se založením periodika *The Blind Man*, které začal Duchamp vydávat spolu s dvojicí Henri Roché a Beatrice Woodová. Vyjdou dvě čísla, na ně naváže jediným číslem časopis *Rongwrong*. Picabia vydává později podobný protodadaistický časopis 391.

Pokus o provokaci *Studánkou* se ukázal naposled přece marný. I *Studánka* vstoupila do dějin umění. Když byla její replika konečně roku 1950 poprvé vystavena v newyorské galerii Sidneye Janise (originál se ztratil), pořadatelé do ní vložili kytici geranií. Neučinili tak docela neprávem, vzpomene-li symboliky *Studánky*. Přesto ji degradovali už v konvenční umělecký předmět: vázu. „Hodil jsem jim (totiž moderním umělcům) sušák na lahve a pisoárovou mušli do tváře jako výzvu a oni je teď obdivují pro jejich estetickou krásu,“ napsal Duchamp rozhořčeně roku 1962 Hansu Richterovi, jednomu z curyšských dadaistů a svého dobrému příteli.

Záměrnou provokací bylo také jeho (a Picabiovo) pozvání Arthura Cravana k přednášce na témže Salonu Nezávislých. Cravan byl pseudonym, jeho vlastní jméno bylo Fabian Lloyd. Velice se pyšnil tím, že je synovcem společensky proskřibovaného Oscara Wilda, a sám se snažil o to, aby pohoršoval pařížskou avantgardu. Vydal v letech 1912–15 pět čísel malé revue *Maintenant*; otiskl v ní pod mnoha jmény své básně, vzpomínky na Wilda, zejména pak vesele utrhačnou kritiku pařížských Nezávislých. Vedle toho byl ve své chvíli vynikajícím boxerem, vybojoval roku 1910 titul amatérského mistra Francie v polotěžké váze. Když vypukla válka, unikl dobrodružnou cestou bez dokumentů do Spojených států. Vzal si tam básničku Minu Loy, dostal se s ní do Mexika, chystal se odeplout do Jižní Ameriky, opatřil si jachtu, a zmizel s ní na jaře 1918 na oceáně. Trosky ani jeho tělo se nenalezly a jeho smrt bývá považována za sebevraždu.

Duchamp a Picabia si dobře pamatovali přednášku, kterou měl Cravan v Paříži roku 1914: střídavě střílel z revolveru, boxoval, tančil a kdekoho urážel. Pozvali ho tedy teď přednášet v New Yorku před nejlepší společností příznivců umění, hlavně dam. Ohlášené téma znělo: „Nezávislí umělci ve Francii a v Americe“. Cravan byl obvykle mlčenlivý a zdvořilý, ale nesměl se napít. Bylo to nepochybně zásluhou Duchampovou a Picabiovou, že se Cravan před přednáškou důkladně opil. Překonal pak všechno očekávání. Stěží se držel na nohou, něco mumlal, vytahoval z kufru, který přinesl, špinavé prádlo, pak začal obecenstvu, čekajícímu povznášející kulturní zážitek, sprostě nadávat; nakonec prohlásil, že je mu horko, a dal se do svlékání. To už ho policisté odvedli. Duchamp byl přednáškou nadšen. Provokace byla přesně namířena, tentokrát na bohaté snoby, kteří začali obdivovat moderní umění.

Ikonoklastické provokace Duchampovy trvaly jen krátce. Zůstaly omezeny na tři roky jeho prvního amerického pobytu a v něm vlastně jen na krátké údobí roku 1917. V létě 1918 Duchamp New York opustil; také Spojené státy už vstoupily do války a Duchamp odpluje do země, kde sice nikoho nezná, ale která zůstala neutrální – do Argentiny. Doprovází ho Yvonne Chastelová, předtím žena Crottiho. Důvodů tohoto odchodu je asi více. Zdá se, že Duchampa unavila newyorská avantgardní společnost a pozice, kterou v ní zaujal. Je rozhodnut zbavit se vsí účasti v uměleckém světě. Krátce po příjezdu do Buenos Aires píše do New Yorku Arensbergovi, který měl tehdy už podstatnou sbírku Duchampových věcí: „Pokud jde o mne, nechci ve

shodě se svými zásadami nic vystavovat. Chceš-li mi udělat radost, rozumí se tím ovšem taky, že nevystavíš nic z mých prací, kdyby snad někdo v New Yorku o to žádal.“ Rozpracované *Velké sklo* zůstalo v New Yorku; Duchamp o něm dál přemýšlí a namaluje v Buenos Aires studii na skle *Dívat se (z druhé strany skla) jedním okem zblízka téměř celou hodinu*. Ale hlavně se začíná věnovat šachům; budou mu zabírat většinu času. V Buenos Aires se také dovídá o smrti svého bratra Raymonda a smrti Apollinairově.

Válka skončila a v létě 1919 se Duchamp vrátí do Paříže. V letech 1919 až 1922 pobývá střídavě v Paříži a v New Yorku, jako by se nemožl rozhodnout, kde se má usídlit. V Paříži se setkal s dadaisty, kteří, daleko mladší, ho s úctou přijali mezi sebe. V New Yorku dokonce pak přichystá jediné číslo *New York Dada*; ale než je číslo hotovo, nechá práce na něm a dokončení a vydání zůstane na Man Rayovi. Pořád víc se straní uměleckého světa. I provokovat v něm pokládá za zbytečné. Proslulost ikonoklasty stala se mu naposled obtížná. Říkal-li, že umělecké dílo má „šokovat“, nemyslel tím provokování. „Nejsem ctižádostivec, který znepokojuje“, řekl daleko později, nedlouho před smrtí, Cabannovi. „Nerad znepokojuju, především protože je to únavné; a pak to obvykle není k ničemu dobré. Nic nečekám. Nic nepotřebuji. Nu a znepokojuvat, to je zase jakási potřeba, následek nějaké potřeby... Nepřipisují umělci takovou společenskou úlohu, aby se pokládal za povinná něco dělat, aby byl něčím povinován obecenstvu. Děsím se všech takových úvah.“

Duchamp neobeslal ani roku 1921 manifestační Salon Dada v Paříži – místa, která mu jeho noví přátelé

rezervovali, zůstala prázdná. „Viš velmi dobře, že nemám co vystavovat,“ vysvětloval v dopise už zas z New Yorku Jeanu Crottimu do Paříže, „že slovo vystavovat (exposer) se podobá slovu ženit se (épouser).“ Crotti si před necelými dvěma roky vzal milovanou Duchampovu sestru Suzanne a podivná slovní hříčka v dopise zdá se skrývat významný smysl. Stejně odmítl Duchamp později vystavit výsledek svých optických pokusů z první poloviny dvacátých let: „Ze všeho, co má něco dělat s malířstvím nebo sochařstvím, se mi dělá špatně, a přál bych si vyvarovat se toho, abych měl s tím něco společného.“ I *Velké sklo* se dostalo roku 1926 na výstavu v Brooklynském muzeu bez Duchampova vědomí. Ba ani ta *L.H.O.O.Q.* nebyla určena k vystavování. Jestli proslula jako dadaistická provokace, došlo k tomu jen proto, že ji Picabia zahlédl u Duchampa a pak jí o své újmě a po paměti rekonstruoval na první straně svého letáku 391. Picabia reprodukcí nadepsal „Obraz dada“. Ale *L.H.O.O.Q.* nebyla dada, alespoň ne v tom smyslu, jak se dadaismu tehdy v Paříži rozumělo. Souvisela už s Duchampovým důležitým mýtem: mýtem androgyna.

## Změna identity

Vztah biografie a díla se dávno diskutuje. Je to umělec, kdo dělá umění, nebo je to umění, co dělá umělce? Spíše platí ta druhá alternativa. Umělce dělá umění. Na počátku je člověk se svým soukromým životem. Na konci je umění, které se stalo jeho biografií. Nestane-li se jí, zůstane při více méně osobní produkci

v rámci doby, jejích zvyklostí, jejích požadavků. Promění-li umění toho člověka, který se mu věnoval, v novou bytost, již by bez tohoto umění nebyl, stanou se jeho umění a jeho život nedílnými. Otázka po vztahu biografie a díla je tedy možná špatně položena. Pokud se umění a umělec rozlišují, není to vlastně ještě umění a není to vlastně ještě umělec. Je to jen člověk, který reprodukuje to, co se okolo něho právě pokládá za umění, a je tu dílo, do kterého nepotřebuje vložit svou biografii.

To je moderní situace. Jindy umělec měl své zřetelné místo ve své společnosti i svůj úkol a s ním svou biografii. Nemusel si ji teprve vynalézat. Teprve nyní jeho dílo mu vytváří novou biografii a tato nová biografie zakládá jeho nové dílo. Přestává být občanem své doby nebo je jím způsobem jiným a velmi zvláštním. Ani toto splynutí díla a biografie umělcovy v jediné dílo ani jejich oddělenost nemožou být nikdy naprosté. Umění vždy do nějaké míry vniká do biografie svého autora a mění ji; a v biografii i největších umělců zůstává ještě něco z jejich biografie lidské, z biografie jednoho člověka své společnosti své doby. Co takto zbývá, to bývají jen trosky lidské biografie. Jen málokoho se umění zmocní natolik, aby se stal k ostatnímu lhostejný.

Proměna lidské biografie v biografii uměleckou je bolestná. Obvykle se lidská biografie umělcova jen do nějaké míry rozruší; stěží kdy se proměna může uskutečnit do důsledku. Z jedné strany by se člověk pro své umění měl vydat na cestu, kde ho nejspíš nemůže čekat než chudoba a opuštěnost; měl by odejít ze své společnosti a dokonce i od lidí nejbližších,

rezignovat na svou odpovědnost vůči nim. Bude-li své umění vytvářet ze své změněné biografie, bude tím dokonce ohrožovat biografie ostatních. Jeho dílo jim bude připomínat, že by sami mohli své biografie změnit, že by snad sami měli žít jinak. Snad by měli proto změnit i společnost. Umělec je nebezpečným škůdcem. Naše společnost nabízí tedy umělci kompromis. Nechť umělec se věnuje docela volně tvorbě svých děl, ale vyvaruje se změnit svou biografii. Všecko, co tato společnost dělá pro umění, je obráceno k tomuto cíli. Umělci, který dokáže takto vymezit svůj úkol, odmění se tato společnost svým uznáním – publicitou, poctami, slávou, bohatstvím.

Duchamp měl silu zůstat lhostejný k této alternativě osamělosti a proslulosti, chudoby a bohatství. I jemu byla nabídnuta sláva, a dokonce v míře nečekané. Stačilo, aby přijal místo umělce v oné americké společnosti, která jej vítala v New Yorku. Setřásl ji se sebe. To bylo cílem obeslání *Nezávislých Studánkou*. Nestál ani o to, aby jí pohoršoval. Stačilo mu, že byla odmítnuta a že měl záminku *Nezávislé* opustit. Jako mlčky roku 1912 vzal zpátky *Akt sestupující se schodů*, stejně ho nijak nerozhořčilo, že *Studánka* zůstala nevystavena. Rozruch způsobil teprve Arensberg, který *Studánku* demonstrativně hned koupil (a kterému na ní nezáleželo tolik, aby ji později nenechal se ztratit). Protest, který vyšel v *Rongwrong*, byl stylizován velmi zdrženlivě. Byl to také jediný protest v Duchampově životě. Duchampovi zůstala proslulost v kruhu umělecké avantgardy. Když se rozhodl v létě 1918 odejít z New Yorku do Buenos Aires, rozhodl se tím zbavit se i jí. V Buenos Aires nikoho neznal. Byl svobodný. Mohl být kýmkoli.

Potřebu změnit svou identitu si uvědomili už první němečtí romantikové. Básník „musí (...) být naveskrz poezii a zároveň živoucím a jednajícím uměleckým dílem,“ psal Friedrich Schlegel 1798. Stejně Ludwig Tieck 1799: „Nechte nás (...) proměnit svůj život v umělecké dílo.“ Týž smysl má ono Novalisovo „skutečný básník je vždy knězem“ (1798). Myšlenka se vrací v curyšském dada. „Produkovat znamená vyvádět naven, vyvolávat k existenci. Nemusí to být knihy. Lze také produkovat umělce. Teprve kde se vyčerpávají věci, začíná skutečnost,“ zapisuje si do deníku 1. března 1916 Hugo Ball. Stejně Duchamp (1965): „Umělec sám musí být uměleckým dílem.“ Když se ruští futuristé těsně před první válkou převlékali a pomalovávali a takto recitovali na ulicích nebo na shromážděních své básně, chtěli být sami živými básněmi či obrazy. „Životopis Chlebnikova se vyrovná jeho skvělým básnickým skladbám,“ píše Majakovskij. „Pomalováváme se, protože chceme hlásat neznámé, předělat život a vynést duši člověka k vyšším rovinám skutečnosti,“ ukončili Ilja Ždaněvič a Michail Larionov svůj manifest „Proč se pomalováváme“ (1912); a Natalie Gončarovová, když přijela roku 1914 do Paříže, chodila s půlí obličeje pomalovanou modře. Toho se v Paříži ještě nikdo neodvážil. „Fotografovali mne, kamery natáčely. Byla jsem jak náměsíčná.“

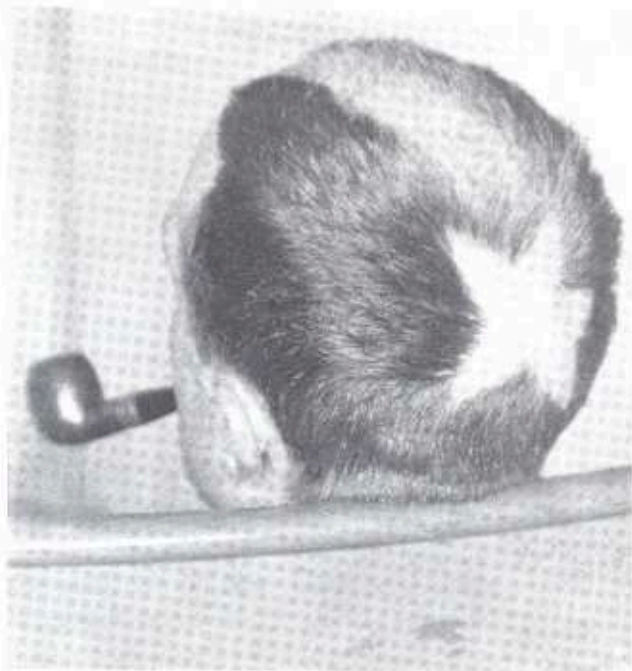
Manifestace ruských futuristů a curyšských dadaistů zůstávají v rámci umění. Jestli volí formu nezvyklou a provokativní, je to proto, aby stupňovali působnost svého výtvarného či básnického projevu. Experimentace Duchampova jde dál. Přesahuje oblast umění, dokonce se z ní vymyká.



## Androgyn

První projev Duchampovy experimentace s identitou je nenápadný a nebýt toho, že pokládal za nutné jej dokumentovat fotografií, mohli bychom jej mít za bezvýznamný detail biografie: v Buenos Aires si dal roku 1919 oholit hlavu. Dva roky později opakuje toto gesto způsobem už nápadným: dává si vyholit ve vlasech tonzuru ve tvaru pěticípé komety s ohonem mířícím k čelu a zase se dá vyfotografovat. Na další fotografii je s mýdlovou pěnou na tvářích a ve vlasech, kde z ní vytváří fantastický účes. Souběžně jde Duchampovo

Marcel Duchamp s tonzuru, 1921



Marcel Duchamp jako Rose Sélavy, kolem 1920 (foto Man Ray)

hledání nového jména. Přemýšlel o tom, že by si mohl zvolit nějaké jméno židovské, potom přišel na nápad, dát si jméno ženské: Rose Sélavy, opravené zanedlouho na Rose Sélavy. Jde o slovní hříčku: „Eros, c'est la vie.“ „Eros, to je život.“ Tím jménem podepisoval své příští práce. Jméno Rose Sélavy zůstalo Duchampovi vždy drahé. Byla podle inzerátu v surrealistické revui *Minotaure* vydavatelem Duchampovy *Zelené krabice*, svou soubornou výstavu v Pasadeně Duchamp nade-

psal by or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy; na surrealistickou výstavu 1947 v Paříži dal pod názvem *Rose Sélavy* ženskou figurinu z výkladů se svým kabátem, vestou a kloboukem.

39. Belle Haleine, Eau de Voilette I, 1921



Neměl to být ani pouhý pseudonym. Dal se několi-krát vyfotografovat Man Rayem v ženském přestroje- ní a jedné z těchto fotografií použil také na vinětu vo-ňavkového flakonu s textem „Belle Haleine, L'Eau de Voilette“ („Belle Haleine“, „Krásný dech“, místo „Bel- le Héléne“, „Krásná Helena“; a „L'Eau de Voilette“, „Závojičková vdova“, místo „L'Eau de Violette“, „Fial- ková voda“). V této souvislosti se také vysvětluje sym- bolika L.H.O.O.Q.. Je to pořad mýtus androgyna.

Znali jej už romantikové a objevuje se v moderním umění i jinde. V *Pusté zemi* T. S. Eliota je to Tiresias; v Joycově *Odysseovi* Bloom přemýšlí o tom, že Ham- let je možná žena; v přírodě to možné není, ale v nebi už není manželství a člověk je tam „androgynním an- dělem, který je sám sobě ženou“, a posléze Bloom sám je „dokonalým příkladem nového ženského mu- že“. To všechno se nedá už vykládat kategoriemi umě- ní, zato má výrazné paralely v náboženských ritech

40. Belle Haleine, Eau de Voilette II, 1921



a mýtech. Úplné nebo částečné oholení hlavy je běžné u mnichů a kněží buddhistických i křesťanských. Má význam kultovní, snad vyjadřuje kontakt s nebem. Použití mýdlové pěny má asi význam podobný jako oholení či vyholení hlavy. Naznačuje to poznámka v *Bílé krabici*, kde je mýdlová pěna uvedena do souvislosti s Mléčnou dráhou *Velkého skla*, tedy s nebem jako symbolem transcendence. Právě své fotografie s mýdlovou pěnou použil Duchamp pro své *Obligace Monte Carlo*: připadá tu jako thaumaturg, který vládne náhodnosti světského dění.

Změna jména je častým symbolem znovuzrození, opuštění starého světa a nové bytosti vytvořené iniciací. Předzvěstí je u Duchampa už pseudonym R. Mutt, kterým podepsal *Studánku*. Vznikl záměnou jména firmy, vyrábějící instalační zařízení, Matt, s jménem groteskní figurky populárního kresleného seriálu, Mutt. Tady volí Duchamp jméno groteskní postavy; židovské jméno zase mělo naznačovat společenskou vyloučenost a opovrženost. Jména Rose v Spojených státech užívají židé namísto běžných jmen jako Rosenzweig ap.

Zvláště pak motiv androgyna je prastarý motiv náboženský. Existují dva typy androgyna. V indickém tantrismu je androgynní bytost centrována k ženě. Jogín se připravuje k rituální souloži tím, že přináší družce, jogínce, oběti a omývá ji, jako by to byla podoba bohyně. „Jestliže před nahou ženou neodkryje jogín ve své nejhlubší bytosti tentýž úděsný pocit jako při zjevení košmického mysteria, není tu obřadu, není to než profánní akt,“ píše Mircea Eliade. V rituální souloži poslední jogínka je bohyně, zatímco jogín se stává zároveň

bohem. Sexuální extáze nesměla vyvrcholit orgasmem. Mužský princip, já, duch, „Velký Neschopný“, „Puruša“, měl splynout s „Prakriti“, s ženským principem, principem živé hmoty; svět fenomenální se ztotožňuje s absolutnem, stvořený kosmos se vrací do nestvořeného, čas pomíjí, člověk se účastní nesmrtnosti.

Zatímco toto úsilí tantrické jógy o vytvoření androgyna je pokračováním pravěkého kultu ženy jako uchovatelky života a projevem víry ve vykoupení ženským principem, androgyn helénistické gnóze je výrazem úsilí o zrušení světa zničením ženského principu. Gnostik se nechce vrátit k původu stvoření, chce ze stvořenosti vyváznout. Člověk se má stát čistým duchem; předpokladem je, že ženskost, kterou nese v sobě každý člověk tím, že je zrozen z ženy, musí zmizet v mužskosti. Tradice, která se dá sledovat ještě ve čtrnáctém století; podle výpovědi posledního katarského Dokonalého, Guillaumea Belikasty, před inkvizicí, nemohou ženy vejít do království nebeského a musí být po smrti „converti in viros“, proměnit se v muže. Gnostické myšlení je v základech evropské alchymie; i tam je androgyn symbolem nesmrtnosti. Duchamp neaplikoval tu nějaké znalosti z dějin náboženství. Dospíval k svému symbolu androgyna váhavě a tápavě autentickým vzpomínáním staré lidské touhy. Přetvoření v novou androgynní bytost má člověku otevřít opět přístup k skrytému principu světa.

U manýristického filozofa Jakoba Boehma je androgynem Kristus, a to zřetelně androgynem ženským: je „mužskou pannou“. V této tradici pak romantik von Baader píše o „nebesky-panenské, andělsko-andro-

gynní přirozenosti" a připomíná, že „na nejstarších obrazech Venuše byla Venus barbata“, tedy vousatá Venuše. I Balzacův Serafit-Serafita je ženou. Androgyn Duchampův je zřejmě takový androgyn ženský. „Není to žena převlečená za muže,“ vysvětloval Duchamp o *L.H.O.O.Q.*, „je to skutečný muž“ – nikoli tedy žena v mužské podobě, jak by se mohlo zdát, nýbrž muž v ženské podobě, muž proměněný, docelený v ženu: Venus barbata, Venuše s vousy.

### ● Metafyzika dada

Dada začalo v Curychu roku 1916; Duchamp se dověděl o jeho existenci v New Yorku už na rozhraní let 1916–17. Tzara byl horlivým propagátorem dada po celém světě a při své mimořádné informovanosti věděl také o Duchampovi; poslal mu z Curychu zahajovací svazek knihovny *Dada*, své *První nebeské dobrodružství pana Antipyrina*. S dadaisty, Tzarou, Bretonem a dalšími, se pak Duchamp sešel po válce, v lednu 1920, v Paříži, prostřednictvím Picabii. Ten, když se byl roku 1918 potkal ve Švýcarsku s Tzarou, stal se v Paříži mezi dadaisty postavou ústřední. Duchamp se s dadaisty okamžitě spřátelil; „udeřilo to jako blesk,“ vzpomněl 1966 v rozhovoru s Parinaudem. To bylo těsně před jeho novým odjezdem do New Yorku. V Americe Duchamp zůstal i po dobu velkých dadaistických vystoupení v Paříži v letech 1920–21, svou příslušnost k dada proklamoval tím, že připojil svůj podpis na leták *Dada je vzpourou proti všemu*. Na jaře téhož roku vydal v New Yorku leták *New York Da-*

*da*, ale jeho redakci ponechal Man Rayovi. Až do roku 1924 pobýval v Paříži jen málo a krátce, a jakkoli si ho dadaisté – především Breton – velice vážili, jejich manifestací se téměř neúčastnil.

Později se Duchamp k myšlence dada často vracel. Jeho dada však nebylo dada curyšských a pařížských dadaistů. Spojovalo jej s nimi to, co právě od nich odlučovalo Apollinaire: jejich anticivilizační patos. Ale ten měl u Duchampa jiný původ a smysl. Dadaisté chtěli se vrátit k původnímu, nevědomému, přírodnímu; věřili v tvůrčí síly chaosu. Proto byli také proti civilizaci. Duchamp naopak byl vždy člověkem vědomí – onoho vědomí, které vytváří svět symbolu. Neopolehal na spontánnost nevědomí. Byl raději inženýrským konstruktérem než improvizátorem. I když se pak hlásil k surrealismu, tu zatímco Breton sám se vždy chtěl teoreticky opírat o automatismus podvědomí, Duchamp, když měl souhrnně charakterizovat Bretonův význam, zdůraznil v rozhovoru s Cabannem jeho „myšlenku, kterou má o inteligenci rozšířeně, roztažené, rozprostraněné, zvětšeně...“ Dokonce, zatímco podle dadaistů se umělec měl vydat nevědomému a tvůrčí neodpovědnosti, Duchamp kladl na umělce požadavek intelektuální sebekontroly. Jeho názor byl vlastně velmi blízký k názoru parasurrealistické či postsurrealistické skupiny Vysoká hra, *Le Grand Jeu*, tedy především k filozofům-básníkům René Daumalovi a Rogeru Gilbert-Lecomtovi. Ti, jako surrealisté, navazovali na radikalismus dada a byli rovněž radikálními sociálními kritiky, ale odmítali Bretonovu teorii svěření se psychickému automatismu a usilovali o novou bdělost, kterou by prorazili třeba násilím hranice mezi svě-

tem dne a světem noci; svou sociální kritiku také důsledněji než Breton obraceli nikoli jen na současný stav evropské civilizace, nýbrž na tuto civilizaci vůbec. Jejich radikalismus jim však nakonec přinesl zkázu a jejich působnost zůstala omezena na léta 1928–30.

Předpokladem umělcova díla je vysoké vzdělání, zdůrazňoval Duchamp; je třeba skoncovat s představou, obsaženou ve francouzském rčení „bête comme un peintre“, „pitomý jako malíř“, opakoval. Roku 1960 se zúčastnil ve Spojených státech symposia na téma *Má mít umělec vysokou školu?* Umělec není než lepším řemeslníkem a nemá být pro společnost ani šaškem, řekl tam, a třeba intelekt není základnou formace umělce, přece v naší společnosti je pro umělce jednou z nejdůležitějších věcí výchova intelektu. Umělec má tedy dnes mít vysokou školu, jako ji musí mít advokát nebo lékař. Kritika dadaistů vedla ke kritice civilizace vůbec. Kritika Duchampova byla namířena proti civilizaci této; co měl na mysli, byla civilizace jiná.

Když Duchamp později mluvil o dada, často je charakterizoval jako metafyzické gesto. Odlišoval tím ve skutečnosti svou koncepci dada od původní koncepce curyšských dadaistů. Dada, řekl Sweeneyovi, bylo „metafyzickým postojem“; jinde opakoval, že Arpovo dílo je „založeno na metafyzických implikacích dadaistického dogmatu“, o Ribemontu-Dessaignovi píše, že se u něho zrodila „nejhlubší a-metafyzická metafyzika dada“ (rozumějme asi: metafyzická zkušenost založená na nemetafyzické filozofii), a na adresu Picabii poznamenává, že dada bylo „metafyzickým úsilím o iracionální“. Kdyby člověk byl vskutku jen bytostí při-

rodní a kdyby z jeho přírodnosti byl i jeho intelekt, jeho schopnost rozeznávat, třdit, pojmenovávat, hodnotit, a kdyby to byl zase tento intelekt, co ho může oné původní přírodnosti odcizovat, stačilo by mu vracet se od své intelektuality k své přírodnosti, od své racionality k své iracionalitě, od uspořádaného kosmu k chaosu, věčně se proměňujícímu proudu dění, kde ještě není rozeznávání, symbolizování, intelektuálního konstruování, vědomého tvoření. Byla by to jen oprava té jeho přírodnosti. Ale člověk je od svého původu cizinec. Není doma v daném světě. Ten daný svět podmiňuje jeho fyzickou existenci – svět jeho životní praxe. Ale pak je tu ještě svět, kde za daným je nikoli dané, za jsoucím nikoli jsoucí, za fyzickým meta-fyzické, za konečným nekonečné – nikoli chaos, nýbrž anaximandrovské apeiron, bezměrné.

Curyšské dada jako kdysi jenská romantika bylo radostné. „Otevírám srdce, aby lidé byli lepší,“ psal Tzara v prvním čísle revue *Dada*; a v druhém: „umělec činí lidi lepšími.“ Duchamp tehdy poslal z New Yorku Tzarovi dopis, v kterém navrhuje zvláštní propagaci dada. Čtyři písmena *DADA* by se měla vyrazit do kovu a zároveň by se rozeslalo sto tisíc prospektů, kterými by se tento odznak nabídl. Prospekt by měl koncipovat Tzara, Duchamp by mu k tomu poslal své poznámky. „Odznak by chránil proti některým nemocem, proti mnohým nesnáším života, něco na způsob pilulek Pink pro každého.“ (Pilulky Pink byly propagovány v Americe jako univerzální prostředek uchovávaný pro zdraví.) Odznak by se nosil jako náramek, škapulíř, manžetový knoflík, špendlík do kravaty. Tzara by organizoval zastoupení v Evropě, Duchamp ve Spojených

státech. V novinách by se uveřejnily inzeráty a v každém důležitém místě by byl prodejní zástupce. „Chápete jistě mou myšlenku: nic literárního, uměleckého, čistě lék, univerzální panacea, fetiš v tomhle smyslu: když vás bolí zuby, jděte k svému zubnímu lékaři a zeptejte se ho, je-li dada... Dada je nejlepší odpověď na jakékoli „proč“...“

Byl tento dopis „absurdní humor“, jak bývá vykládán? Byl možná absurdní, ale nebyl to humor. Samozřejmě je podbarven duchampovskou ironií. Ale je v tom dopise také důležitá věta: „Le fait d'acheter cet insigne sacrerait l'acheteur.“ „Kdo by tento odznak koupil, byl by posvěcen.“ Už curyšské dada se dotýkalo náboženského. Dada mělo být eu angelion, dobrým poselstvím, mělo člověku otevřít zasutou cestu k tvořivým silám vesmíru. Pro Duchampa dada už nemělo být vůbec literaturou a uměním. Umělec měl přestat být umělcem. Měl se přeměnit v nového člověka, který sám svou vlastní existencí by byl zvěstovatelem nového vědomí a nového života. Jeho poslání se připodobňovalo poslání zasvěcence, kněze. Měl přijmout i vnější znaky své vnitřní přeměny: tonzuru, nové jméno. Měl odhalit v sobě síly, které vytvářejí svět a vládnou jím: měl být thaumaturgem. Jako se pro něho stalo slovo dada osvobozujícím zaklínadlem, mělo jím být i pro ostatní: jeho čtyři písmena měla mít magicou moc, měla každého, kdo v ně uvěří, vyvádět ze smutku všednosti do radosti obnoveného života, měla být zázračným amuletem, panaceou. Dopis Tzarovi není absurdní. Vychází logicky z Duchampovy umělecké zkušenosti. Dovedla ho až ke svým počátkům, kde se ještě umělecká a náboženská inspirace nedá

rozeznat. Chtěje zůstat u její původnosti, pokusil se vyhnout její formulaci umělecké. Tím se dostal na pokraj toho, že se mu začala formulovat jako východisko náboženské.

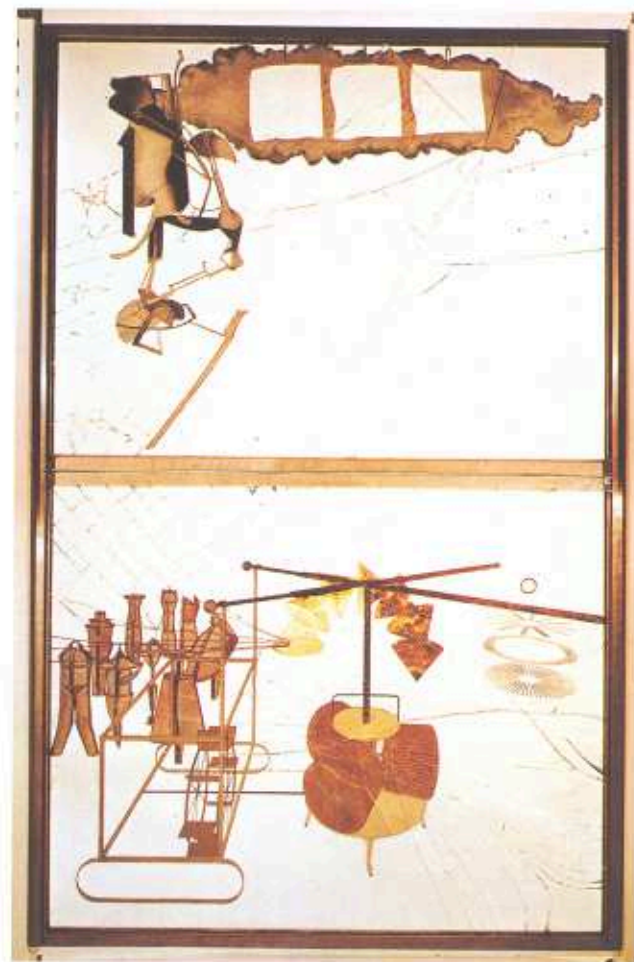
Pro Novalise a mnohé po něm měla splynout funkce básníka a funkce kněze. „Život umělce je jako život mnicha, zhýralého mnicha, chcete-li, velmi rabelaisovského,“ ironizoval v jednom rozhovoru 1960 Duchamp a dodal: „Je to kněžské zaslíbení.“ Duchamp opouštěl umělecký program, protože se obával, že je omezením, že dokonce deformuje onu inspiraci, která je prvním podnětem. Ale náboženství by bylo zase programem, zase deformací, a možná ještě nebezpečnější. Nechtěl-li přijmout závazek umělce, nesměl přijmout ani závazek kněze. Nemohl se vzdát své svobody. Proto je tak těžko interpretovat tuto oblast Duchampova úsilí. Nelze ji klasifikovat jako uměleckou: není tu hmotného díla. Nelze ji klasifikovat ani jako náboženskou: není tu teologie. Jsme v nejasné a nejisté oblasti mezi uměleckým a náboženským, v zemi nikoho.

To bylo nebezpečné území. Nekonečná naděje dadaistů se mohla snadno zhroutit. Za jejich extatickým odevzdáním se skutečnosti táhl se stín nihilismu. Tak už tomu bylo u romantiků. Dada se do nihilismu propadlo brzo. Začalo hlásat odpirání jakémukoli civilizačnímu dílu a s ním i jakýmkoli hodnotám etickým, intelektuálním i estetickým. Posledním východiskem se zdála být, a někdy vskutku i byla, sebevražda.

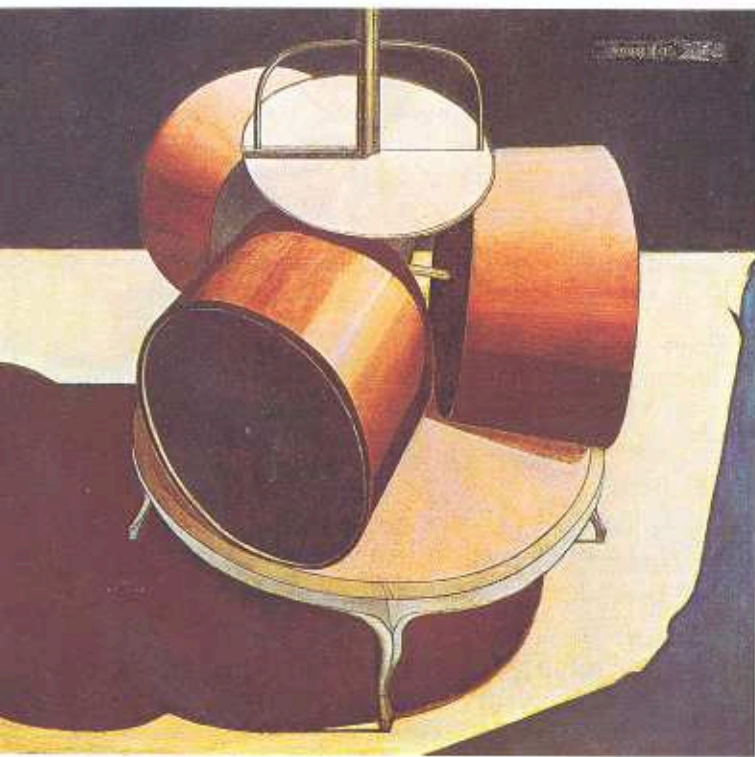
Nihilismus je ztrátou metafyzické perspektivy. Je zůstáváním v daném, je bezvýchodností, je uzavřeností, je zoufalstvím. Je ztrátou otevřeného prostoru, svo-

body, možnosti tvorby; člověk není než kusem přírody. Je důsledkem monistického imanentismu, u romantiků jako u dadaistů. Duchamp si toho byl dobře vědom. Dada, řekl Katharině Kuhové, chtělo osvobodit umění od „sítnicového“, ale bylo „naneštěstí nihilistické“. Sweeneyovi řekl podobně: dada bylo „jakýmsi nihilismem, vůči kterému pocívuji dosud velkou sympatii“ – vztaznou větu musíme vztahovat k dada, nikoli k nihilismu. Duchamp nebyl nihilista. „Mám rád slovo ‚věřit‘,“ končí svůj rozhovor se Sweeneyem (1955). „Obecně vzato, když se řekne ‚vím‘, neví se, nýbrž věří. Věřím, že umění je jediným druhem činnosti, kterou se člověk jako takový projevuje jako skutečný jedinec. Jenom jím může překročit animální stadium, protože umění je otevřením do oblastí, kde nevládne čas ani prostor. Žít je věřit; alespoň já to věřím.“

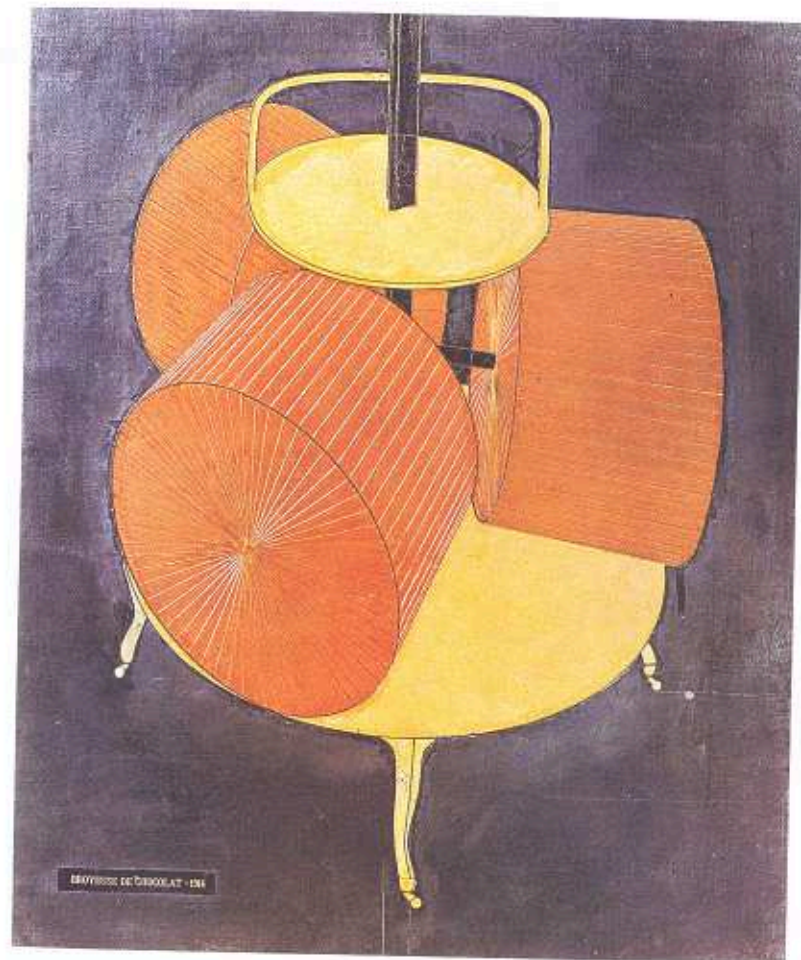
Jako vždy, Duchamp tady formuloval svou zkušenost s karteziánskou přesností. Umění se otevírá tam, kde „nevládne prostor ani čas“: do metafyzického. Lidské dílo je konečné, ale nebylo by ho, nebýt nekonečného. Umění nemůže být nikdy věděním. Nekonečné není nikde a nikdy. Můžeme v ně jen věřit; věřit v ně a doufat v ně. Jako je motivem Duchampova díla vědomí samoty lidské bytosti – bytosti ne již přírodní, „animální“, nýbrž monadického já. „skutečného individua“ –, je nejvlastnějším tématem jeho díla nekonečná touha. Bez ní by člověk nemohl žít – byl by ve světě už hotovém, uzavřeném, mrtvém, ve světě nutnosti. Lidská svoboda spočívá v nesplnitelném, v touze, která je nekonečným spěním za nekonečnem. Takový byl erotismus Platonův jako Duchampův.



XXXIII. Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce, 1915-23



XXXIV. Roztírač čokolády I, 1913

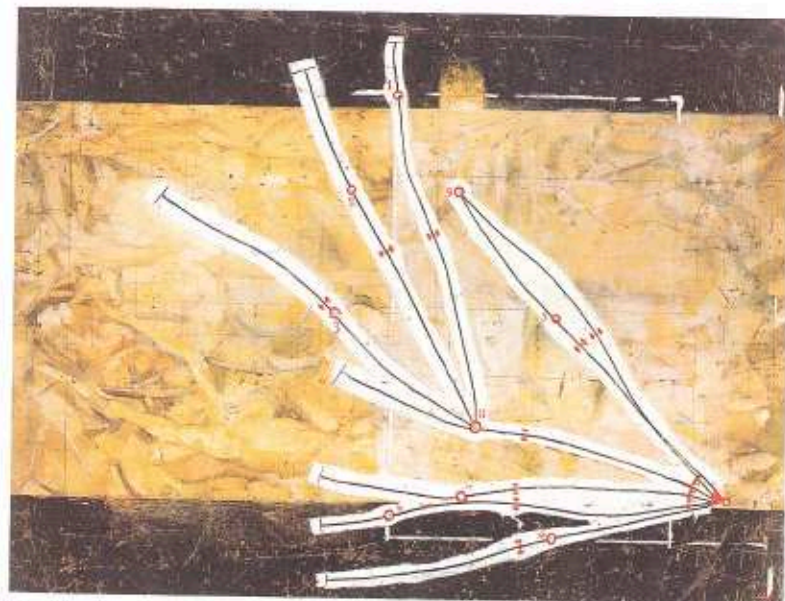


XXXV. Roztírač čokolády II, 1914





XXXVI. Erratum musical, 1913



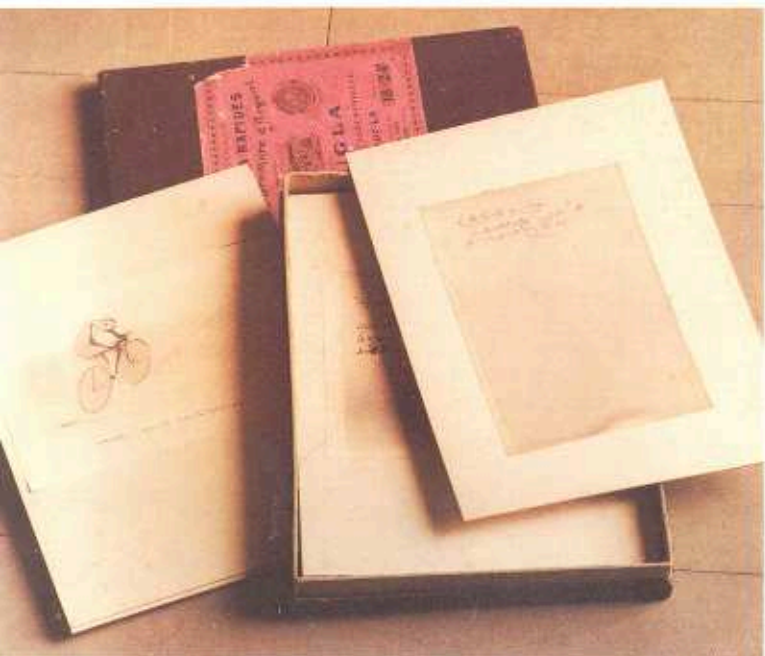
XXXVII. Síť ustálených prototypů měř, 1914



XXXVIII. Kolo bicyklu, 1913 (repřika ztraceného originálu zhotovená 1964)



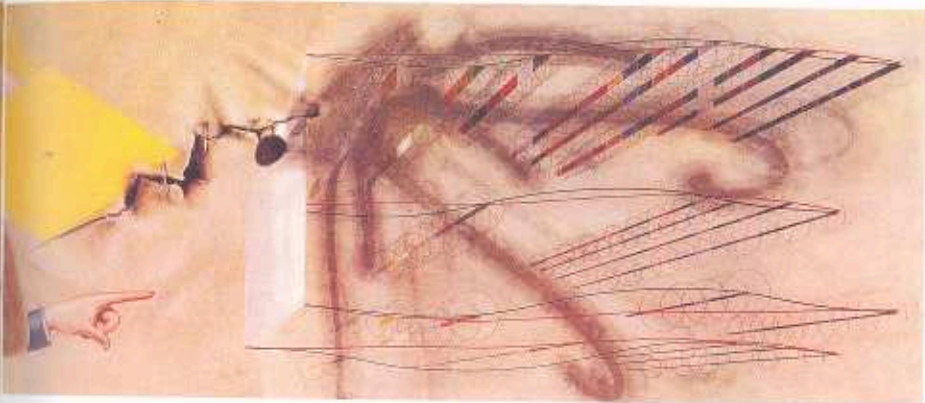
XXXIX. Lékárna, 1914



XL. Krabice z 1914, 1913-14



XLI. Smaltovaný Apollinaire, 1916-17



XLII. Ty mně..., 1918



L.H.O.O.Q.

XLIII. L.H.O.O.Q., 1919



XLIV. Obligation Monte Carlo, 1924



XLV. Fresh Widow, 1920



XLVI. Slavkovská vřava, 1921



XLVII. Zelená krabice (Nevěsta svlekaná svými mládenci, dokonce), 1934

Pro racionalismus osmnáctého století (a všechny racionalismy po něm) svět se měl vysvětlit z jediného principu: byl pro něj uzavřeným mechanismem. Byl pochopitelný rozumem, a tedy se dalo předpokládat, že také rozumem se dá ovládat. Na tento racionalistický monismus reagoval romantismus opět monismem, tentokrát monismem iracionalistickým. Svět je pro romantiky organismem. Je pochopitelný citem, intuicí, imaginací, životní účastí. Úkolem člověka je přijmout jej v celé jeho šíři i nevyzpytatelnosti, včlenit se do něho, naplnit svůj život tím, že se stane součástí tohoto světa.

Nebezpečnost monismu racionalistického spočívá v jeho agresivní aktivitě. Nebezpečnost iracionalistického monismu spočívá v jeho nekontrolované pasivitě. Zatímco racionalismus stavěl člověka před svět a nad svět jako jeho nezúčastněného pozorovatele, zkoumatele, dokonce oprávněného, romantismus chtěl se vydávat vědomě a záměrně, dalo by se říci experimentálně, vši zkušenosti, kterou život může přinést. Romantické toužení – Sehnsucht – se nevztahovalo a nevzpínalo k nedostupnému; jako pro každý monistický názor, i pro něj se nedostupnost mohla jevit jen provizorní. Romantické toužení se šířilo a rozplývalo do nedozírna, do nekonečna, až tam, kde člověk ztrácel svou individuálnost. Není to ostatně právě tato individuálnost, co ho omezuje, co ho odděluje od světa?

„Čím méně se vyvíjí jasné sebevědomí a vědomí světa, tím více je duše, tj. podstata všeho bytí, přístupna tomu, aby jí proudily všechny a jakékoli síly

celého moderního umění. Wackenroder byl mimořádně citlivý hudebně a dal hudbě místo, jaké dosud nikdy neměla. Řeč umění je mu řečí hudby. To se později stalo jedním z hlavních momentů symbolismu. S tím souvisel Wackenroderův odpor vůči jakémukoli napřed danému systému, potřeba otevřít se každé a jakékoli zkušenosti, nepochopitelnému, tajemství. Wackenroder byl také první, kdo si uvědomil naprostou a nenapravitelnou cizotu mezi skutečným uměním a současnou společností. „Proč je umění tak zvláštní a podivné? Má jen pro mne tak tajemnou sílu a pro všechny ostatní lidi je pouhým potěšením smyslu a příjemnou kratochvílí? Čím doopravdy tedy a vskutku je, když pro všechny lidi je ničím a jenom pro mne něčím?“ Umělec je v moderní společnosti pariou a umění pouhým zbožím. To nikdo před ním ještě neřekl.

Na vrcholu romantické pouti za úplností zkušenosti je zbavení se vůle, dokonce ztráta vědomí. Nekonečnost života splývá s nekonečností smrti. Vděčíme tomuto toužení za nejúchvatnější básně romantiků. „Co to skrýváš pod svým pláštěm, temná noci? Drahocenný balzám kane z tvých rukou, ze svazku máku... Cítím omlazující záplavu smrti... Hvězdný svět se rozplyne v zlaté víno života, budeme je pít a staneme se jasnými. Je vysvobozena láska, není už odloučení. Jak nekonečné moře se vlní plný život.“ To je Novalisovo *Opěvání smrti*. Keatsovi je zase v *Ódě na slavíka* ptáčí zpěv jako opium či řeka Léthé: „...přestat žít a umřít tiše v půlnoci, když zpěv ti z duše stéká...“ V pozdní romantice je to motiv lásky a smrti. „Soll ich schlürfen, untertauchen, / süß in Düften mich verhauchen / In dem wogenden Schall, / In dem tönenden Schall, / In des Weltatems wehendem All, / Ertrinken, / Versinken, / Unbewusst, / Höchste Lust!“ je závěr Wagnerova *Tristana a Isoldy*, a jako zde hudba slov smývá významy, smývá se tu i vědomý život: „Mám vodu vdechnout, pod hladinu padnout, sladce dech ve vůních ztratit, ve vlnícím se přívalu, ve zvuku tónů do hloubi klesnout, bez vědomí, vrchol rozkoše!“

V romantismu začíná také estetika malířské abstrakce. Velkou postavou na samém začátku romantického hnutí byl Heinrich Wackenroder. Dožil se pouhých čtyřadvaceti let, ale během jednoho roku, od 1796 do 1797, stačil napsat několik esejů, které tvoří první a dalekosáhlý program romantismu a dokonce

celého moderního umění. Wackenroder byl mimořádně citlivý hudebně a dal hudbě místo, jaké dosud nikdy neměla. Řeč umění je mu řečí hudby. To se později stalo jedním z hlavních momentů symbolismu. S tím souvisel Wackenroderův odpor vůči jakémukoli napřed danému systému, potřeba otevřít se každé a jakékoli zkušenosti, nepochopitelnému, tajemství. Wackenroder byl také první, kdo si uvědomil naprostou a nenapravitelnou cizotu mezi skutečným uměním a současnou společností. „Proč je umění tak zvláštní a podivné? Má jen pro mne tak tajemnou sílu a pro všechny ostatní lidi je pouhým potěšením smyslu a příjemnou kratochvílí? Čím doopravdy tedy a vskutku je, když pro všechny lidi je ničím a jenom pro mne něčím?“ Umělec je v moderní společnosti pariou a umění pouhým zbožím. To nikdo před ním ještě neřekl.

Stejně cítil jeho přítel Ludwig Tieck. Wackenrodera strhovala hudba; Tieck viděl důsledky pro výtvarné umění. „Je to světový duch, který se těší z toho, že se tisíce způsoby zároveň nechává chápat i se skrývá; jednotlivé barvy jsou jeho hláskami, pozorně jim nasloucháme, uvědomujeme si, že něco slyšíme, a přece nemůžeme nikomu a ani sami sobě to objasnit; jenom námi proudí tajná čarodějná radost...“, psal v eseji *Barvy* roku 1799. To už byl program abstraktního malířství. Programově romantická malba začala pět let později, když se Tieck roku 1801 seznámil s malířem Philipem Otto Rungem, tehdy čtyřadvacetiletým. Runge četl s nadšením už Tieckovo *Putování Franze Sternbalda* a usiloval soustavně o malířskou konkretizaci převratného uměleckého programu Wackenroderova a Tieckova. Florestan v Tieckově vyprávě-



věni soudí, že malíř by měl malovat obrazy, kde by nebyl „žádný děj, žádný ideál, jen třpyt a neurčitě tvary“. V Rungových zápiscích čteme o tom, že dojde k „budoucímu sjednocení hudby a malířství čili tónů a barev“ a jeho obrazy *Denní doby* měly být podle něho symfonií, „abstraktní, malířskou, fantasticko-hudební básní“. Obraz bude „hieroglyfem a arabeskou“, „symbolem přírodních sil“. Odraz tohoto myšlení potkáváme ještě v Hegelových přednáškách o estetice někdy okolo roku 1820. „Romantické umění se na rozdíl od klasického obrací k proměnlivé přírodě v jejích pravých projevech“; nezajímá se o předměty; „objektivním předmětem uměleckého díla“ se stává malba sama, „magie barev a tajemnost jejich kouzla“, obraz se mění v „předmětnou hudbu, barevné znění“.

Runge zemřel už roku 1810 a snad ani neměl dost malířské síly, aby realizoval, co před sebou viděl. Delší život a větší výtvarná mohutnost byla dopřána jeho příteli, o tři roky staršímu, Casparu Davidu Friedrichovi; jestli Rungovo umění mířilo k malířské abstrakci, Friedrichovo do ní už vstupovalo. Friedrich je stejně i přímým předchůdcem surrealistů: „Malíř nemá malovat jen to, co vidí, ale také, co vidí v sobě. Jestli však v sobě nic nevidí, ať přestane malovat také to, co vidí před sebou,“ zapsal si. To mohl napsat Max Ernst.

Romantismus, mohlo se zdát, vyzněl na prázdno. Na Friedricha se docela zapomnělo; po jeho smrti roku 1840 se vytratilo z paměti i samo jeho jméno. Teprve na počátku našeho století byl znovu objeven. Neznámý zůstaly i abstraktní obrazy jeho vrstevníka J. M. W. Turnera. Turner je nikomu neukazoval a teprve roku 1939 byly objeveny svinuty ve sklepě londýn-

ské National Gallery. Lineární osnova je v nich docela potlačena a obraz je jen z barvy; ačkoli se dá předpokládat, že Turner i tady vycházel z viděného, téma se nedá identifikovat.

Devatenácté století nebylo příznivo tomuto umění. Na romantismus navázal teprve symbolismus, odtud pak Kandinskij a na něj posléze dada. Dada, dokonávajíc romantické spění k abstrakci, či přesněji řečeno k bezpředmětnosti či bezpředmětovosti, vyvrcholovalo romantickou likvidací individuality a romantickou identifikací s vesmírným bytím. Dadaisté se zachraňovali z katastrofy civilizace návratem k přírodnímu, předlidskému, kosmickému – to byly i ty „Klänge“ Kandinského, ono znění a souznění s veškerenstvem: sám člověk byl pro Kandinského „nur ein Klang“, „jen jedno zaznění“. Umění mělo dosíci, zase podle slov Kandinského, toho, „aby člověk mohl slyšet celý svět, bez předmětné interpretace,“ tedy slyšet ono romantické Carusovo proudění sil a působností vesmíru; má se zrušit intervence pořádajícího a zpředměťujícího lidského ducha. Bezpředmětné básně dadaistů měly stejný podnět.

Celé výtvarné dílo Duchampovo je protichůdné romantickému monismu a tedy zvláště abstrakci, která je jejím výsledkem. Duchamp sám se ocitl abstrakci velmi blízko, když roku 1911 maloval obraz *U příležitosti mladé sestry*. Lineární osnova mizela, tvary se rozplývaly, vítězila barevnost – je to nejmaliřtější dílo Duchampovo a jeden z nejkrásnějších obrazů své doby. Tehdy právě byla abstrakce aktuální. Duchamp přesto dál nepokračoval, naopak zvýšil významovost obrazu a potlačil, co by se mohlo nazývat jeho hudeb-

ností. Přál si učinit své umění co možná neosobní. I ve faktuře svého obrazu se začal varovat bezprostřednějšího projevu; chce ji mít hladkou, beze stopy rukopisu, používá pravítka a kružítko a barvu uhlazuje prsty. Několikrát si zapisuje heslo: „Malba přesnosti a krása lhostejnosti.“

Dadaistická abstrakce naproti tomu jako celé dada chtěla být především bezprostředním výrazem. Dada mělo zůstat v imanentním, v plnosti člověka jako bytosti kosmické. Umění Duchampovo situovalo člověka do lidského osudu, kde si člověk musí sám vytvářet svou existenci: své vědomí a vědění, umění, řeč, náboženství, společenské zřízení, vědu – svět symbolu. Curyšské dada bylo umění dionýské; umění Duchampovo je apollinské. V tom je základní odlišnost. Dionýská je malířská abstrakce, Kandinským počínaje. Kandinského si Duchamp nepochybně vážil, ale když o něm psal roku 1943 do katalogu Société Anonyme, oproti první expresionistické etapě jeho abstrakce zdůraznil geometrizující abstrakci z doby jeho působení na Bauhausu. „Rýsoval své linie s pravítkem a kružítkem, a poskytoval tím diváku novou optiku, jak hledět na obraz. Už nešlo o to, aby se řídil náhlými výbuchy nevědomí, ale aby záměrně popíral emoci, aby přepisoval na plátno přímo myšlenku. V tom byl skutečný příspěvek Kandinského k nové estetické koncepci...“ Docela cizí pak Duchampovi zůstal americký abstraktní expresionismus po druhé světové válce. To bylo opět umění povýtce dionýské; umělec měl tady tvořit tak spontánně, jako by se sám stal kusem přírody – vskutku jsou pak díla tohoto umění stejně dekorativní a stejně lhostejná vůči člověku,

jako jsou díla přírody. V tom je hlavní důvod úspěchu tohoto umění – hodí se dobře do přepychových bytů a přepychových muzeí.

Jako byl Duchamp vzdálen abstrakci výtvarné, byl vzdálen abstrakci básnické. Apollinaire byl předchůdcem dada v době své *Futuristické antitradice* pro svůj lyrismus, muzikalismus, ono příznačné rozmývání slov až k proudu bezvýznamové řeči. Duchampovo zacházení se řečí je opačné: rád se věnoval slovním hříčkám, ale tato hra s významy je rozšiřováním významovosti řeči. Je to stejný rozdíl jako je v ruském futurismu mezi Kručonychem a Chlebnikovem. Kručonych svou nedůvěrou k řeči, její systematickou destrukcí a celým svým životem a dílem je docela dada, i když o západoevropském dada nevěděl, a dokonce takovým byl už před ním. Chlebnikov, konstruktér a vynálezce jako Roussel, naopak na řeč spoléhá: chce ji přehodnotit, odhalit její významotvornou, symbolotvornou sílu. Chlebnikov napsal, že užíval slovních hříček, protože „slova jsou zvláště silná, mají-li dvojí význam, jsou-li živými zraky pro tajemství a skrze nejasný svit obvyklého smyslu prosvítá druhý smysl“. Ideou umělé básnické řeči, „zaumu“, nebylo sestupovat před vědomí, nýbrž jít dál až „za um“, tedy za rozum, dál, než kam zatím řeč pro nás dospívá. Chlebnikov nechtěl zničit lidský svět, chtěl jej zachránit, znova vybudovat. (Je také podivuhodná shoda mezi Duchampovou a Chlebnikovovou intuicí „prostoru času“. Roku 1922 píše Chlebnikov v jednom dopise, že „pocit času mizí, čas se pohybuje na poli před sebou a na poli za sebou, stává se na svůj způsob prostorem“. To je ten Duchampův zastavený čas.)

## Pluralista

Opakem monismu není dualismus, vysvětlování jsoucího z dvou odlišných a protikladných principů. Dualismus je ostatně myšlenkově stěží udržitelný a snadno sklouzá do skrytého monismu – naposled se vše přece redukuje zase na princip jediný. Přesným opakem monismu, ať racionalistického, ať iracionalistického, je pluralismus. Pluralismus spočívá v dialektice Jednoho a Mnohého. Svět je jen jeden a jediný, ale do tohoto světa vstupují nesčetné individuální iniciativy; co více, nelze si představit, že by tento jeden a jediný svět mohl existovat před těmito iniciativami, dříve než ony, jako abstraktní podmínka jejich konkrétní existence – takový preexistentní svět by právě neměl nijaké existence.

Z druhé strany nic nemůže zůstat jedinečné, aniž se nějakým způsobem začlení do jednoty vesmíru; teprve uvnitř této jednoty může nabýt existence. Mnohé a Jedno se podmiňují navzájem a vesmír je souhrn absolutních iniciativ. Nic jedinečného není jedinečné do konce – účastní se také obecného, Jednoho, vytváří je. Nic obecného není jenom obecné – je uskutečňováno, je naplňováno jedinečnostmi Mnohého.

V monismu zůstáváme při daném. Pro racionalistu je dána rozumnost vesmíru a lidský duch jí jenom retrospektivně zjišťuje. Pro iracionalistu je dána vitalita vesmíru a člověk se jí svou existencí jenom účastní. Naproti tomu v pluralistickém vesmíru nic není neodvolatelně a neměnitelně dáno. Je to svět vznikání a zanikání a také svět zákonů i nepředstavitelnosti. Člověk je si vědom toho, že sám také přistupuje k své

tu jako nový, cizí, nesvětský. Je monádou, individuem, absolutní subjektivitou; v tom, co jej činí člověkem, události pokaždé jedinečnou, nezastupitelnou bytostí, v tom se nedá vyvodit z existence vesmíru. Člověk je člověkem od té chvíle, kdy je sebevědomím, a jeho sebevědomí je podmíněno tím, co nazývá svým já a co není ze světa a co dokonce ve světě být ani nemůže. Člověk vztahuje vše k svému já: mluví o těle, světu, myšlenkách, citech, životě jako o svém těle, svém světě, svých citech, svém životě. To vše patří k jeho já, ale nic z toho není já. Já není věcí ani událostí a není tedy ničím v prostoru ani v čase. Je podmínkou poznání, ale samo není poznatelné. Je to vlastně samozřejmé: já, aby mohlo být podmínkou vědomí, nemůže samo spadat do vědomí: vědomí se nedá vysvětlit z vědomí, to by byl bludný kruh. Je to, výrazem Leibnizovým, „metafyzický bod“: bez rozměru a mimo hmotnost. Není, světsky řečeno, nikdy a nikde.

Lidské já není však ani bez tohoto světa, bez svého nyní a zde. Přesto není daností. Musí o toto nyní a zde, o svůj pobyt ve světě usilovat. Musí dokonce svět vytvářet. Pluralistický vesmír není, jak říká William James, universum, nýbrž pluriversum. Svět není sám ze sebe ani z nějakého minuvšího aktu stvoření. Nastává teprve z plurality náhod, iniciativ, subjektivit, z jejich setkávání a jejich spolupráce. Svět není kdysi stvořen, musí být stvořován, vždy a stále znovu. Každá bytost je spoluautorem světa. Člověk si musí svůj pobyt ve světě zasluhovat. Život není danost, říká opět William James, život je darovanost. Je to prastará myšlenka a leží v základě nejstarších náboženství: člověk nemůže velké moci vesmíru jen přijímat, jen jim pod-

léhat, ani jich jen pro sebe používat a využívat. Není tu pro ně ani ony nejsou pro něho. Musí se nějakým způsobem vůči nim chovat, chápat je, spolupracovat s nimi.

Duchamp byl rozhodný pluralista. Hned v *Zelené krabici* nalézáme tuto poznámku: „Ztratit schopnost identifikovat dvě podobné věci – dvě barvy, dvě krajky, dva klobouky, jakékoli dva tvary. Dojít k tomu, aby vizuální paměť nedokázala přenést vzpomínku z jedné věci na druhou. – Stejně se zvuky; mozkovosti.“ To je přesná paralela mínění prvního z velkých pluralistických filozofů, Leibnize, že v přírodě neexistují dvě věci, které by mohly být totožné a lišily se „solo numero“, jen číselně, a že homogenní mohou být jen abstrakce, čili ty Duchampovy „cervellités“, „mozkovosti“. Stejný názor je za jinou poznámkou Duchampovou o „podmínkách jazyka“ v téže *Zelené krabici*: „Hledání ‚prvosloví‘ (dělitelných jen sebou samými a jednotkou)“ – tedy patrně slov, která by platila jen jedinečně. Duchamp pokračuje, že by chtěl vytvořit novou řeč z abstraktních terminů, které by zbavil jejich významů a proměnil v náhodou určené piktogramy a které by měly novou gramatiku – tato „abeceda“ by neměla zas žádnou obecnou platnost: nehodily by se „velmi pravděpodobně než k psaní tohoto obrazu“, totiž zřejmě k vytvoření *Velkého skla*. Jinde dokonce zaznamenává (s datem 1914) nápad: „jakýsi malířský nominalismus“. Duchampova přednáška o intelektuální odpovědnosti umělcově z roku 1960, *Má mít umělec vysokou školu?*, obsahuje toto pluralistické – a nominalistické – vyznání: „...jedinec je ve skutečnosti naprosto sám a jediný a charakteristiky společně všem jedincům

chápaným v souhrnu nemají žádný vztah k samotářskému výbuchu jedince odkázaného na sebe sama“ a pokračuje odkazem na Maxe Stirnera.

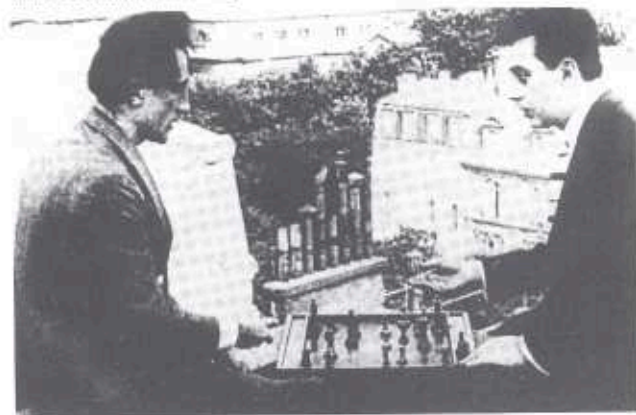
## ● Nihilismus dada

Picabia přišel do Švýcar koncem války na léčení a v srpnu 1918 se dostal do styku s Tzarou. Picabiovo umění prošlo během války velkou změnou. Při svém druhém newyorském pobytu Picabia opustil svůj abstraktivismus. Rokem 1915 začíná jeho „mechanické údobí“. Obrazy jsou nyní nárysy imaginárních strojů a technických diagramů, podložené symbolickými – obvykle sexuálními – významy. Zájem o stroj a strojovost je reflexem obdobného zájmu Duchampova (a Rousselova); názvy obrazů jsou nyní součástí jednotlivých děl a také používání hotových inženýrských rysů připomíná Duchampovy readymady.

Po roku 1917 malířská činnost Picabiova ochabuje. Příčinou je zčásti zhroucení, které si přivodil v New Yorku svými excesy alkoholickými, narkomanickými i sexuálními, zčásti – a především – už i krize umělecká. Picabia byl bytostný malíř, a když zlikvidoval velkou formu svého abstraktního údobí, zbyl mu velmi úzký repertoár tematický i výtvarný. Pokud ještě pokračoval ve způsobu svého „mechanického údobí“, nic z těchto prací už nemělo onu zvláštní poezii jeho obrazů předešlých, jako byly *Milostná přehlídka* nebo *Velmi vzácný obraz na zemi*. Roku 1918 se po seznámení s dadaisty stal v Paříži ústřední osobností dadaistického hnutí. Ale dada stěží přináší jeho obrazům

nějaký zisk. Co nyní Picabia vystavuje, se příliš obrací k vnějšímu působení. Jako pozbývají uměleckého významu obrazy, které chtějí vzbuzovat pozornost konvenční optickou líbivostí, jinak je tomu s díly, která chtějí upoutat pohoršující nelíbivostí. Picabiovu Cézannovu podobiznu představuje dětská vycpávaná opička s ocasem prostrčeným dopředu, připevněná na lepenku, a okolo nápisy: „Cézannova podobizna – Renoirova podobizna, Rembrandtova podobizna – Zátiší“. *Tabáková myš čili Tanec Svatého Víta* jsou provazy natažené uvnitř prázdného rámu s připevněnými papíry s texty. *Veselá vdova* – na plátně přilepená fotografie Picabii u volantu s nápisem „Fotografie“ a pod ní táž fotografie překreslena s nápisem „Kresba“. Picabia se s chutí angažuje do protestních akcí a polemik, jako vůbec ho baví účastnit se historek, které se rozvíjejí okolo dada a uvnitř dada. Jenom málo z Picabiových věcí z té doby přesahuje dobovou podmíněnost, především kresby k Tzarovým *Sedmi*

Marcel Duchamp a Man Ray v Clairově filmu *Mezihra*, 1924



*manifestům dada*. Předcházejí „bevýznamové“ umění sedmdesátých let. Jsou z roku 1924; téhož roku pracuje Picabia na baletu *Nehraje se (Přestávka)*, který se má stát poslední velkou manifestací dada, a to jednou z nejpůvodnějších. Hudba je od Erika Satie, balet je proložen filmem *Mezihra*, který podle Picabiova libreta natočil René Clair a který zůstane proslulý. Duchamp, který se dosud dadaistické veřejné činnosti v Paříži stranil, vystoupí v tomto filmu spolu s Man Rayem jako šachista, a když Picabia pro poslední představení 31. prosince toho roku přikomponuje pantomimickou parodii němého filmu *Ciné Sketch*, je to Duchamp, který do něho přispěje kratičkým živým obrazem, kde se zjeví v úloze „nahého muže“, přiděně plnovousem a fíkovým listem, jako Adam vedle „nahé ženy“, Evy. Obraz je zkomponován podle Cranachova *Adama a Evy*. Spolupráce Duchampa a Picabii tím skončí. Jejich cesty se rozejdou. Ale když Picabia v listopadu 1953 zemřel, poslal za ním Duchamp z New Yorku telegram: „Cher Francis, à bientôt.“ „Drahý Francisi, na brzkou shledanou.“ Nebyl to bonmot.

Když Picabiovi za války přestávalo stačit vyjádření malířské, začal se obracet k projevu slovesnému. V letech od 1917 do 1924 vydává 19 čísel poetických, veselých a obvykle satirických periodických letáků s názvem 391, (navazuje tím na Stieglitzovu revue 291, pojmenovanou podle čísla newyorského domu, kde měl Stieglitz svou avantgardní galerii), mezitím ještě dvě čísla obdobného *Cannibale* a jediné číslo *Pomme de Pine*; zaplňuje je sám i příspěvky přátel. Zvláště pak vydá v té době devět knížek a sešitů básnických textů. Je v nich jiný Picabia, než jakého se domníváme znát

z jeho tehdejších provokativních obrazů i z jeho biografie, kde se zdá bezvýhradným požívačem přítomné chvíle. Je to bohatá a rozmanitá poezie; někdy proud řeči zalykající se, až ztrácí smysl, někdy drobné, prosté a velice čisté básně milostné, jindy meditativní poezie. Hned v první z těchto sbírek, *Dvaapadesát zrcadel*, nalézáme sloky nečekané inspirace náboženské –

„Vše co je na zemi  
tak daleké od pravdy  
je uragán božích cest  
jako světlo ráje“

a vedle nich verše blížícího se zoufalství:

„Nebezpečný a pokušitelský vítr vznešeného  
nihilismu  
nás pronásleduje s marnotratnou ješitností.“

Tento kontrapunkt dochází v poslední knížce tragické dimenze. Picabia jí dal název tak pohoršující, že jí stěží dokázal vydat a i pak se jí v Paříži neodvážili ani dát do výkladu: *Jésus-Christ Rastaguouère*. „Rastaguouère“ nebo zkráceně „rasta“ se nedá přesně přeložit; je to výraz pro cizokrajného dobrodruha, okázale žijícího z podezřelých prostředků – přibližný překlad by tedy byl *Hochštapler Ježíš Kristus*; mizí ovšem přitom narážka, obsažená ve španělském původu slova – Picabiův otec byl kubánský Španěl. Klíč k podivnému nadpisu je asi v těchto řádcích:

„Všichni malíři, kteří se ukazují v našich muzeích, jsou ztroskotanci malířství; nemluví se nikdy než

o těchto ztroskotancích; svět se dělí na dvě kategorie lidí; ztroskotance a neznámé.

Ježíš Kristus – Stradivarius  
byl ztroskotanec,  
Buddha – krab  
byl ztroskotanec,  
Mohamed – kadeřník  
byl ztroskotanec.“

Nedlouho předtím, v 1. čísle svého *Cannibale*, se Picabia podepsal: „Kanibal, vtipkář a ztroskotanec“. Smysl Picabiovy blasfemie je zřejmý: umění je marné, i život Kristův, Buddhův, Mohamedův byl marný. Picabiovo umění je marnost a Picabia je stejně „rastaguouère“, hochštapler, jako byly velké náboženské postavy. Nemůže se zodpovídat z toho, co dělá, a jeho ambice umělce jsou nesmyslné. Vzápětí tiskne ve 14. čísle 391 báseň *Chrám Panny Marie malířství*: Ve „velikolepě krásné duchovní katedrále“ se „Kristus koupe v kobaltu kleneb se zlatými žebry; andělé jsou mystickými draky dětí.“ O něco později: „...svět lásky, do něhož prostředí lidí netouží vstoupit a který děsí intelektuály, protože se bojí zesměšnění. Ježíš Kristus už dávno vynalezl tento způsob života; já bych mu dal přednost před dnešním rozplynutím.“

Motivem Picabiovy poezie je metafyzická úzkost člověka, zoufajícího po víře nad propastí marnosti. „Dada nic neví, není to nic, nic, nic. Dada je jako vaše naděje: nic. Jako vaše ráje: nic. Jako vaši politikové: nic. Jako vaši hrdinové: nic. Jako vaši umělci: nic. Jako vaše náboženství: nic.“ Picabiovo dada je náboženským nihilismem.

Rokem 1924 to všecko skončí. Zbývajících dvacet osm let Picabiova života se dá vypovědět krátce. Vždycky zámožný, teď se dědictvím stal jedním z nejbohatších lidí ve Francii, odstěhoval se na Riviéru a žil tam s jinými bohatci mondénním životem. Básně už nepsal. Začal malovat expresionisticky-figurální scény, převážně milenců, se sumární kresbou a hrubou barevnou pastou nanášenou rezolutně na plátno. Postavy jsou tak zkreslené, že se tomuto údobí říká „údobí oblud“. V těch právě poznal tehdy roku 1925 něco příbuzného Picasso. Z obrazů se ztratil prostor; jsou jen na ploše, dá se říci, že jsou jen v konečném. Pokuší se simulovat prostor překládáním barevných plánů a obrysových kreseb, jež cituje z renesančních obrazů: údobí „transparentí“ a „přetisků“. Potom jen náhodně střídá různé malířské styly, abstraktní i realistické. Druhá světová válka jej morálně zdrtí. Maluje veristické akty po banálním způsobu filmových plakátů. Dělá je s chutí a jdou dobře na odbyt. Pozbývá majetku, po válce je pro své názory a chování posledních let čtyři měsíce vězněn, pak se vrací do Paříže. Přichází vlna abstrakce a Picabia maluje taky abstraktně. Zase píše básně. Roku 1951 vydává malý soubor, nadepsaný ne náhodou *Maskovaný svatý*:

„Můj život minul  
Hledám a nenašel jsem  
Byla to bolest a omyl  
Co hledám  
je důvod mého hledání  
Ale nenalézám“

Krise Picabiova nebyla krizí nihilismu romantiků. Měla důvod docela jiný a dokonce zasahovala hlouběji. Byla to krize důsledného transcendentalismu. Odtud její náboženský charakter. Svým absolutním nihilismem připomíná až gnostické myšlení z počátků naší éry, podle něhož svět je dílem zlého Boha-Stvořitele, zatímco dobrý Bůh-Vykupitel je mimo tento svět, a úkolem zbožného člověka je proto pracovat – slovy Markionovými – „ad destruenda et abhorrenda opera Creatoris“, „k zničení a k zošklivění děl Stvořitelových“.

## ● Absurdnost

Duchamp musel projít stejnou krizí. Jeho první léta po válce byla velmi neklidná. V létě 1919 se vrátí z Buenos Aires do Paříže; počátkem roku 1920 odpluje do New Yorku a najme si tam i ateliér; zatím se Arensbergovi přestěhovali do Kalifornie, Duchamp se tam za nimi vydá, ale zase se vrátí do New Yorku. V létě 1921 je v Paříži, v lednu 1922 v New Yorku, léto stráví v Paříži, pak zase je v New Yorku. Na začátku roku 1923 vypovídá svůj newyorský ateliér, rozhodnut zůstat napříště v Paříži. Opouští New York v únoru, zdrží se na několik měsíců v Bruselu, teprve v létě si najímá ateliér v Paříži. Zůstane tu nyní s několika krátkými cestami do New Yorku a po Evropě až do druhé války.

Tento vnější neklid byl výrazem neklidu vnitřního. V Buenos Aires chtěl zprvu ještě pokračovat v newyorské činnosti a zamýšlel tam uspořádat výstavu kubistů. Ale náhle se rozhodl, že ani sám nebude vystavovat, a zůstal tomuto rozhodnutí pak na léta věren.



Marcel Duchamp kolem roku 1923 (foto Man Ray)

Zato se už v Buenos Aires začal oddávat šachům a roku 1921 je rozhodnut stát se šachistou výlučně. Snaží se ještě dokončit *Velké sklo*, které zůstává v New Yorku, věnuje mu mnoho práce, ale při posledním pobytu v New Yorku si uvědomí, že je musí zanechat nedokončené.

Od roku 1912 do roku 1918 byla práce Duchampova houževnatě systematická. Jejím výsledkem byla

*Nevěsta svlékaná svými mládenci*, dokonce, a nová disciplína readymadů. Nyní opustil práci na *Nevěstě* a také předměty, které bude v těchto letech vytvářet, i když se někdy zahrnují pod název readymadů, většinou už jimi nejsou: nevyužívají hotových výrobků, Duchamp si tyto věci sám vyrábí nebo je dává vyrobit. Více než kdy jindy obírá se teď tvorbou slovních hříček. Největší část jeho činnosti zabírá docela nová oblast: využívání optických iluzí. Docela zvláštním projevem jsou posléze zmíněné už experimentace s vlastním tělem a se změnou identity.

Jsou to směřování velmi různá a stěží se dá mezi nimi najít souvislost. Zároveň ve vsi jeho činnosti, pokud se dá ještě zahrnout do umělecké práce, vznikají stále větší časové mezery. Věnuje svůj čas šachům; roku 1922 založí v New Yorku s jedním přítelem barvírnu (za půl roku skončila činnost); roku 1924 si vymyslí matematický systém, který by měl zajistit soustavné výhry v ruletě, vydá pro přátele dlužní úpisy, aby podnik financoval, a když se dá do realizace svého záměru, zjistí, že systém sice funguje, ale že při vytrvalém pobytu v kasinu by z výtěžku stěží uhájil existenci. Rokem 1926 Duchampova umělecká činnost ustane.

Technicky vzato, skutečnými readymady z těchto let 1918–25 je jenom *L.H.O.O.Q.* a *Pařížský vzduch*. *Pařížský vzduch* byla malá pozornost pro Arensbergovy: Duchamp jim přivezl roku 1920 z Paříže zatavenou ampuli, jaké užívali lékárníci na séra; jejich 50 cm<sup>3</sup> neobsahovalo nyní nic než autentický pařížský vzduch. *L.H.O.O.Q.* má svůj symbolický význam: Mona Lisa je androgynem. Další práce, *Fresh Widow*, by

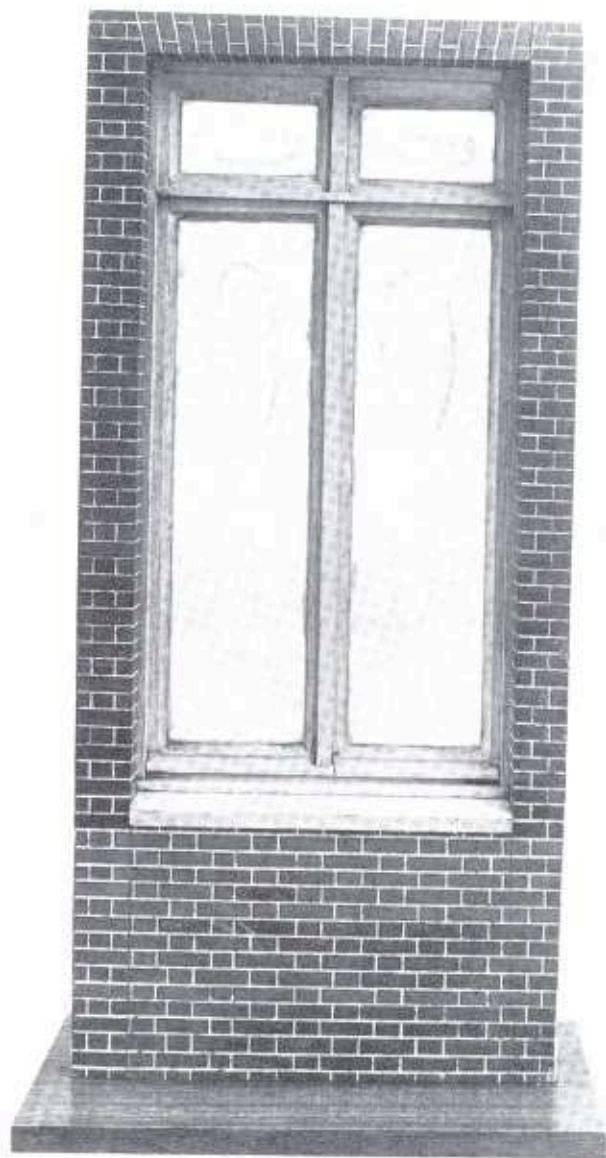




se mohla klasifikovat leda jako readymade imitovaný. Je to zmenšené okno se světle zelenými rámy, které si dal Duchamp zhotovit u newyorského truhláře a do něhož namísto skel napjal lesknoucí se černou kůží. Je to neblahý symbol, vyvolávající pocit uzavřenosti a bezvýchodnosti, a neblaze zní i slovní hříčka pojmenování: „french window“ – francouzské okno, vysoké okno sahající až k podlaze – se mění ve „fresh window“ – čerstvou vdovu. Po návratu do Paříže dal si Duchamp vyrobit pozměněnou repliku, *Bagarre d'Austerlitz*, kde skla jsou přetřena šmouhou bílé barvy, jako se to dělá na stavbách. Název „Bagarre d'Austerlitz“ – „Slavkovská vřava“ – vznikl z názvu pařížského nádraží „La gare d'Austerlitz“ – Slavkovské nádraží.

Imitovaným readymadem by se dal nazvat i *Šek Tzanck*. Je to ruční zvětšenina imaginárního šeku. Duchamp jej dal jako honorář svému pařížskému zubnímu lékaři, dr. Tzanckovi. Vykládá se jako dadaistický žert. Text, pravda, je humorný. Povážíme-li však práci, kterou dala Duchampovi pečlivě provedená napodobenina – s podtiskem, pořízeným opakovaným a pečlivým otiskováním otočného gumového razítka, a s krasopisným předtiskem, je tento obraz spíš manifestací absurdnosti, a absurdnosti výtvarného díla především.

Stín absurdnosti začal padat na Duchampovo dílo už v New Yorku. Jejím prvním projevem je *Schůzka v neděli 6. února 1916*: čtyři korespondenční listky, pečlivě vyplněné strojopisným textem do samých krajů. Jejich text nemá charakter oněch dadaistických projevů, kde věty, slova, významy se rozplývají v hudebním proudu řeči. Naopak, je konstruován uvnitř



korektní syntaxe a gramatiky, jenže tak, aby se v něm přesto nenalezl žádný smysl. Podobná absurdnost začíná poznamenávat také tehdejší readymady. Nesmyslné nápisy nesou readymady *Hřeben* a *S tajným zvukem*, nesmyslný název má *Pulled at 4 Pins*. Další z těchto prací je *Proč nekýchat, Rose Sélavy*: ptačí klec, naplněná – nesmyslně – kostkami, které vypadají jako kostky cukru, ale jsou – nesmyslně – vyřezány z bílého mramoru, do nich zastrčen – nesmyslně – lékařský teploměr a na rubu dna – nesmyslně – nápis – opět nesmyslný: „Proč nekýchat, Rose Sélavy?“, napsaný obráceně v zrcátku. Je tu uplatněn též princip, jako v onom textu *Schůzka v neděli...* Dřívější readymady nesly s sebou symbolický význam. Teď symbolika ztroskotala. Svět je bez významu a smyslu.

I tady byl Duchamp předchůdcem: po několika desetiletích se objeví taková absurdní díla v literatuře, na divadle, ve výtvarnictví. Walter de Maria razí pro ně roku 1961 termín „meaningless work“, „bezvýznamové dílo“. Práce je záměrně utrácena k ničemu: Američan On Kawara maluje znova a znova a vždy stejným

43. Šek Tzanck, 1919







Andy Warhol: Krabice Brillo, 1964

je, neguje ji. Neplatí to však bez výjimky. Estetik Arthur C. Danto uzavírá svou knihu o filozofii umění poukazem právě na *Krabici Brillo*, tedy na onu práci Warholovu, která není než přesnou nápodobou běžných krabic pracího prášku, zhotovenou ze dřeva. „Jakožto umělecké dílo *Krabice Brillo* působí něčím více než tím, že je pořád krabicí mýdlového prášku s překvapujícími metaforickými přídomky. Působí tím, čím působila umělecká díla vždy – vyjevujíc způsob nazírání na svět, vyjadřujíc nitro svého kulturního údobí: nastavuje zrcadlo vědomí našich vládců.“ Totéž by se

dalo říci o jiných pracích autorů popartu, především Lichtensteinových. Není za nimi nic. Odhalují prázdnotu vizuality zaplavující moderní svět, vizuality reklamy, obrázkových seriálů a ostatního komerčního umění, odhalují prázdnotu této doby samotné. Je to beznadějně utkvění v imanenci, co se zračí v těchto dílech, a přece je v nich něco víc než v ostatní vizuální kultuře naší doby. Je v nich něco, co je činí uměním: totiž samo to odhalení nepřítomnosti smyslu.

To je moderní svět: svět rzyí imanence, a tudíž svět bezvýznamovosti. „Bezvýznamová“ díla jsou z tragického pocitu zbytečnosti lidské práce, života, všeho existování. Umění je tu proto, aby člověku přinášelo naději, že svět má smysl pro člověka, a naději, že člověk má smysl pro svět. V civilizaci však, kde pro umění není místa, může umění naposled být jen jako nedostatek smyslu, jako prázdnota všeho smyslu: jako nějaká mezera ve světě, jako nějaká rána v něm, jako nějaká otevřenost k něčemu docela jinému.

Na čtyřech osmerkách svého textu *Schůzka v neděli...* pracoval Duchamp „namáhavě po několik měsíců“. Schwarzovi vysvětlil, že hlavní příčinou bylo, aby se v textu „neozývalo nic z hmotného světa“. V bezvýznamovém díle nezbyvá „nic z hmotného světa“, poněvadž v něm nezbyvá žádný smysl. Je nutně poukazem k něčemu mimo tento svět. To je paradox tohoto umění a proto zůstává uměním. Prázdnota významu je jeho významem. Přiznat nesmyslnost hmotného světa je možné jen za předpokladu existence smyslu – byťsi nepřítomného, vzdáleného, snad nedostupného.

Absurdní umění je uměním absurdní civilizace. Reflexem nesmyslnosti světa je nuda. Měly by se napsat

její dějiny. Ukázalo by se, že je pro existenci v naší civilizaci příznačná. Nuda má své velké básníky – především Baudelaira. I dadaisté do dějin nudy přispěli.

### Slovní hříčky

Poslední z řečených Duchampových prací jsou z roku 1921. V příštích letech publikuje Duchamp v dadaistických periodikách, letácích a knížkách slovní hříčky. Duchamp se jimi zabýval už dřív, ale teď se jimi obírá soustavně. Nejsou to vtipy – leda ve smyslu toho, čím byl „wit“ manýristické poezie: Duchamp připomínal,

46. Disk se slovní hříčkou, 1926



že mu záleží na jejich „poetickém smyslu“, který vzniká tím, jak se významy slov tady prostupují, matou, nabývají nových dimenzí. „Slovní hříčky jsou pro mne podobny rýmům,“ řekl Katharině Kuhové. „To, že ‚Thais‘ se rýmuje s ‚nice‘, není přesně vzato slovní hříčka (pun), nýbrž je to hra slov (a play of words), od které může začít dlouhá řada úvah, konotací a zkoumání. Už zvuk těch slov vyvolává řetězovou reakci. Pro mne slova nejsou jen prostředkem dorozumívání. Víte, slovní hříčky se vždycky pokládaly za nízké formy vtipu, ale já v nich nalézám podnětný pramen, a to jak v jejich skutečném znění, tak v nečekaných významech, které se připínají k vzájemným vztahům dispa-

47. Disk se slovní hříčkou, 1926



rátých slov. Je to pro mne nekonečně pole potěšení – a je pořád po ruce. Někdy se objeví čtvero či patero různých významových rovin.“ Duchampovy „slovní hříčky“ jsou kondenzované básně.

Duchamp miloval proto knihy Jeana-Pierra Brisseta, podivína, který se pokládal za pokračovatele Mojžíše, proroků, Krista a apoštolů a Sedmého anděla Apokalypsy a který zakládal na svém naivním etymologizování celou kosmologii. Z formule otázky „est-ce que“ prý vzniklo „exe“, což měl být první název pro „sexe“, a to zas souviselo s otázkou „sait que c'est“; ze „ce exe est“ je „ce excès“; atd. Duchamp to četl jako básně.

48. Disk se slovní hříčkou, 1926



„Hříčky“, které nyní Duchamp publikoval, upozorňují na sebe především svými sexuálními narážkami. Jsou to narážky mnohdy dokonce brutální a jsou to ony, jimiž si Duchamp zasloužil pověst cynika. Ale jsou vlastně velice smutné, ne-li tragické: od lásky je tu pořád blízko k smrti. „Rose Sélavy trouve qu'un incesticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer; les punaises sont de rigueur.“ „Rose Sélavy zjišťuje, že incesticid má spát se svou matkou, dříve než ji zabije; štěnice jsou závazné.“ (Novotvar „incesticide“ je téměř homofonní s „insecticide“, prostředkem na hubení hmyzu; „rigueur“ znamená také mravní přísnost.) „Question d'hygiène intime: Faut-il mettre la moelle

49. Disk se slovní hříčkou, 1926

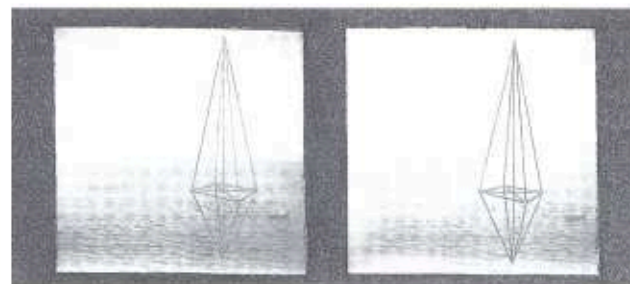


de l'épée dans le poil de l'aimée?" „Otázka intimní hygieny: Má se morek meče vložit do chlupů milované?" (První a druhá půle věty jsou foneticky téměř identické a v obou je stejně zaměňováno „m“ a „p“: „moelle“ a „poil“, které přes rozdílnou ortografickou podobu se vyslovují stejně; rovněž „épée“ a „aimée“.) „Morek meče“ je zřejmě sperma: zase Duchampův mýtus neplodné lásky.) „Oh! do shit again! Oh! douche it again!“ „Ach! poser znova! Ach! postříkej to znova!“ (Homofonie „do shit“ a „douche it“; a zase týž mýtus.)

Překvapuje v těch slovních hříčkách rozpor vulgárního obsahu a poetického záměru. Je pro Duchampa příznačný a vede k zásadním nedorozuměním. Týž rozpor poznamenal *Studánku* a překvapil naposled ve filadelfském dioramatu. Nizké a vznešené se tu má prolnout. Nicméně tentokrát možná přece mizelo symbolické čtení světa a s ním i platonský erotismus a jeho perspektiva nekonečného. To už není sokratovská ironie, to je nihilistický sarkasmus. Duchamp jej obrací především sám proti sobě.

## ● Optické experimenty

Může překvapit, že právě v letech dadaismu Duchamp začal s pracemi, které vyžadovaly inženýrskou vynalézatelství a přesnost: s optickými experimenty. Samy o sobě mohou připadat v jeho díle nesrozumitelné a jeho vykladači je proto raději opomíjejí: ve skutečnosti navazují na to, co na *Velkém skle* zůstalo nerealizované a nerealizovatelné. Duchamp hledal, jak by se daly obejít překážky, které se mu postavily do ces-



50. Ruční stereoskopie, 1918-19

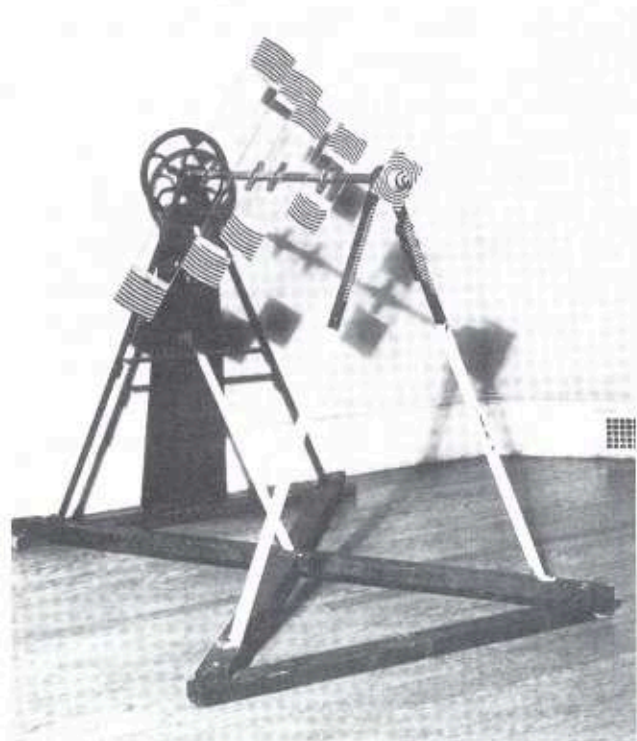
ty. Příkladal jim proto velkou důležitost a věnoval jim řadu let usilovné práce.

Jakýmsi předznamenáním je práce, jež vznikla jako poslední ještě roku 1918 v New Yorku, obraz *Ty mně*. V tomto obraze použil Duchamp perspektivního triku, který objevili a v kterém si libovali manýristi: tzv. anamorfózy, kde v podélné ose projekce je zpodobovaný předmět několikrát prodloužen a tím tak deformován, že jej při obvyklém pohledu zepředu ani nemůžeme rozpoznat. Ukáže se teprve při pohledu ze strany. Tak např. z přeludného tvaru, který se vznáší nízko nad podlahou mezi oběma postavami Holbeinova obrazu *Vyslanců* z roku 1553, najednou vystoupí obraz lidské lebky. *Ty mně* musí být pozorováno v ostrém úhlu z levé strany: tu se prodloužené stíny ready-madeů na něm opět zkrátí a navrstvené barevné kosočtverce vystoupí do prostoru. Záměr je zřejmý. Divák má uvidět něco, co vlastně na obraze v této podobě není. Tak tomu bude i ve všech Duchampových experimentech tohoto druhu v příštích letech. Pro Duchampa však řešení obrazu *Ty mně* zůstávalo příliš konvenční – už tím, že bylo vázáno na tradiční pro-

středky malířství. Obraz je poslední malovanou prací Duchampovou a všechny jeho další optické pokusy používají výtvarných prostředků nemalířských.

První následuje hned po *Ty mně*; vznikl v Buenos Aires, tedy současně se studií pro Okulistické svědky: *Ruční stereoskopie*. Jako v anamorfózách, také ve stereoskopii vzniká prostorový obraz teprve ve vidění a vědomí; hmotně tu jsou jen dva obrazy plošné. Duchamp si dal práci, aby nakreslil na pozadí stereoskopické fotografie mořské hladiny obrys dvojitého jehla-

51. Rotační skleněné desky (Jemná optika), 1920



52. Rotační polokoule (Jemná optika), 1923







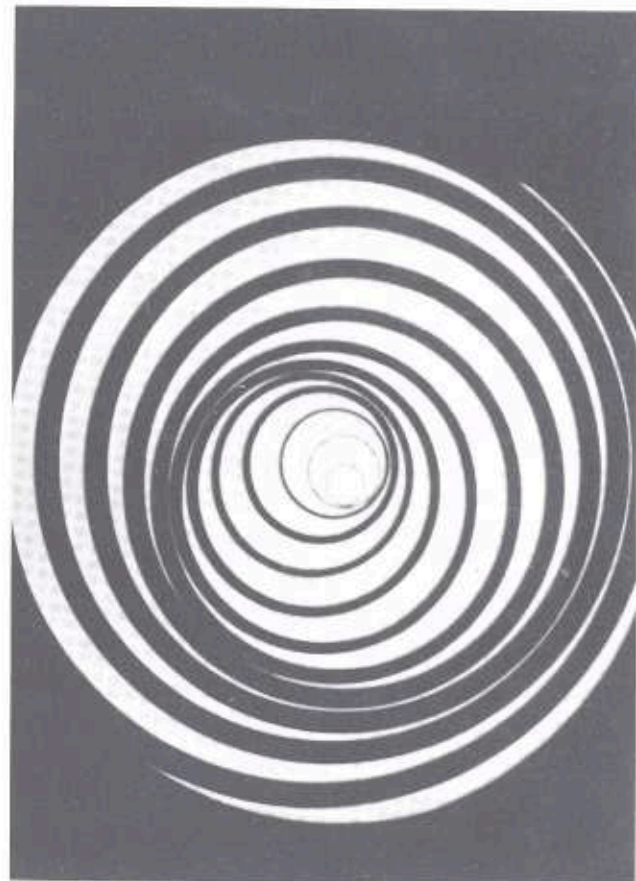
53. Anémic Cinéma, 1925-26

nu tak, aby se ve stereoskopu objevil jako obraz plastický. Pokus se stereoskopií zůstal jediný. Obměnou stereoskopie je anaglyf a tím se Duchamp zabýval soustavněji. Reliéfní obraz vzniká v anaglyfu z dvojitého obrazu v zelené a červené, pozorovaného brýlemi se skly opět v těchto komplementárních barvách. Ještě na samém konci života, na podzim 1968, nakreslil si Duchamp anaglyf, jehož námětem byl projekt krbu pro vlastní letní sídlo v Cadaques. Poslední z řady Duchampových optických experimentů byla roku 1936 obálka pro dvojčíslu 1-2 XI. ročníku *Cahiers d'Art*, koláž z barevných papírů *Létající srdce*: Překrývající se dvě srdce jsou vystřížena z červeného a modrého papíru: poněvadž se oko nemůže akomodovat zároveň oběma barvám, vzniká iluze kmitání.

Nejvíce práce věnoval Duchamp pokusům s rotujícími obrazy. Začátkem je vlastně už readymade *Kolo bicyklu*. V letech 1920-26 vzniká na tento námět řa-

da prací. Nejprve *Rotační skleněné desky*: sestrojeny roku 1920 v New Yorku, vyvolávají rotací desky s nákresy kruhových výsečí obraz soustředných kruhů. Druhá vznikla roku 1923 v Paříži a je náročnější: je to *Rotační polokoule* a nese obrazec geometrické spirály, z něhož vzniká iluze rozvíjející se spirály, a to podle

54. Anémic Cinéma: Optický disk č. 1, 1925-26



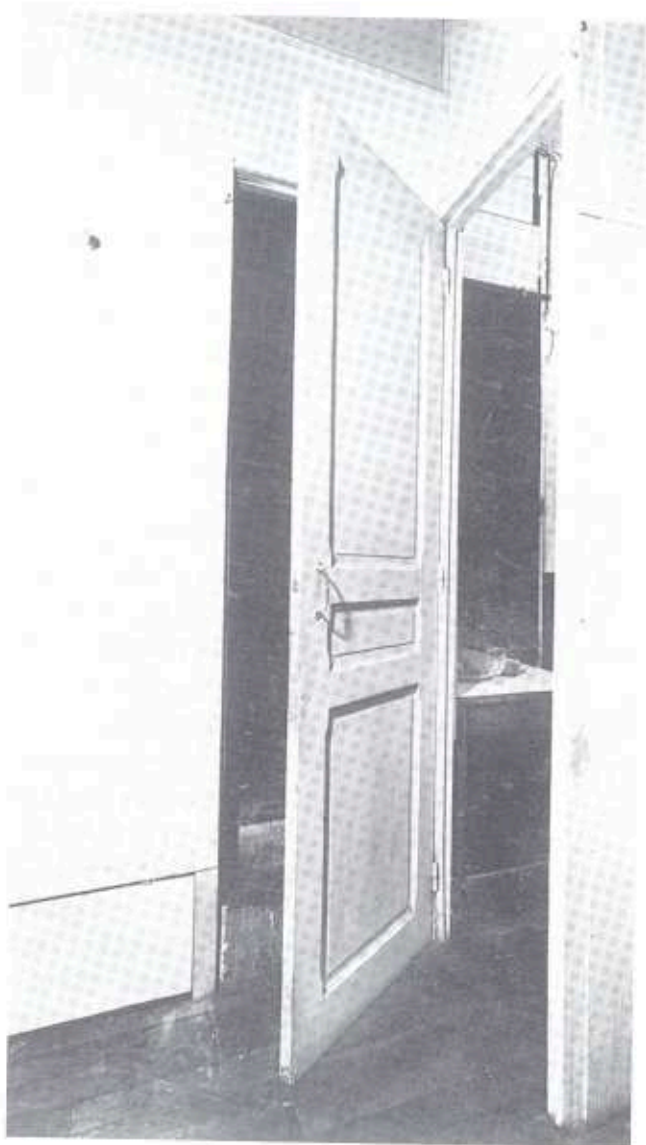
rychlosti otáčení v konvexní nebo konkávní podobě. Téhož roku si Duchamp zjednodušuje technické řešení – místo sestrojování rozměrných strojů s motorickým pohonem využije otáček gramofonu a kresba je na lepence, která má tvar malé gramofonové desky; při otáčení se kresba iluzivně vznese do prostoru a vytvoří tam nehmotné útvary. Původně byly abstraktní; v této podobě využil svého objevu roku 1926 ve filmu *Anémic Cinéma* (*Bledničkové kino* – „Anémic“ je přemyčka ze „Cinéma“). Když se pak ke spirálám roku 1934 vrátil, rozšířil je o figurativní náměty – tak nad jednou deskou pluje japonská rybka, na jiné vystupuje montgolfiéra, na jiné lampión. Nazval tyto práce *Rotoreliéfy*.

Mohlo by to všecko vypadat jako hříčky, bytší mnohdy velmi důmyslné a pracné. Záměr byl však vážný. Tématem byla dezorientace vidění. Tím, že se vnímání zmate, jak se tady důsledně děje, donutí se k nové aktivitě; nemůže už přijímat viděné, jak se mu samo skýtá, musí se v něm znova orientovat; je to aktualizace činného vztahu k prostoru, oné prostorovosti „gnostické“. Výtvarným dílem nemělo být pro Duchampa to, co se na obraze vidí, co obraz sám ukazuje. Obraz se měl pro diváka vytvořit teprve v procesu vnímání, z procesu vnímání. „Optické iluze“ ukazují něco, co tu hmotně není. V tom smyslu také nevznikají na „sítnici“, nýbrž teprve v „šedé kůře“. Jak píše jeden z mála vykladačů Duchampových, který si všimá soustavně jeho výtvarných postupů, Jean Clair, cíl Duchampův v oněch letech byl krajně náročný: „....obraz nehmotný, kde by všechna sítnicová a objektivní hmotnost byla smyta, spláchnuta, odstraněna a který

by se postupně vynořoval před zrakem bez jakékoli hmotné přítomnosti, jako se onen ideální květ Mallarméův zjevuje v nepřítomnosti jakékoli kytice.“

## ● Léta mlčení

Jakkoli poskytoval ochotně interview, Duchamp svým vykladačům práci mnoho neusnadnil. Mluvil jen o svém díle a často matoucím způsobem, a pokud řekl něco o sobě, tedy způsobem velmi vyhýbavým. Breton si přál „bydlet ve skleněném domě“; nic nebylo Duchampovi vzdálenější. Přesto však, jak svůj soukromý život skrýval, dá se uhodnout, že od konce války 1918 prochází stále se prohlubující krizí. Ta krize se projevila už odchodem z New Yorku do Buenos Aires a odepřením vystavovat. V příštích letech roste Duchampův neklid. Rozbíhá se mnoha směry a prací ubývá. Z roku 1927 je už práce jen jediná. Zhotoví si pro svůj pařížský ateliér, kde se v rohu stýkají dvoje dveře, nové dveře jediné: zavře-li se jedna místnost, zůstane otevřena druhá, zavře-li se druhá, zůstane otevřena první. Je to poslední z řady konstruovaných předmětů, jimiž byla předtím Duchampova okna. Duchamp sice ujišťoval, že svými dveřmi chtěl jen ušetřit místo, a mohlo by to být také zertovně vyvrácení francouzského rčení, že dveře jsou vždy buď otevřeny nebo zavřeny, ale tyto matoucí dveře jsou zřejmě zase symbolem: tentokráte je to symbol bezradnosti. Následující léta 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933 zůstávají v soupisu Duchampova díla téměř prázdná.



Jako to prožil Picabia, také pro Duchampa se hroutila víra v umění. Na počátku roku 1923 ztrácí naději, že kdy ještě dokončí *Velké sklo*. Stěží kdo věnoval jedinému dílu tolik soustředěné práce a vložil do něho tolik nadějí jako Duchamp v tomto případě. Po deseti letech své dílo opustil jako torzo. Přiznat si, že je nikdy nedokončí, musel být pro Duchampa osudný otřes. Nechtěl to dát najevo. „Zastavil jsem se způli z lenosti, způli pro nedostatek nápadů,“ vysvětloval Jouffroyovi roku 1961. O své „lenosti“ Duchamp rád mluvil. Ve skutečnosti byl houževnatě pracovitý, a čemu říkal „lenost“, bylo spíš varování, aby se nespokojil s pouhou pracovitostí profesionálního umělce. Jeho „lenost“ byla velice podobna platonskému rozjímání. Pravda je, že se mu k dokončení *Velkého skla* nedostávalo nápadů; totiž že se mu nevyřešila ta část díla, která měla být jeho vyvrcholením: dílo nedospělo k vizualizaci „čtyřrozměrného“ prostoru, k závěrečnému zvratu, který by z „gnostického“ prostoru vizuálního obrátil diváka opět k prostoru „pathickému“, do onoho prostoru záření, zrcadlení, jiskření, blyskotání a oslnování, do prostoru světelnosti a barevnosti, v kterém by došlo k samotnému zvěstování symbolického významu díla. Stejně zůstaly torzem jeho poznámky k *Velkému sklu*, které tak pečlivě schraňoval. Nikdy z nich nesestavil onen systematický výklad, na který původně pomýšlel. Nebylo to ani dobře možné. Dát divákovi do ruky takového průvodce by mařilo chápání *Skla* jako díla výtvarného. Ostatně co z díla zůstalo, se dalo příliš dobře vykládat jako alegorie.

Na motivy tohoto neuskutečněného závěru *Velkého skla* navázal výzkum nových možností optického

působení. Mělo to být působení vyvolávané prostředky přesnějšími a účinnějšími, než jsou tradiční prostředky malířství a sochařství. Díky nim se měla v trojrozměrném prostoru objevovat zjevení postrádající hmotné látky a vznášející se v nediferencovaném prostoru, jako je ten, ve kterém se sebe dotýkají milenci, v beztělesném prostoru tělovosti. Pokusy však nepřinesly to, co Duchamp čekal: dílo oslňující a uchvacující tím, jak by unikalo z hmotné skutečnosti našeho trojrozměrného prostoru. Zůstaly přese vše optickými hříčkami, neschopnými nést symbolický význam.

Stejně zklamání přinesla estetika readymadů. Jejich symbolická významnost zdála se tím větší, čím méně se uplatňovaly ve své hmotné podobě. Brzo se však ukázalo, že pouhé vyvolání předmětu umělcem, pouhé jeho vytržení z vizuálního kontextu sice jej zbaví původního významu, nemusí však jej obdařit významem novým. Duchamp radikalizoval ještě tento postup tím, že začal komponovat předměty tak, aby jejich význam byl od počátku zrušen. Ani ony se však nemohly stát samy ze sebe nositeli nových významů. Zůstaly prázdnotami významu, bezvýhodnými absurditami.

Byla to nedostatečnost těch nových výtvarných postupů a prostředků, které zkoušel, co odsoudilo Duchampa na léta do bezmoci. Vrátit se k tradiční malbě či sochařství už nemohl. Nedůvěřoval evropské civilizaci se vším, co v sobě nese, a nedůvěřoval tudíž ani evropskému umění a jeho tradicím. Do samotných technik tohoto umění, do metody evropského malířství a sochařství, vniklo z myšlení této civilizace během všech těch staletí, co jich používala a je vyvíjela,

tolik, že pro Duchampa už zůstaly nepoužitelné. Chtěli ve svém umění dospět k něčemu nepochybnému, něčemu původnímu a pravému, potřeboval k tomu prostředků co možná jasných a kontrolovatelných. Tomu tedy měly odpovídat jeho pokusy o výtvarné techniky od základů nové. Jednu chvíli ho to vyhnalo téměř z umění vůbec. Pokusil se ze svých metod odstranit jakoukoli látku a ponechat z ní jen akt těla sám. Umění se měnilo v rituální konání a dostávalo se tím do nebezpečí konvence ještě méně kontrolovatelné než je konvence umění: do konvence náboženství. Všude, zdálo se, byly cesty zataraseny.

Vnějšně bylo Duchampovo ztroskotání podobné tehdejšímu osudu celého dada. Dada, to byl Picabia. Picabiovo zoufalství bylo zoufalství metafyzické. Přestal věřit ve všechno, i v umění samo a v ně především. Nedoufal už, že by ho někam mohlo ještě vést a že by vůbec bylo něco, kam by ho mohlo vést. Duchamp nedokázal být nihilistou. Umění zůstávalo pro něj posledním místem, kde se zachránit v civilizaci, v níž se všechny hodnoty hrouť. Těch osm let Duchampova mlčení nebylo mlčením lhostejnosti. Nebylo to ani mlčení mudrcovo, který došel k poznání marnosti lidských namáhání. Jeho oněmění zůstávalo mučivým oněměním umělcovým.

Už v Buenos Aires začal Duchamp soustavně hrát šachy. Teď jsou poslední, co mu zbývá. Šachy byly oblíbenou kratochvilí sourozenců Duchampových v mládí. Marcel je vždycky rád hrál; nyní se vypracuje svou houževnatostí na šachistu vynikajícího. Účastní se mnoha turnajů ve Francii i jinde v Evropě, bude mistrem Francouzské šachové federace, členem je-



L. Bertrand, M. Duchamp, H. Bertrand, F. Lussat, M. Casier, A. Chéron  
de Gagnemont de Marolles, E. Michel, G. Renaud, A. Mallong, A. Gibault, R. Crépon

Marcel Duchamp na šachovém šampionátu ve Štrasburku, 1924

Jího reprezentativního družstva a jejím delegátem u Mezinárodní federace. Tehdy také všichni, a zvláště surrealisté, se pouštěli do obchodování s obrazy a sochami, Breton dokonce těsně před válkou otevřel v Paříži svou vlastní obchodní galerii (Duchamp pro ni navrhl vchod) a nakonec bylo těžko rozlišit, pro publikum i pro umělce, kde je vedly ještě jejich zájmy umělecké a kde už zájmy komerční. Ani Duchamp tyto hranice nepřekročil. Nakoupil obrazy Picabiový a v Paříži je vydražil; nakoupil sochy Brancusiho a postupně je ve Spojených státech prodával; prostředkoval prodeje Villonových obrazů; vždy tu byl spíše obchodním zmocněncem těchto umělců, jichž si vážil a k nimž měl i lidsky blízko. Skupoval také svoje staré práce a prodával je se ziskem Arensbergovi, aby se u něj jeho dílo soustředilo. Byla to spekulativní hra, která ho zaujala už v Monte Carlu, nicméně on sám, který se přece vždy děsil komercializace moderního umění, ny-

ni sestupoval do tohoto pandemonia. Nejpodivněji připadá jeho svatba s dcerou známého konstruktéra automobilů roku 1927. Znal ji kratičko, podrobil se obřadu zasnoubení a pak svatby v evangelickém kostele na Elysejských polích, odvezl novomanželku do své skromné garsoniéry „au septième“ v starém domě a za pár měsíců se s ní rozešel. Bylo to citové uchvácení, které smutného mládence Marcela přivedlo k tomuto manželství, nebo úvahy spíše praktické? Také Duchamp musel asi projít svým pokušením na poušti.

Když se Duchamp vrátil po první světové válce do Paříže, připadal Gertrudě Steinové jako „mladý normanský křižák“. Roku 1935 zapisuje si jiná americká spisovatelka, žijící v Paříži, Anaïs Nin, svůj dojem o Duchampovi: „Vypadá jako člověk, který už dávno zemřel. Hraje šachy, místo aby maloval, poněvadž je to nejbližší nehybnosti, nejpřirozenější pozici člověka, který zemřel. Jeho pleť vypadá jako z pergamenu a oči jako ze skla.“

## Čas surrealismu

„Jsem velice dalek toho, abych byl bezstarostný, a nepřipouštím, že by bylo možno spočinout v pocitu marnosti všeho,“ psal André Breton roku 1924 po svém rozchodu s dada. V tom spočívala zásluha surrealismu. Roku 1953 formuloval Breton surrealismus jako „potkání časného aspektu světa a věčných hodnot: lásky, svobody a poezie“. Breton byl od počátku a vždy zůstal odbojníkem. Jeho odboj neplatil lidské existen-

ci, nýbrž evropské civilizaci. Ať je jakkoli těžké být člověkem, nepřestává nad ním zářit ono trojhvězdičkové lásky, poezie a svobody. Je zázračným zjevením transcendence v imanenci světa.

Duchampa si vážil Breton jako nikoho jiného. Psal o něm v dadaistické revui *Littérature* už na podzim 1922 jako o umělci nade všechny svobodným, který se ničím neuspokojí, jako o inteligenci, která mu připadá zázračná. Byl pak zmaten a znepokojen jeho mlčením: „nebylo dovoleno Duchampovi, aby opustil úlohu, kterou hrál okolo války, pro nekonečnou úlohu šachů,“ vyčetl mu v *Druhém manifestu surrealismu* roku 1929; ale zůstal pro něho „nejvýznačnějším člověkem, jenž žije, nejnepostizitelnějším a nejšálivějším,“ jak psal téhož roku v *Nadě*, a „nepochybně nejinteligentnějším a (pro mnohé) nejobtížnějším člověkem této první části dvacátého století,“ podle textu o deset let pozdějšího v *Stručném slovníku surrealismu*.

V atmosféře surrealismu a v přátelství s Bretonem nabýval Duchamp odvahu znova věřit v umění a vrátit se k němu. Zachovával svůj odstup; neúčastnil se skupinových schůzek, na nichž jinak Breton přísně trval, nikdy nepodepsal žádný ze surrealistických manifestů, vzdáleny mu zůstaly Bretonovy pokusy o politické angažování a zejména nikdy se neztotožnil s Bretonovým přesvědčením, že prvním pramenem umělecké tvorby je „psychický automatismus“, že umění je výrazem podvědomí, jako je jim – podle psychoanalytiků – sen. Umělecká tvorba zůstala pro Duchampa vrcholným dílem vědomí, ba dokonce dílem vědomí přesahujícím sebe sama. Surrealismus nebyl pro něho teorií. Vyznal se z toho v rozhovoru

s André Parinaudem po Bretonově smrti: byl mu „ztělesněním nejkrásnějšího snu mládí“. „Velikým pramenem surrealistické inspirace byla láska. Exaltace výjimečné lásky. Breton nikdy nepřipustil, aby kdokoli ze skupiny se byl prohřešil na této transcendentní ideji libertinstvím. Sám to napsal: volil jsem v lásce její formu vášnivou a výjimečnou proti pohodlí, rozmaru a znemravnění.“

K svému umění se začal Duchamp vracet v letech třicátých – pomalu a opatrně. Na první surrealistické výstavě 1925, kde byli nejen mladí členové skupiny, ale i Picasso a de Chirico, nebyl ještě zastoupen; příštího roku je přesto uveden mezi autory nové Surrealistické galerie. Na jaře 1930 uspořádal Aragon výstavu koláží s názvem *Výzva malbě* a zde bylo už pár Duchampových prací: stará *Lékárna*, *L.H.O.O.Q.*, *Eau de voilette*, *Obligace Monte Carlo*. Na podzim téhož roku se objevuje Duchampův příspěvek v 2. čísle *Le Surréalisme au service de la Révolution* (Surrealismus ve službách revoluce). Je pramálo surrealistický a pramálo revoluční: dvojstránka šachových schémat s výkladem, výňatek z vysoce odborné publikace, kterou tehdy Duchamp chystal. Duchampova účast na surrealistické výstavě 1933 je zase jen manifestační – nic než stará *Lékárna*. Důležitý je na jaře téhož roku příspěvek do 5. čísla citovaného orgánu surrealistů: tři z poznámek, které doprovázely před válkou a na jejím začátku vznikání *Velkého skla* a o kterých dosud nikdo nevěděl. Zároveň je v čísle reprodukce samotného *Velkého skla* (ve stavu před rozbitím), díla do té doby ve Francii téměř docela neznámého.



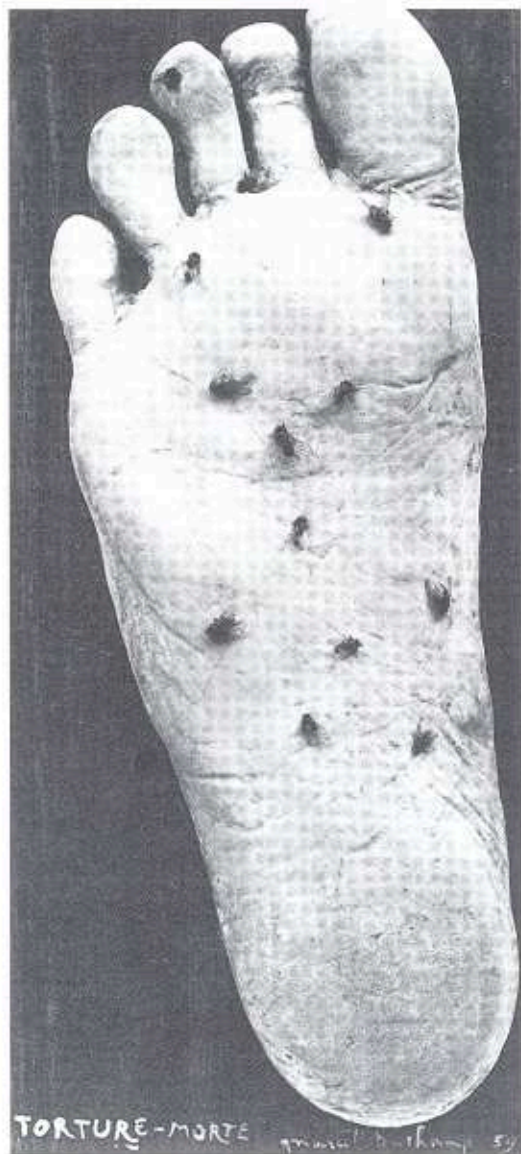
56. Mít učedníka na slunci, 1914

Teprve nyní se Duchamp odhodlá, aby tyto své poznámky, které pečlivě opatroval, vydal. Lpí na jejich vizuální podobě a rozhodne se pořídit věrné faksimile. Věnuje tomu nesmírnou péči. Poznámky jsou načr-

tány na kouskách papíru a Duchamp dá tedy pořídit jejich fototypickou reprodukci, pátrá v obchodech po papírech, na které je kdysi psal, a pokud je nenalézá, dává si vyrobit stejný papír i s původním vodoznakem, pak s pomocí plechových šablon ořezává a otrhává papíry do původního tvaru. Tři sta exemplářů ukládá do krabic s nadpisem: *Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce*. Vydání oznamuje na jaře 1934 v nové tribuně surrealistů, revui *Minotaure*. Podle inzerátu mělo být v „krabici“, jež se bude napříště na rozdíl od dvou ostatních nazývat *Zelená krabice*, 110 dokumentů z let 1911–15, naposled jich tam je 93. Jako vydavatelka je uvedena Rose Sélavy (tentokrát s jedním r).

Téhož roku dovede do konce myšlenku svých optických kotoučů, *Rotoreliéfů*. Doplní je novými a dává je vytisknout v 500 exemplářích na šest oboustranných desek. Nejde s nimi na výstavu: nabídne je jako vynález, totiž na pařížském Concours Lépine, určeném „vynálezčům-amatérům“. Najme si stánek, nabízí soubor po 15 francích, ale bez úspěchu.

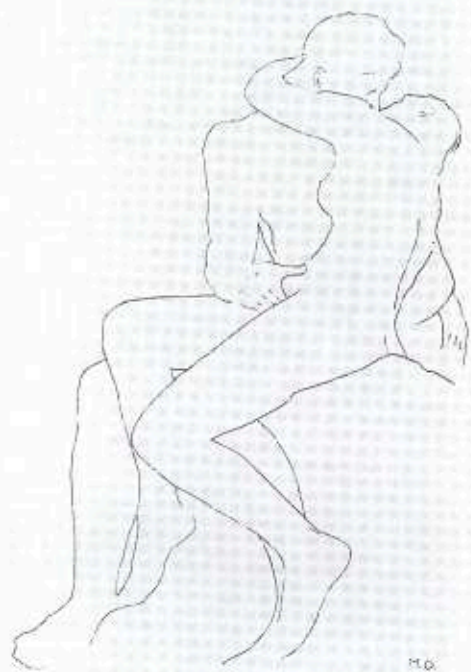
Roku 1935 se dá do pořizování rozsáhlého souboru reprodukcí svých prací od *Sonáty* z roku 1910 až po *Rotoreliefy*. Zčásti jsou to tištěné barevné reprodukce, zčásti plastické miniatury, *Velké sklo* je reprodukováno na celuloidu. To všechno dá mnoho práce. Když vypukne válka, teprve své repliky končí. Je v Paříži, ale podaří se mu propašovat po částech hotové reprodukce do neokupovaného pásma Francie. S nimi pak odjede roku 1942 do New Yorku a tam je na podzim vystaví při zahájení nové avantgardní galerie Peggy Guggenheimové, Art of This Century. Soubor je



uložen v důmyslně zařízeném kufříku. To je tedy Duchampova „Boite-en-valise“ – „Krabice v kufru“: *From or By Marcel Duchamp or Rose Sélavy*. Obsahuje nejprve 71 reprodukcí, později je Duchamp doplní na 83. Soubory sestavuje postupně. Jejich 300 exemplářů se za jeho života nerozebralo.







59. Vybrané detaily podle Rodina, 1968



60. Vybrané detaily podle Ingres a



61. Vybrané detaily podle Courbete



62. Vybrané detaily podle Ingres II

Ještě před válkou sebral Duchamp i své slovní hříčky. Vyšly v Surrealistické knihovně roku 1939 s názvem *Rrose Sélavy*. Tím byl Duchamp s inventurou své dosavadní práce hotov. Věnoval tomu mnoho úsilí a času, ale nic nového nevznikalo.

Přestávka v Duchampově tvůrčí činnosti trvala od roku 1927, kdy mu ještě nebylo čtyřicet, do roku 1936, kdy mu bylo skoro padesát – tedy léta, která bývají u umělců neplodnější a nejrozhodnější. Ale ani další práce nejsou početné a většinou se zdají být jen příležitostnými službami surrealistickým přátelům: inscenace jejich výstav v Paříži 1938 a v New Yorku 1942, návrh vchodu do Bretonovy galerie v Paříži 1937 a dvě výkladní skříně pro nové publikace Bretonovy a Rougemontovy v New Yorku za války, pár návrhů obálek. Teprve od roku 1943 vznikají pozdní Duchampovy readymady, prosté a nenápadné; k tomu od roku 1950 přistupuje pár stěží srozumitelných drobných plastik: naposledy ještě, 1965 a 1967–68, grafické repliky starých prací, hlavně *Velkého skla*, a cyklus deseti leptů *Vybrané detaily (Milenci)* – citace erotických motivů z děl různých umělců.

To všechno jsou drobnosti, kterými Duchamp jen velmi skromně připomínal svou přítomnost. Stal se legendou – velký umělec, který zanechal výtvarného díla ve svých devětatřiceti letech. Žil do své osmdesátky; přitom nijak nepůsobil dojemem někoho, kdo ztroskotál. Pro mladší umělce se stával jednou z největších, ba největší postavou moderního umění, obdivovanou, uctívanou, milovanou. Zdálo se, že jestli ve svém díle nepokračoval, bylo to proto, že co by byl mohl říci ještě dál, vymykalo se hmotným podobám.



Teeny a Marcel Duchampovi v bytě Man Raye, 1955 (foto Man Ray)

Duchamp je v tom všechny utvrzoval. Je pouhý „respirateur“, pouhý „dýchač“, rád říkal, „Raději žiju, dýchám, než pracuji,“ ujišťoval Cabanna. „Nedomnívám se, že práce, kterou jsem udělal, mohla by mít pro budoucnost nějaký význam.“ „Jsem velmi šťastný,“ opakoval. Jeho povaha, zdálo se, se měnila, i Robert Lebel, který ho znal z jeho předválečných pařížských



Manželé Duchampovi v Cadaques, 1959  
(fotografii poslala pro tuto publikaci paní Alexina Duchampová)

let mezi surrealisty, se podívoval, „co se stalo s tím sarkastickým, cynickým a občas nemilosrdným Duchampem“. Na všecky působil svou vyrovnaností, moudrostí a laskavostí. Bylo to proto, či jen proto, že našel lidský pokoj v manželství s Alexinou Sattlerovou, či jak jí všichni po americku říkají, Teeny? „Jeho nejkrásnějším dílem je, jak užívá svého času,“ shrnul roku 1953 svůj portrét Duchampa jeho starý přítel Roché.

## Filadelfské dioráma

Zatím se na Duchampovo dílo zapomínalo. Zdálo se, že je dávno skončil. Pobýval většinou v New Yorku; cítil se tam lépe než v Paříži. Ve Spojených státech se také Duchampovo dílo začíná retrospektivně vystavovat. Roku 1944 uspořádá Yale University Gallery výstavu bratří Duchampových; stejný námět má rozsáhlá výstava, kterou organizuje J. J. Sweeney v newyorském Guggenheimově muzeu k sedmdesátinám Marcelovým roku 1957. První samostatné výstavy se mu dostává zásluhou Waltera Hoppse na podzim 1963 v Pasadeně v Kalifornii; autor ji nazve *By or from Marcel Duchamp or Rrose Sélavy*. Na ni navazuje Richard Hamilton roku 1965 v londýnské Tate Gallery; tentokrát výstavu Duchamp pojmenuje *Téměř úplně dílo Marcela Duchampa*. Ve Francii (a zároveň ve Spojených státech) vychází roku 1959 první Duchampova monografie. Napsal ji jeho přítel Robert Lebel a doprovodil prvním soupisem díla. Tato studie dodnes zůstává základní. To už minula Duchampovi sedmdesátka. Ve svém referátě o Lebelově knize v revue *Critique* poznamenal tehdy Patrick Waldberg, že umělci i kritikové znají většinou jen Duchampovo jméno; jen málokterí z nich si povšimli aspoň několika reprodukcí. Když současně pařížské knihkupectví La Hune uspořádá malou Duchampovu výstavu – a byla to vůbec první Duchampova výstava v jeho vlasti –, francouzská kritika ji ignoruje. Pět let předtím se v Paříži o Duchampově existenci nevědělo vůbec. Když tehdy Alain Jouffroy přišel za šéfredaktorem největší tehdy francouzské umělecké revue *Arts-Spectacles* André



Marcel Duchamp v Cadaques, červen 1968 (foto Català Roco)

Parinaudem s návrhem na uveřejnění rozhovoru s Duchampem, Parinaud reagoval otázkou: „Kdo to je?“ Chudá a nedbalá zůstala i výstava Marcela Duchampa a jeho sourozenců v Rouenu a v Paříži 1967. Téhož

roku vyšla – opět ve Spojených státech – velká monografie Artura Schwarze s pracným a záslužným katalogem Duchampova díla. Nejrozsáhlejší výstavy se uskutečnily až po umělcově smrti, 1973 v New Yorku, Fialdelfii a Chicagu a 1977 konečně v Paříži; roku 1981 v Tokiu, 1984 v Madridu a 1988 v Kolíně nad Rýnem. (Ta už byla koncipována jako hold světové avantgardy.) Marcel Duchamp se stal velkým klasikem.

Do Francie se Duchamp po druhé válce už natrvalo nevrátil a jen sem zajížděl. Léto trávil v Cadaques u Středozemního moře v severním Španělsku a od roku 1957, kdy zemřela jeho sestra Suzanne, držel si dál její ateliér v pařížském předměstí Neuilly, kde nedaleko míval kdysi ateliér sám. Zde také pobýval na podzim 1968 a zde 2. října toho roku zemřel. Večer předtím zde ještě poseděl se svou ženou Teeny, s Man Rayem a jeho přítelkyní a s Robertem Lebelem. Po půlnoci se mu ve spánku zastavilo srdce. Bylo mu jednaosmdesát let.

Teprve potom se ukázalo, proč dal Duchamp své londýnské výstavě ten název *Téměř úplné dílo*. Legenda o Duchampově uměleckém mlčení nebyla než fikcí, kterou Duchamp sám pečlivě udržoval. Ve skutečnosti pracoval po léta na rozsáhlém díle a v době londýnské výstavy je měl už téměř hotové. Věděla o něm tehdy jen jeho žena. Později je ukázal i jednomu ze svých přátel, malíři Williamu Copleyovi, který se pak po Duchampově smrti postaral o převedení díla do Filadelfského muzea. Důvod tohoto tajení byl jednoduchý a stejný jako při Duchampově cestě roku 1912 do Mnichova: chtěl se nerušeně soustředit na svou práci. Měl v New Yorku ateliér, jehož existenci

neprozradil, a zatímco udržoval všechny v domněnce, že umělecké činnosti téměř docela zanechal, věnoval posledních deset let života realizaci rozměrné a složité práce. A ještě více překvapilo, že toto dílo se nijak nepodobalo čemukoli, co dosud dělal: objevuje se tu naturalistický verismus.

Název uvádí dílo do přímé souvislosti s *Velkým sklem*. Duchamp je nazval poněkud nepohodlně: *Je-li dáno: 1. vodopád, 2. svitplyn*. To je klíčová věta *Zelené krabice a Velkého skla* vůbec. Odkazuje tedy znova k Duchampově *Nevěště*.

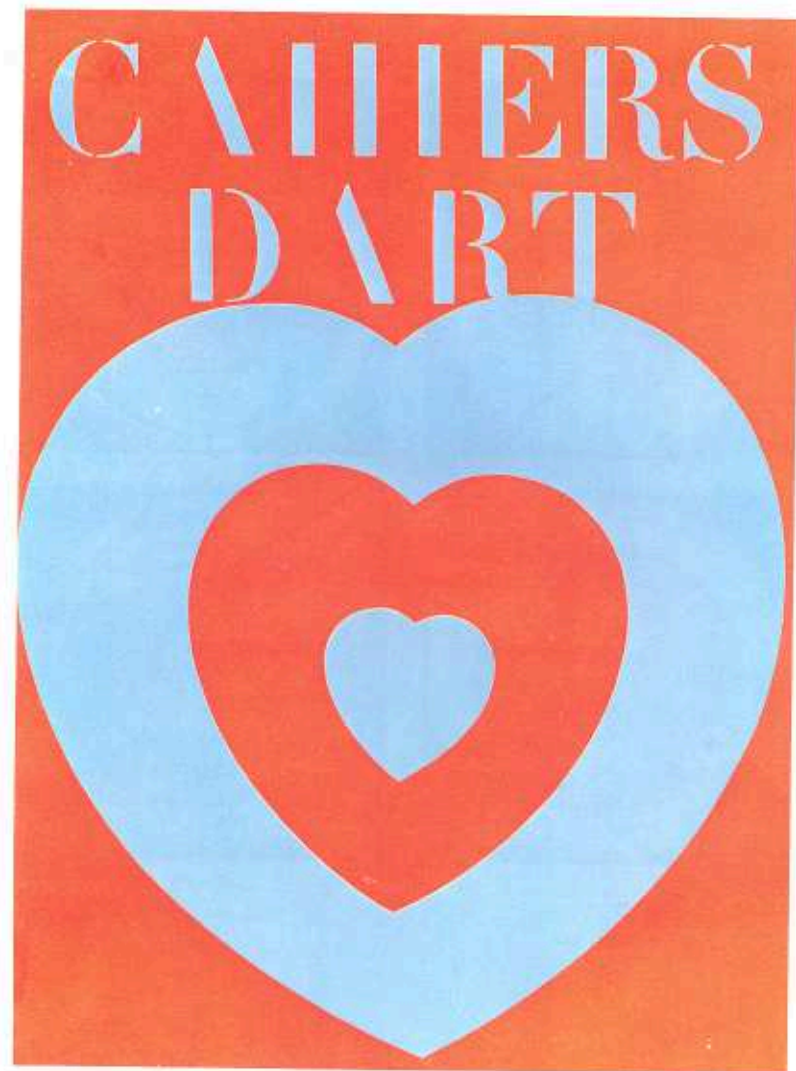
Dílo je dioramatem, skrytým za starými vraty. Jsou to těžká vrata z hrubých prken v cihlovém ostění. Byla v bráně stavení v Cadaques a odtamtud si je přivezl. Vrata se nedají otevřít a jen ve výši očí jsou v nich dvě špehýrky. Těsně za nimi je matně osvětlená zeď z cihel s probouraným nepravidelným otvorem. Jim divák pohlíží do prostoru, který je velmi intenzivně osvětlen. Je jen přes metr široký a necelé dva metry hluboký, ale jeho rozměry si divák nemůže uvědomit, protože podlahu, postranní stěny a strop špehýrkami nedohlédne. Před divákem, těsně za probouranou zdí, spočívá plastika nahé ženy. Leží na zádech, roztaženými nohama obrácena k divákovi, takže ten vidí její pohlaví, neochlupené, rozevírající se a modelované s anatomickou zevrubností. Ve vztyčené levé ruce drží rozsvícenou plynovou lampu – takovou, jakou si kreslil šestnáctiletý Marcel. Pravá ruka a nohy od kolien dolů jsou zakryty zdí v prvním plánu a Duchamp je ani nevymodeloval. Ani hlava není vidět a proto rovněž není vymodelována; je zvrácena dozadu a zakryta pramenem tmavě plavých vlasů. Plastika je udělá-

na tak, aby co možná působila dojem skutečnosti. Je potažena vepřovou kůží, jejíž struktura se nejvíce blíží struktuře kůže lidské, a kolorována; vlasy jsou pravé. Tělo leží na hromadě skutečného suchého roští s několika zbývajícími listy. Pozadím je prospekt vzdálené hornaté a lesnaté krajiny s jezerem pod modrým nebem s obláčky; je to asambláž na podkladě zvětšené fotografie. Padající vodopád je v ní znázorněn pomocí mechanismu. Barevnost celé scény připomíná barevnou fotografii. Scéna je intenzivně osvětlena skrytými zářivkami a reflektorem, obráceným k pohlaví ležící figury.

Dílo je dnes instalováno, spolu s *Velkým sklem* a řadou jiných Duchampových prací, které byly ve sbírce Arensbergově, ve Filadelfském muzeu. Vymyká se tak rozhodně a důsledně z dnešních uměleckých konvencí a působí tak agresivně, že je jím divák šokován. Jsou někteří a možná mnozí, pro které proklamativní erotismus díla zůstane „neuvěřitelně nevkusným“. „Znám celoživotní Duchampovy přátele, kteří nicméně pokládají *Je-li dáno...* za pracný žert na účet uměnímilovného obecenstva,“ svědčí malíř a teoretik Anthony Hill. Podobně Jean Suquet, jeden z Duchampových obdivovatelů nejoddanějších a nejpozornějších: „*Je-li dáno...* mi připadá jako sarkastická verze *Velkého skla* (...), moje lyrická citlivost vede k tomu, že mi je z celé duše blízké *Velké sklo* a že jsem krajně zdrženlivý vůči mnohým projevům Duchampovým.“ Šok, který měl otevřít smysl díla, jim je uzavřel. Viditelné jim zastřelo neviditelné.

Duchamp trval vždy na tom, že význam uměleckého díla nakonec nikdy nezáleží na díle samotném,

nýbrž na diváku, na tom, jak a k čemu bude schopen díla použít, jak je bude číst, co si z jeho podnětu sám v sobě a pro sebe vytvoří. „Jsou to diváci, kdo dělá obrazy,“ opakoval. (Jsou to obrazy, co dělá diváky, dalo by se doplnit.) Umělecké dílo je vždy nehotové, vysvětloval Duchamp ve svém projevu *Tvořivý proces* roku 1957: ať se umělec snaží sebevíce, „výsledkem tohoto procesu bude vždy rozdíl mezi intencí a realizací“: ale je to právě tento rozdíl, na němž nejvíce záleží. Mezi tím, oč umělec usiloval, a tím, co vytvořil, musí zůstat mezera proto, aby divák mohl do díla vložit sám sebe. Nehotovost díla je tedy jeho vlastním „uměleckým koeficientem“, a čím více toto dílo dovoluje, dokonce vyžaduje divákovu intervenci, tím je jeho „umělecký koeficient“ vyšší. Tuto přednášku měl Duchamp v době, kdy pracoval na *Je-li dáno...*, a jistě myslel přitom nejvíce na ně. Celá ta složitá strategie, s níž dílo konstruoval, k tomu směřovala. V díle zůstává něco nevyložitelného, nevýslovného: to je ona mezera, onen „umělecký koeficient“. Je na diváku, aby do této mezery vložil, co je nevýslovné, nevyložitelné v jeho životě vlastním. „První srážka návštěvníka s výjevem za vraty bude vždy soukromou a v podstatě nepopsatelnou zkušeností,“ konstatují Anne d'Harnoncourtová a Walter Hopps, kteří měli ve Filadelfii příležitost *Je-li dáno...* soustavněji studovat. Duchamp redukoval tady záměrně výtvarné prostředky k obyčejnosti až banálnosti. Dílo je vtíravě názorné a přitom docela mimo normy estetické i etické. Není to alegorie a intelektuální rozbor tu nepostačí. Extrémní materialita je tu extrémní immaterialitou. „Výjev je zároveň zářejícím způsobem naturalistický i vzdušně neskutečný,“



XLVIII. Létající srdce, 1936



a/



b/



c/

XLIX. Rotoreliefy, 1935



d/

a/ Japonská rybka

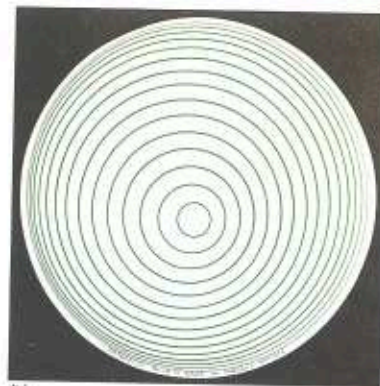
b/ Šnek

c/ České sklo

d/ Obruč



a/



b/



c/

L. Rotoreliefy, 1935



d/

a/ Montgolfiera

b/ Klec

c/ Totální zatmění

d/ Bílá spirála

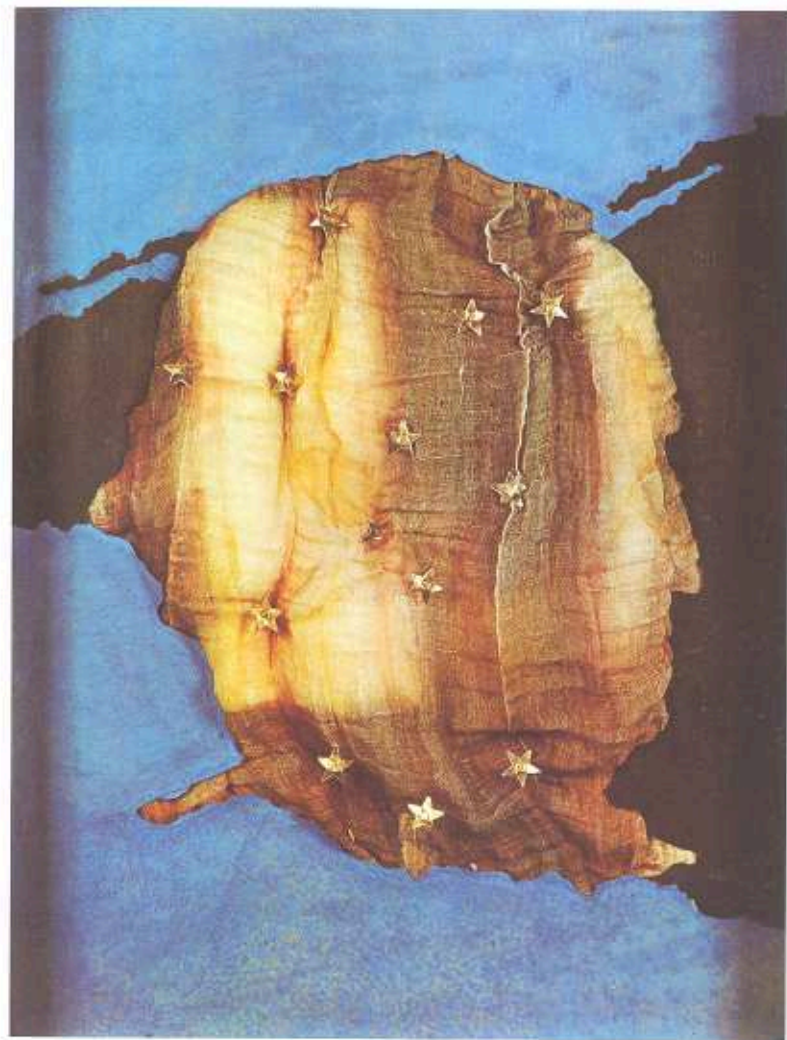




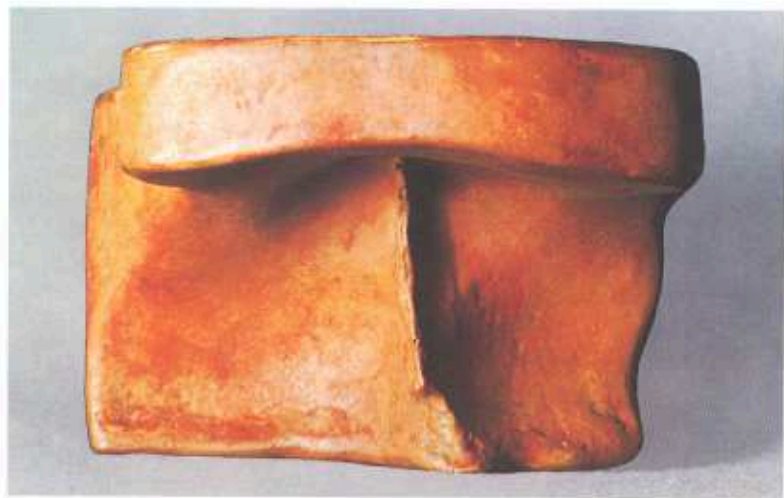
LI. Krabice v kufri, 1936-41



LII. Ve stylu Delvaux, 1942



LIII. Žánrová alegorie (George Washington), 1943



LIV. Ženský říkový list, 1950



LIV. Objet-dard, 1951



LVI. Klíč cudnosti, 1954

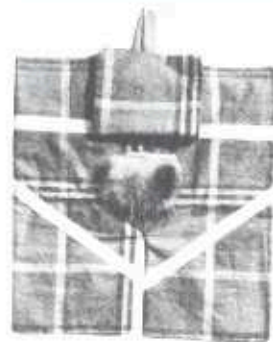


LVII. Vesta pro Benjamína Péreta, 1958



332

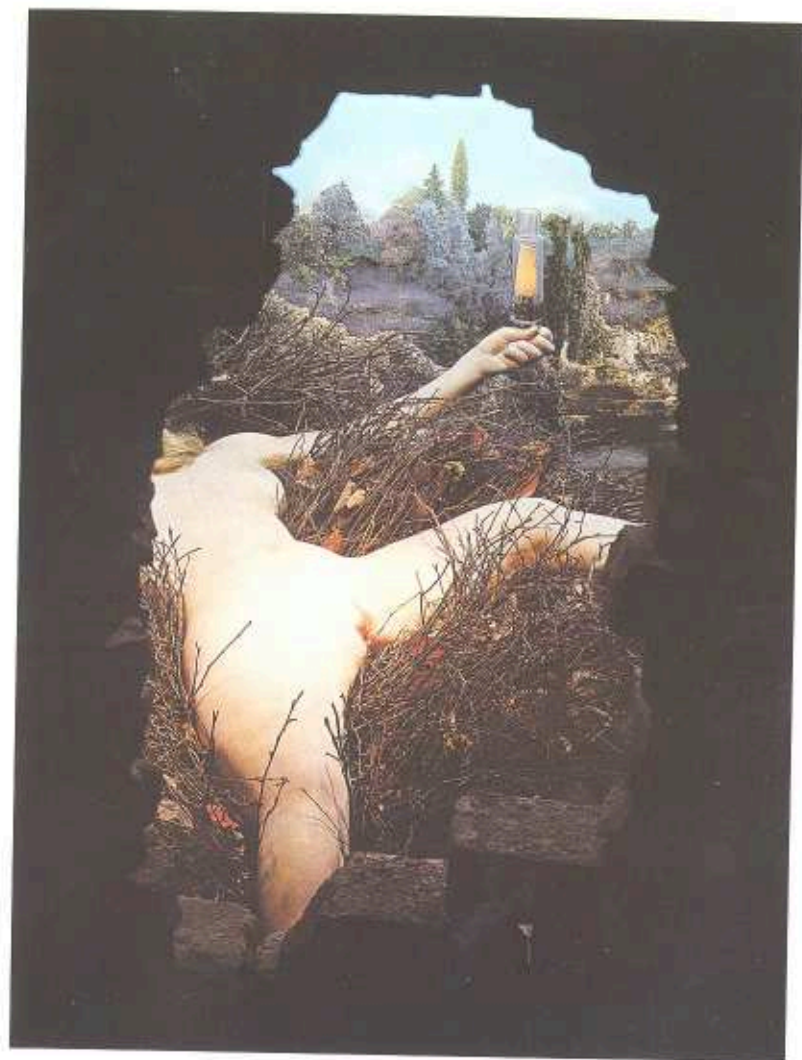
LVIII. Mužská a ženská postava, 1959



333



LIX. Je-li dáno: 1. vodopád, 2. svitíplyn, 1946-66 (pohled zvenčí)



LX. Je-li dáno: 1. vodopád, 2. svitíplyn, 1946-66 (pohled dovnitř)

## MARCEL DUCHAMP



LXI. Autoportrét z profilu, 1958

poznávají d'Harnoncourtová a Hopps. Divákovi má udeřit do očí, že smysl scény nemůže spočívat v tom, co vidí, a právě sama její neestetičnost má ho dovést k symbolickému významu.

Jako může být Duchamp v jednotlivých svých pracích pokládán za předchůdce nejrůznějších současných tendencí od kinetismu až k bodyartu, mohl by zde být předchůdce hyperrealismu. Hyperrealistické umění používá popisné zevrubnosti, aby paradoxně manifestovalo prázdnotu: skutečnost se stává zjevením, za nímž nic není, přeludem bez podstaty. Ale u Duchampa je tomu docela jinak.

Naspodu ženské postavy je skryt nápis, který to asi vysvětluje (stejně je uveden Duchampův návod na postup nové instalace díla). Zní: „Demontovatelná přiblížnost, provedená mezi lety 1946 a 1966 v New Yorku. Přiblížností rozumím možnost určité libovůle při demontáži a opětné montáži.“ Text je docela prostý, a přece je v něm něco hádankovitého. Při nové instalaci díla v muzeu nezůstávala totiž vůbec žádná možnost libovůle; Duchamp ostatně zanechal velmi přesný technický návod. Výraz „přiblížnost“ nutno asi číst v jiném smyslu. Zatímco adjektivum „demontovatelná“ se týká hmotné podoby díla, ta „přiblížnost“ napovídá jeho smysl. Dílo je hmotným a „demontovatelným“ – tedy pomíjivým – „přiblížením“ k něčemu, co nemůže záležet ve viditelné hmotnosti díla, k čemu jeho vnější podoba může jen ukazovat: je hmotným symbolem nehmotného a nepomíjivého – jako jím byla ona Nevěsta *Velkého skla*, jejíž trojrozměrná podoba byla jen stínem, který vrhá její skutečná a neviditelná podoba z nadsmyslového prostoru čtyřrozměrnosti.

*Je-li dáno...* je variantou *Velkého skla*. Jenže co bylo ve *Velkém skle* roztrženo (a proto se nedalo dokončit), sexuální a erotické, se tu prolíná.

Octavio Paz obě díla srovnává: „Podstatný rozdíl spočívá v tom, že Nevěsta je zpodobena v předešlém jako zjevení, které se má rozluštit, zatímco v pozdějším je přítomností, kterou máme kontemplovat.“ Není třeba symboliku díla hledat; je tu rázem, najednou, je bezprostředně zřejmá. V koincidenci bezprostřední čitelnosti symboliky spočíval asi hlavní zámysl Duchampův a síla díla je v tom, že klade před oči a přivádí zároveň na mysl i nejkonkrétnější smyslovost i nejabstraktnější zájem. Konfrontace vodopádu a plynové lampy je konfrontací ženského a mužského elementu a zároveň konfrontací přírodní skutečnosti a umělého lidského díla. V centrální figuře se tato bipolarita spiná; je to svým způsobem, jako tak často u Duchampa, androgyn. Ležící žena vznáší vzhůru svítící plynovou lampu; oblast ženského a oblast mužského, které zůstaly ve *Velkém skle* tragicky odděleny, se nyní spojují. Přírodní a duchovní, spočívající a stoupající, k zemi padající a k nebi planoucí jsou spolu; za bipolaritou vesmíru se rýsuje jednota, z níž vše vzchází a o níž vše usiluje.

Jako už tomu bylo ve *Velkém skle* a ještě více než v něm, je tato symbolika mnohoznačná a ambivalentní. Renému Michovi je ženská postava dioramatu „nejpůvabnějším živočichem, jaký zdobí zemi,“ a vzpomíná před ní malířův benátské renesance. Pro Lebela je to „lítě, čarodějnice, mučednice, pro kterou jsou určeny plameny hranice,“ a celé dílo obklopuje „aura smrti a podzemí“. Stejně pro Copleye ležící žena „zdá

se přicházet z podzemního světa lític“. John Golding to sice píše o Nevěstě *Velkého skla*, ale má zřejmě na mysli i její podobu v *Je-li dáno...* Je to „dívka, otrava a koketka. Ale září bledou, neosobní krásou nějaké pravěké bohyně (...) a jako Mallarméova labuť v sonetu ‚Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui‘ si ve své skleněné kleci zázračně zachovává svou vznešenost.“ Co zneklidňuje, je zvláštní spojení tohoto krásného mladého těla s mrtvými suchými větvemi, na něž je položeno – jako tomu bylo v *Lékárně*. Větve jsou pravděpodobně symbolem neplodnosti. Odtud tragický patos díla. Duchampova Nevěsta je mytickou ženou manýristů, romantiků a symbolistů, ztělesněním neplodné krásy a extáze smrti – jako Mallarméova Herodias, Jarryho Messalina, Keatsova La belle Dame sans Merci, jako Shelleyho Medúza, Swinburnova „skvělá a neplodná Dolores, Naše Paní Bolesti, dcera Smrti a Priapa“ a také jako Mona Lisa Waltera Patera, „starší než skály, mezi nimiž sedí; jako upír, i ona mnohokrát zemřela“.

Matný plamének v lampě a hlavně neustávající pohyb vodopádu akcentuje začarovanou nehybnost scény. Dalo by se říci, že je to dvojrozměrná verze „momentky“, o níž psal Duchamp kdysi při svých přípravách k *Velkému sklu*: „extrarapidní expozice“, která je „alegorickým zjevením“: jakýsi příčný řez časem, v kterém se může zjevit něco, co je mimo čas. Autorovi této knihy nebylo dopřáno a stěží kdy bude, aby poznal dílo v originále. Zdá se mu však, že nejloubežji postihuje jeho smysl Octavio Paz: „Mlčení je absolutní. Všechno je reálné a hraničí s banálností; všechno je nereálné a hraničí – s čím?“ S čím? S posvátným mlčením; na-



bádá k zbožné kontemplaci. „Posvátným místem je vskutku bohyně. (...) Síly přírody se soustřeďují v božské přítomnosti a tato přítomnost je zas rozptýlena skrze celé fyzické prostředí. Nevnímatelnost posvátného místa se rozvíjí od pouhého magnetického a veskrze soustředěného místa k tomu, co se stává středem světa. Odtrhuje se od pozemského prostoru a je přeneseno do ideálního místa: Edenu, Ráje.“

Jako vůbec umělecká zkušenost a náboženská zkušenost jsou těsně vedle sebe, také *Je-li dáno...* hraničí s náboženským. Náboženství konstruuje už nějaký systém; *Je-li dáno...* zůstává při zjevení symbolické hodnoty světa. Je dílem uměleckým a ničím jiným. Jeho síla je soustředěna k prvotní zkušenosti lidského ducha o přítomnosti světa. Je čistou vizualitou; vzbouzí vědomí, vyvolává neviditelné pouhou svou viditelností. Je to konečné umělecké vítězství Duchampovo a Duchamp si to dobře uvědomoval.

Duchamp o sobě dlouho pochyboval. Nikoli o umění: je možná an-artiste, ne-umělec, ale nikoli anti-artiste, nikoli proti-umělec. „Chovám se jako umělec, ačkoli jím nejsem,“ říkal o sobě. Bylo třeba mnoha usilování, váhání, nejistot i rezignací, než si teď mohl přiznat: „Nejsem nic než umělec, jsem si tím jist, a jsem tomu rád. Léta mění váš postoj a ikonoklastou už opravdu být nemohu.“

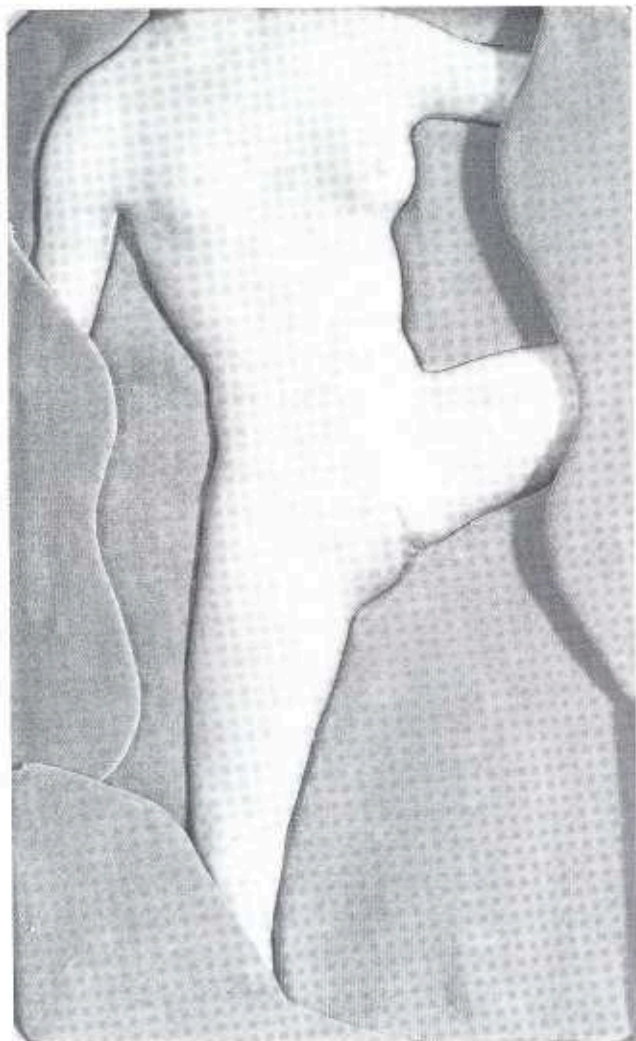
## ● Místo pro umění

Hledíme-li nyní zpátky od tohoto posledního díla k předcházejícím pracím Duchampovým, začínají se

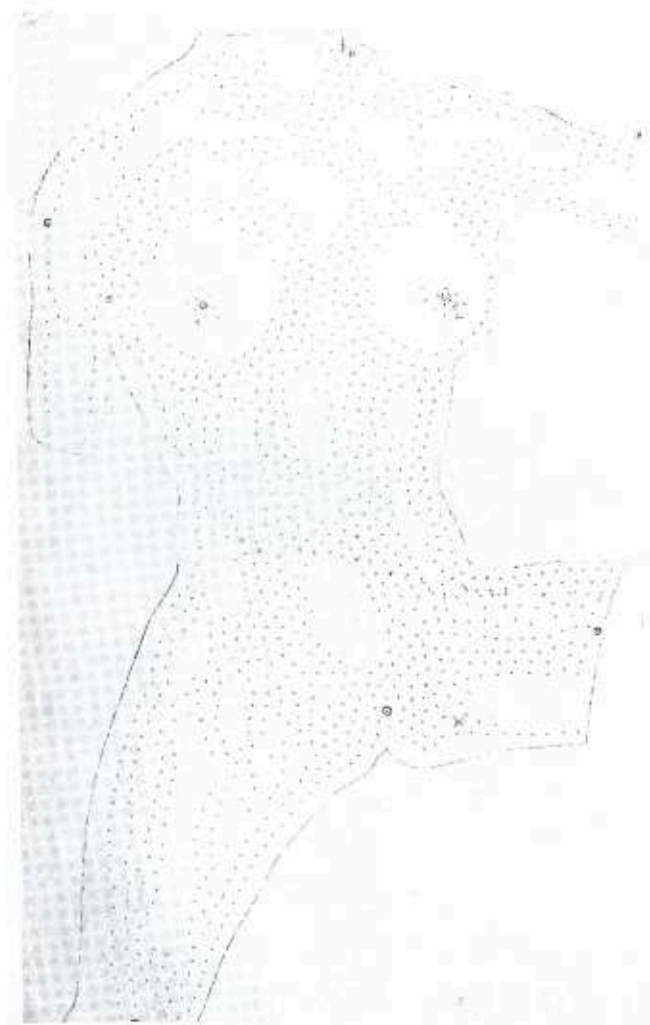
nám jevit jinak než jako pouhá příležitostná zaměstnání.

Prvním zřejmým dokladem koncepce dioramatu *Je-li dáno...* je kresba z roku 1944 a reliéf ze sádry, potažený kůží, polychromovaný a montovaný na sametem potaženou desku, datovaný 1948–49. Obě práce věnoval Duchamp brazilské sochařce Marii Martinové. Na obou je ženský akt v pozici, kterou zaujímá i ve *Je-li dáno...*, na druhé dokonce je ale zakryta i levá paže, která bude držet plynovou lampu. K těmto pracím se řadí také desky katalogu surrealistické výstavy roku 1947 s reliéfem ženského prsu z mechové gumy, doprovázeným nápisem „Prière de toucher“, „Račte se dotýkat“. Sádrovou maketu, datovanou rovněž roku 1947, věnoval Duchamp opět Marii Martinové.

Duchamp datoval *Je-li dáno...* 1946–66. Myšlenka krystalizovala zřejmě už roku 1944. Roku 1946 bylo mu asi již jasné, že ji bude realizovat ve formě dioramatu. Toto rozhodnutí je na celé věci nejvíce překvapující. Přičí se principu, pro který Duchamp kdysi opustil formu závěsného obrazu a který ho vedl k tak nezvyklým řešením, jakých použil při *Velkém skle*, *readymadech*, *optických strojích* i při pokusu o proměnu vlastního těla v umělecké dílo: všude se tu snažil smazat vzdálenost umění od života, oboje mísit a oboje snad i úplně prolnout. Tentokrát tedy se Duchamp rozhodl k řešení radikálně opačnému. Ještě závěsný obraz je umístěn dovnitř prostoru našeho života, byť od něho přísně oddělen rámem a uzavřen do vlastního prostorového systému. Dioráma, dokonce prezentované tak, že do něho můžeme nahlížet



63. Přípravná studie pro „Je-li dáno...“, 1948-49



64. Přípravná studie pro figuru do „Je-li dáno...“, 1950

jen špehýrkami, je odděleno od našeho životního prostoru docela.

Dokladem oné estetiky, která chce ztotožnit prostor uměleckého díla a prostor života, jsou Duchampovy instalace či lépe řečeno inscenace surrealistických výstav v letech 1938 a 1942, tedy v době, která předcházela bezprostředně koncepci *Je-li dáno...* Dřívější surrealistické výstavy byly instalovány obvyklým způsobem. Duchamp je však pojal jako příležitost k výtvarnému dílu zvláštního druhu.

Inscenace výstavy 1938, na níž se podílel, byla velmi náročná. Ve vstupním prostoru bylo *Deštivé taxi* – Dalšího automobil s ženskou figurinou, na níž uvnitř vozu pršelo. Odtud vedl koridor s řadami figurin. Každá byla oblečena od jiného umělce – mezi nimi stála také androgynická figurina Duchampova: ženský manekýn s Duchampovým vlastním sakem a kloboukem. Následovala hlavní síň. Zvlněná podlaha byla pokryta spadlým listím, mezi nímž se blyštěla vodní hladina s lekníny a rákosy. Uprostřed síně na mírné vyvýšení

65. Račte se dotýkat, 1947

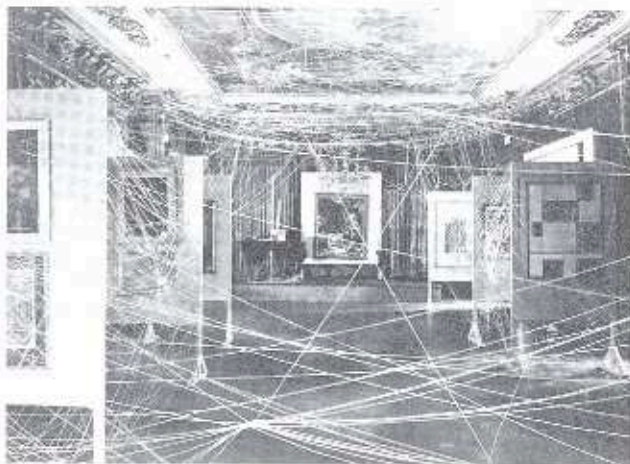


66. 1200 pytlů uhlí pověšených od stropu, leden 1938

ně stál „brasier“, plechový koš na vytápění koksem, jakého se užívá v zimě na terasách pařížských kaváren. (Z bezpečnostních důvodů bylo místo rozžhaveného koksu rudé elektrické světlo.) V každém ze čtyř rohů stály obrovské přepychové postele s vyšívanými bílými saténovými přehozy. Strop měl být původně hustě obvěšen obrácenými rozevřenými deštníky; ne-

podařilo se jich sehnat dost, a tak tam místo nich dal Duchamp rozvěsit 1 200 pytlů od uhlí, naaranžovaných, jako by byly plné. Teprve na zbývajícím místě stěn byly obrazy. Prostor neměl osvětlení, místo něho si Duchamp přál použít infračervených paprsků, které by zapínaly reflektory namířené na obrazy, když by k nim divák přistoupil. To se ale ukázalo technicky příliš nesnadné, diváci proto dostali u vchodu kapesní svítilny. Návštěvník se tedy ocital v šerém a docela umělém prostředí matoucího smyslu, v jakési neskutečné jeskyni. (Obecenstvo vernisáže si svítilny odneslo a výstava pak musela být osvětlena normálně.) K instalaci patřila ještě hudební a čichová kulisa: z tlampačů hlučně zněly německé vojenské pochody a vzduchem se nesla vůně pražené kávy. Koncepte výstavy byla společným dílem několika surrealistů. Myšlenková osnova byla inspirována okultismem

67. Šestnáct mil provázků, 1942



a zřejmě tedy byla dílem Bretonovým. *Deštivé taxi* a jezíčko v hlavní síni byly Dalího. Umístění postelí nezdá se být nápadem Duchampovým. Jeho bylo celkové řešení a úprava stropu, brasier, osvětlení a nejspíše i pokrytí podlahy spadáním listím.

Mimo několika velice amatérských snímků malé části výstavy ještě nehotové nejsou fotografie této instalace známy. Zůstává jen popis jednoho z účastníků výstavy, Marcela Jeana, v jeho knize *Dějiny surrealistického malířství* (1959). Několik hodin před vernisáží bylo vše hotovo. „Viděl jsem tehdy Duchampa stát u vchodu do prázdné zatím síně, jak naposled přehlíží své dílo,“ vzpomíná Marcel Jean. „Vyměnili jsme si pár slov a Duchamp brzy odešel. Na oficiálním otevření se neobjevil; později se ukázalo, že z galerie šel rovnou na vlak a odejel do Anglie.“

Míjely už časy, kdy surrealismus byl průbojnou avantgardou. Dospěl uznání a večerní vernisáž byla velkou společenskou událostí „en tenue de soirée“. Senzace, kterou tato překvapující podívaná působila, byla Duchampovi lhostejná, stejně jako mondénní společnost uměleckého světa. Když stál naposled před hotovou instalací a zkoumal ji, přemýšlel asi už o něčem jiném než jenom o této výstavě.

Jednodušší, ale možná ještě nezvyklejší byla instalace příští surrealistické výstavy v New Yorku roku 1942. Vzhledem k dobročinnému účelu výstavy bylo zde nutno šetřit a Duchamp se spokojil tím, že napjal po celé místnosti křížemkrážem bílé provázky, takže k exponátům pro tuto obrovskou pavučinu bylo obtížné vůbec se dostat. Spotřeboval těch provázků 16 mil. Navíc pozval na vernisáž děti s příkazem, aby si

v celém prostoru výstavy bez ohledu na diváky hrály s míčem. Ani této vernisáže se sám nezúčastnil.

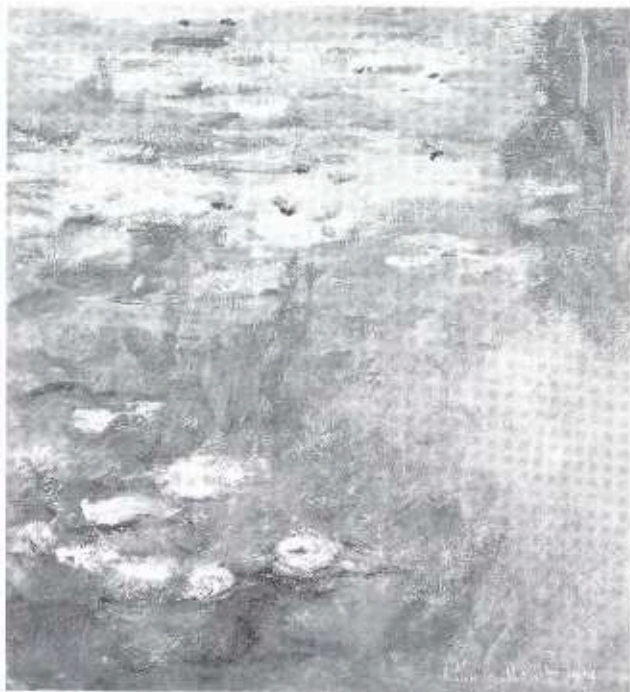
Z let 1943 až 1945 je také instalace výkladních skříní při vydání nových knih Denise de Rougemonta a André Bretona. Duchamp měl spolupracovníky, takže jeho autorský podíl se nedá určit. Jistě mu patří umístění ženského manekýna, bez hlavy a oděného jen zástěrkou, do výkladu pro Bretonovu *Arcane 17*.

To všechno nebyly jen kratochvilné nápady a příspěvky k propagaci surrealismu. Duchamp tady sledoval zřejmě dvě myšlenky. Především to byly studie umělého prostředí, vytvářeného s pomocí reálných předmětů nebo jejich veristických napodobenin. Některé motivy souvisejí s *Je-li dáno...*: suché listí na výstavě 1938 a ovšem opakující se ženská figurina. Ve shodě s tímto neosobním verismem jsou i tehdejší readymady. Liší se podstatně od readymadů z doby okolo první války. To byly věci nezvyklé nebo nezvykle umístěné. Teď jsou to věci nejobyčejnější a jsou prezentovány bez jakékoli nápadnosti. Svě tajemství nesou ve své nehybné opuštěnosti. Poslední z nich jsou nejprostší a nejvýmluvnější: zase reprodukce Mony Lisy, tentokrát už bez knírku, tedy ponechané beze změny a jen s přípisem „Rasée“ (stejně jako je „rasée“, „oholena“ i ženská postava v *Je-li dáno...*), a *Hommage à la Caissa*, která vznikla dva roky před koncem Duchampova života – ona prázdná dřevěná šachovnice.

Dá se tedy předpokládat, že instalace obou surrealistických výstav byla pro Duchampa především příležitostí, aby vyzkoušel výtvarné dílo tak uspořádané, že by divák vešel do něho dovnitř: opět tady byl před-

chůdcem, tentokrát environmentů Allana Kaprowa a mnohých po něm. Druhou myšlenkou, společnou oběma instalacím, byl zásah do divákova přístupu k dílu. Na výstavě 1938 mělo tomu sloužit zatemnění místnosti, na výstavě 1942 složitá a zmatená síť z provázků po celém prostoru a při vernisáži ještě hra dětí.

Řešení Duchampa zřejmě neuspokojilo. Nevrátil se už k němu. Vlastním problémem nebyla nová struktura výtvarného díla. Hledá-li současný výtvarník pro své dílo způsoby tak vzdálené obrazu a soše, důvod nenalezne ve vývoji forem. Je daleko hlouběji. Je v tom, že současné výtvarné dílo není kam umístit. Naše společnost dospěla tak daleko, že její neschopnost začlenit do svého uspořádání umění a zkušenost, kterou s sebou nese, se zračí i v tom, že není schopna nakládat s uměleckým dílem úměrně jeho smyslu. Posledním místem zůstalo pro ně soukromí bytového prostoru, ale i tam nabývá funkce společenské reprezentace, není-li pokládáno rovnou za pouhou cennost a posléze ukládáno do trezorů. V muzeu je traktováno jako kulturně historický dokument, historizováno je v něm i umění současné. Hledání místa je proto jedním z ústředních motivů současného umění. Nejvíce na snadě se ovšem jeví vyloučit je z obchodu, určit je přímo do prostoru muzea a vytvořit tady jeho pomocí nový prostor. První, kdo se o to pokusil, byl Claude Monet, když roku 1923 věnoval svůj rozměrný cyklus *Leknínů státní*, aby byl vystaven ve zvláštních oválných sálech pařížské Oranžerie. Jinak se dokonce ani umístit nedal. Podobně věnoval Mark Rothko svůj soubor monumentálních abstraktních obrazů, ukončený roku 1959 a objednaný původně pro



Claude Monet: Jezírko s lekniny, 1919

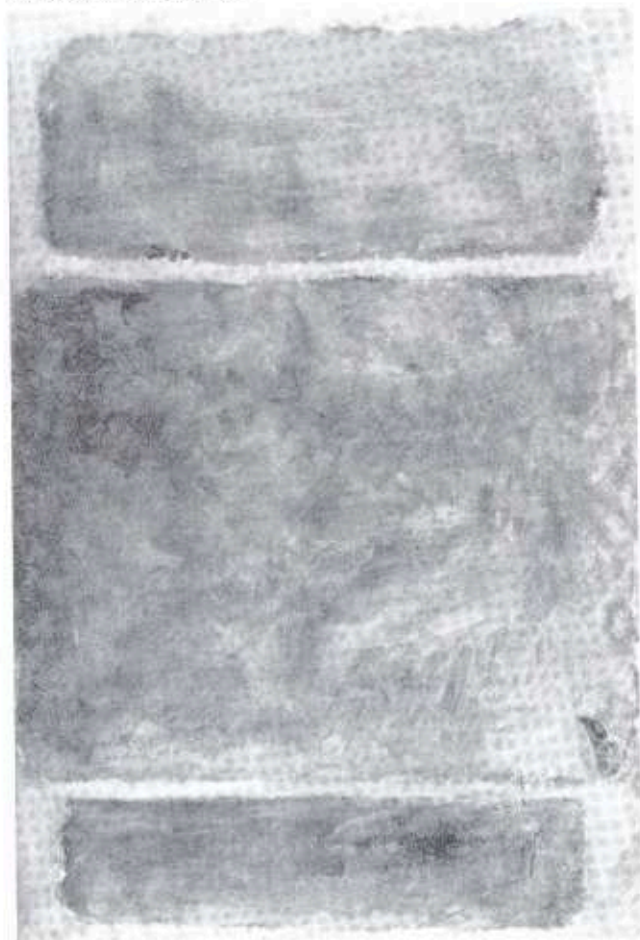
přepychovou restauraci v New Yorku, londýnské Tate Gallery s tím, že smí být vystaven jen v celku a v samostatném prostoru. Zde v muzeu obrazy nejspíše naleznou onen klid, který potřebují, a lidi sem přicházejí v očekávání toho, co jim mohou dát. Z druhé strany to však zahrnuje mlčenlivý umělcův souhlas s estetizací názoru na umění, s jeho odtržením od každé možné funkce v konkrétním životě. Často dnes umělci využívají i prostorů obchodních galerií, zbavující je k novému účelu jejich původní funkce, již je nabízet umělecké předměty ke koupi. Ke krajním příkla-

dům patří výstava Yvese Kleina *Prázdnno* roku 1958 v pařížské galerii Iris Clertové, kde autor nechal prostor zcela prázdnou a bílou bez jakéhokoli zařízení, a  $50 \text{ m}^3$  (1 600 krychlových stop) urovnané hlíny Waltera de Marii v galerii Heinera Friedricha v Mnichově 1968 (později opakováno v USA), kde nebylo nic než vrstva země rozestřená po celé podlaze. Než i takové výstavy zase zapadají do běhu uměleckého života a jsou vlastně reklamní akcí galerie, určené jejímu obecenstvu sběratelů.

Umělci by se rádi dostali z tohoto začarovaného kruhu světa umění. Příležitostí je málo a i ty mohou zklamat. Nejvýznamnější Picassovo dílo, *Guernica*, vzniklo právě z takové příležitosti, již byl španělský pavilon José Luise Sarta na Světové výstavě v Paříži 1937. V tomto paviloně se nic nevystavovalo; měl přivést na mysl světa osud země trpící občanskou válkou. Uměleckou událostí byl také svým plastickým řešením a svým hudebním a vizuálním programem pavilon Le Corbusierův na Světové výstavě v Bruselu 1958. Dá se však vskutku počítat s obecenstvem světové výstavy, kterému se tam dostává tolik a toliké zábavy? Asi stejně málo jako s turisty, kteří snad navštíví ve francouzském Villauris desakralizovanou kapli, pro kterou Picasso namaloval své dva rozměrné (a nepodařené tendenční) obrazy *Války* a *Míru*, nebo kteří se někde uvnitř města nečekaně střetnou s moderní plastikou, jako třeba v Rotterdamu s konstrukcí Gabovou nebo ve Spoletu před nádražím s mohutným stablem Calderovým – v běhu všedního života nestačí ta díla nic sdělit. Mnoho rozruchu způsobil spor o plastiku Richarda Serry *Zahnutý oblouk* – je to

prázdná nečleněná stěna ze zrezivělé oceli, vysoká 3,6 metru a dlouhá 36 metrů, vkomponovaná na jedno newyorské náměstí. Obyvatelé proti ní protestovali, připadala jim na frekventovaném místě jako zbytečná překážka.

Mark Rothko: Bez názvu, 1968



Zdá se proto, že by snad bylo lépe použít prostoru sakrálního, který sám už vede k soustředění na transcendentní význam uměleckého díla. Matisse pokládal za nejdůležitější dílo svého života výzdobu, kterou věnoval v letech 1949–51 kapli dominikánů ve Vence, totéž se může říci o cyklu obrazů Marka Rothka *Křížová cesta* pro mezikonfesijní kapli v americkém Houstonu (1964–67). Ale i to je nejspíše nedorozumění: co má současné umění společného se současným křesťanstvím? Zbožnost moderního umělce je vzdálena teologii i rituálu církvi.

Posledním a krajním řešením je vytrhnout dílo úplně z daného prostředí, ať uměleckého, ať náboženského, ať jiného, a umístit je nejen duchovně, nýbrž i hmotně docela mimo celou naši civilizaci. Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria nebo Christo volí pro své vrcholné práce místa těžko přístupná a neobývaná. Jsou to přitom práce rozsáhlé, nákladné a technicky náročné, takže i jejich provedení vyžaduje od autora velké oběti. Stejně požaduje autor ochotu k obětem i od toho, kdo je chce navštívit. Odlehlost místa, charakter přírody nedotčené člověkem, námaha autorova i divákova, to vše se stává integrální součástí díla. Měli však umělec toto své daleké a tak těžko přístupné dílo uvést ve známost, nezbyvá mu pro to než zase ten současný svět umění, z kterého se chtěl vymknout; nemá-li zůstat jeho práce jen bezvýznamným podnikem podivína, musí ji uveřejnit časopis, který je zvyklé prohlížet umělecké obecenstvo. Ani polemika s touto společností se nemůže uskutečnit jinak než uvnitř ní.

Duchamp se také chtěl vyhnout prostředí muzea a zkoušel proto vytvořit environment. Této možnosti se

vzdal: uvědomil si asi, že přichozí se tam budou chovat stejným způsobem, jakým jsou zvyklí se chovat na výstavě, a budou přistupovat k předmětům, které by toto environment vytvářely, jako k předmětům, které mají posuzovat, obdivovat či odmítat; nezabrání jim v tom ani překážky, které jim tam nastaví. Rozhodl se tedy pro postup právě opačný. Spolehl na prostředí muzea. Byl si přitom velmi dobře vědom toho, jak je nebezpečné. Učinil proto co mohl, aby své dílo zbavil vší muzeálnosti. Jeho dílo je pro návštěvníka muzea především „neumělecké“. Lidé chodí do muzea za něčím krásným, protože vzdáleným; chtějí zapomenout na svůj obyčejný život. Ale Duchampovo dílo bezohledným způsobem připomíná nejkonkrétnější zkušenosti života a způsobem jak jen možná názorným. „Neumělecká“ je i forma dioramatu. Dioráma může připadat návštěvníkům muzea jako nějaká zábava, ale nikoli umělecký prostředek. Možná by se opravdu hodilo lépe do prostředí poutě, jako bývaly ty v Neuilly, které měl Duchamp tak rád. „Jsme tu trochu jako před pouťovou boudou s jakousi věčností,“ poznamenal René Micha. Apollinaire ve svých *Estetických meditacích* roku 1913 psal, že Duchamp chce proniknout za smyslové zdání, i když se mu proto vytýká, že dělá „ezoterickou, ne-li nepochopitelnou malbu“; přesto, uzavírá svůj text, zůstane možná ponecháno umělci, tak oproštěnému od estetických zájmů a tak zaujatému energií, jako je Marcel Duchamp, aby smířil „umění a lid.“ Ta poslední věta se cituje na doklad Apollinairova nepochopení. Leč Apollinaire se svou vzácnou intuicí a z tehdejšího svého živého styku s Duchampem mohl uhodnout jeho snahu vymanit se z intelektuálního a uměleckého svě-

ta a obrátit se ne-li k prostému člověku, tedy k lidské prostotě. Rozhodně estetická vzdělanost je leda na překážku pochopení dioramatu *Je-li dáno...*; dílo nechce než se obracet na něco obecně lidského.

Vedení Filadelfského muzea se zdráhalo přijmout *Je-li dáno...* do své instalace. I ve vážných výkladech se ostatně objevuje napařádný názor, že Duchamp volil formu dioramatu viditelného jen kukátkem, aby přivedl diváka do situace voyeurů, špehujícího potají pikantní scény. Kupodivu si nepovšimli ještě jednoho Duchampova výstavního experimentu, tentokrát na zmíněné už zahajovací výstavě galerie *Umění tohoto století* Peggy Guggenheimové v New Yorku 1944. Uspořádání výstavy do zakřivených prostor bylo dílem architekta Fredericka Kieslera; ale jistě vlastní invencí Duchampovou byla instalace jeho *Krabice v kufru*: divák mohl prohlížet její rozložený obsah jen špehýrkou ve zdi. Rozdíl je jen v tom, že ve Filadelfii je špehýrka zdvojená, aby se pevně uchovalo perspektivní působení scény. Fixací pohledu se zároveň dál scéna znehybňuje. Úmysl v obojím případě je stejný a docela jasný. Duchamp chtěl zabránit letmému a lhostejnému prohlížení, jaké je zvykem na výstavách. Divák se musí přiblížit k dílu sám a sám s ním zůstat, oddělen od ostatního světa, a zvláště od světa výstav a muzeí.

Začátek koncepce *Je-li dáno...* můžeme tedy sledovat alespoň do roku 1938, kdy Duchamp instaluje pařížskou surrealistickou výstavu; dílo bylo hotovo podle Duchampovy datace 1966, ale ještě krátce před smrtí je doplňoval chybějícími cihlami. Je tedy výsledkem úvah, experimentů, náčrtů a práce, které zabraly dohromady nejméně třicet let Duchampova života.



Zvláštnost Duchampova umění je dána jeho estetikou nepodobnosti. Myšlenka je stará. Zabývali se jí řečtí novoplatonikové v prvních stoletích našeho letopočtu a jejich křesťanští následovníci, zejména poslední z nich, Dionysios Areopagites v pátém století; pod jeho vlivem pak symbolikové dvanáctého století.

Na rozdíl od mnohých gnostiků a od manichejců počátků křesťanské éry Pseudo-Dionysios nezavrhoval hmotný a smyslový svět. Tento svět je přece dílem Božím a je tudíž krásný. Je to kosmos, tedy řád, a dokonce eukosmos, dobrý řád. To platí i pro středověké symboliky. Umělecké dílo má napodobit onu rozmanitost a onen řád, které jsou dílem Božího stvoření a tedy nějakým způsobem projevem a obrazem božskosti. „Všechn tento smyslový svět je jakoby kniha psaná prstem Božím,“ praví ve dvanáctém století Hugo od Svatého Víktora. Krása umění je mimezí této skutečnosti.

Nicméně ať je svět sebekrásnější a sebelepší, Pseudo-Dionysios trvá na tom, že božské je vůči tomuto světu transcendentní. V božském není nic světského a božské se tedy nedá ničím světským popsat ani zobrazit. Pro náš rozum můžeme božské definovat jen negativně; je vůči všemu, co si můžeme představit a myslet, absolutní jinakostí. Symbol nezbytečně používá světských obrazů a výrazů, a proto je vždy nedostatečný. Jednu kapitolu svého spisu *O nebeské hierarchii* Pseudo-Dionysios nadepisuje: „Že se tajemství Boha a nebes mohou zjevit symboly bez podobnosti (anomoion).“ Čím více se symbol snaží pochytit

onu nedostupnou krásu božského, tím více se může stát pro lidské poznání pastí: poznání vážne ve světském a tajemství božského mu uniká. Pseudo-Dionysios proto dává přednost symbolice skutečností nejskromnějších, ba nejhrubších a božskému nejnepodobnějších. Vede bezpečněji k božskému, může nejspíš vyjádřit jeho nevyjádřitelné tajemství.

Tuto přednost symboliky nepodobného si uvědomují i někteří myslitelé současní. Estetik E. H. Gombrich píše o „mystické tradici disonance“: symbol „je často obludně odlehlý, disonantní a možná dokonce odpudivý, protože má hlásat, že právě nevýslovné tajemství leží za ním, nikoli v něm. Jeho neadekvátnost jakožto zobrazení je zárukou jeho božskosti.“ Religionista Gerardus van der Leeuw ve své knize *Posvátná a světská krása* upozorňuje: „Z náboženského hlediska řadili Řekové xoanon, starobyloou podobu boha ze dřeva, hrubou a stěží lidskou, nad díla Feidiova nebo Praxitelova. Při Panathenajích nesli v procesí *xoanon* bohyně, nikoli slavné dílo Feidiovo. Římští katolíci vědí, že nejposvátnější obrazy Krista, Panny Marie či jiných svatých jsou jenom vzácné nejdůležitější umělecká díla.“ „Náročné umělecké dílo se vyčerpává skutečností svého předmětu a neponechává prostor za sebou či okolo sebe. Jeho výmluvnost zapomíná na nejdůležitější, sugesci neviditelného. Zpodobující malba, která je dovedena do důsledků, je údolím bez výhledu, domem bez oken. Jako posvátný akt je to nezdar, jako umění bez užitku.“ „Krásné zabijí posvátné.“

Duchampova nedůvěra k „sítnicovému“ umění, k smyslové kráse je téhož rodu. Odtud vznikly i jeho readymady a posléze jeho *Je-li dáno...* Tady vystupňo-

val Duchamp symboliku nepodobnosti do vyzývavého paradoxu. Sama smyslová krása ženského těla je klamem. Má ukazovat k něčemu, co se žádnou lidskou krásou nedá postihnout.

## ● Matisse

Největším současníkem Duchampovým byl Henri Matisse. Jeho smyslové umění se může chápat jako přímý protiklad k umění Duchampovu. Přesto neprocházel Duchamp vedle jeho obrazů lhostejně. Matisse byl o osmnáct let starší a setkání s jeho obrazy někdy na konci prvního desetiletí našeho století bylo tehdy pro Duchampa rozhodující událostí, která ho přivedla k soustavnému uměleckému úsilí. Vliv Matissův je také na tehdejších jeho obrazech znát. Pak se však jejich cesty rychle rozcházejí. Není společného jmenovatele pro Duchampovo dada a Matissovy odalisky dvacátých let. Matissovo umění by mohlo být nej-  
skvělejším příkladem té „sitnicové malby“, proti níž Duchamp celým svým dílem protestoval. Duchamp si samozřejmě byl dobře vědom Matissovy umělecké velikosti. Přesto jeho vztah k němu postupem času velice ochladl. Je to znát na textu, který mu věnoval roku 1943 v katalogu sbírky Société Anonyme: hlavní zásluhou Matissovou, píše tam, byla malba v hladkých ohraničených plochách, již otevřel nové cesty pro „malířskou fyziku“. To je téměř jiný výraz pro „sitnicové umění“. „Bylo to dobré, že jsme měli práci Matissovou, pro krásu, kterou zářila,“ říkal Sweeneymu nedlouho nato. „A přece z ní vzešla nová vlna fyzické

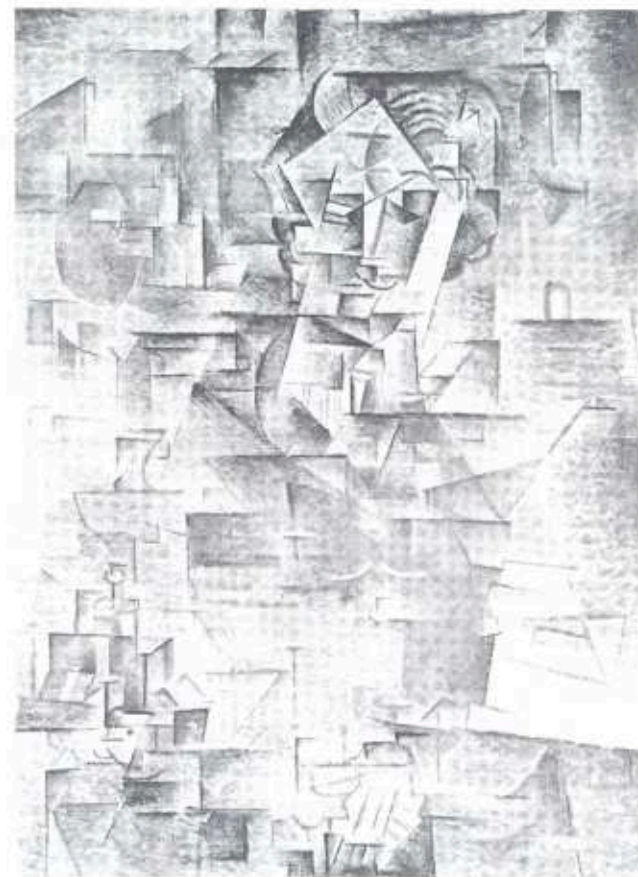
malby v tomto století, nebo alespoň tato malba udržovala tradici, kterou jsme zdědili od mistrů devatenáctého století.“ Tím větší překvapení, když v rozhovorech s Cabannem najednou Duchamp říká: „Matisse mne nesmírně zajímá“. Není to náhodný výrok. Ještě důrazněji to řekl malíři Jeanu Héliionovi: „Ale největší ze všech je Matisse.“

Není pochyby o rozhodujícím významu, který měl Matisse od roku 1905 pro moderní umění. Potom však byl stavěn mnohdy přímo do protikladu k avantgardním tendencím. Frank Elgar srovnává s Matissem Picassa, jemuž věnuje monografii: „Co jej liší od bývalého fauvisty, od Matisse, spočívá v tom, že témata a prvky obrazu nejsou pro Picassa nikdy ničím vnějším. Nikdy nemaloval ženu kvůli barvě její halenky či jejích šatů, ale protože mu na ní záleželo, nikoli jako na nějaké věci nebo živočichu z estetických důvodů, nýbrž že byl nějakým způsobem k ní citově přitahován.“ To si mysleli či myslí a říkají mnozí. A přece se Picasso téměř celý život ohlížel po Matissovi. Bylo v Matissově umění něco, co sám v sobě postrádal, a podoba jeho díla od polovice dvacátých let je tímto vztahem do veliké míry určována. Pokud pak se mluví v kontrastu s Picassovým uměním o Matissově „dekorativismu“, je to terminologický omyl. Stačí porovnat portréty Picassovy a Matissovy zhruba současné: *Podobiznu paní Matissově* z roku 1913, kterou kdysi koupil ruský sběratel Ščukin a která nyní visí v Puškinově muzeu v Moskvě, a Picassovy portréty Braqua, Vollarda, Kahnweilera a Uhdeho z roku 1910. Tyto Picassovy obrazy vznikly v údobí, kdy se jeho kubismus stával stále více hrou abstraktních prvků, do níž jsou



Henri Matisse: Podobizna pani Matissově, 1913

vsazovány detaily, identifikující tváře portrétovaných. Matisse postupoval právě opačně. Pracoval na svých obrazech vždy velmi dlouho a tento portrét ho stál snad sto sezení. Během práce se tvář redukovala



Pablo Picasso: Portrét D. H. Kahnweillera, 1910

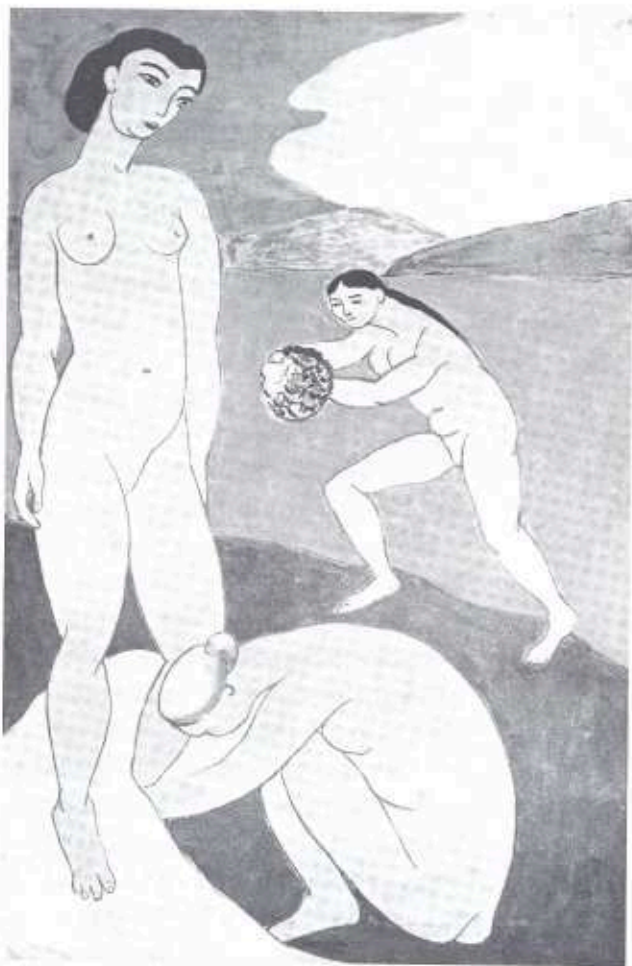
na pouhou masku, zatímco z malířova vztahu k modelu – tentokrát vztahu zvláště intenzivního – se rozvinula kompoziční, lineární a barevná struktura celého obrazu. To je to, co mýlí při posuzování Matissova díla. Je „dekorativní“, protože v něm není popisu. Není to rezultat lhostejnosti vůči skutečnosti, právě na

opak. Ani modelky, kterým věnoval tolik svých obrazů, naprosto pro něho nebyly pouhými modelkami, pouhými „ateliérovými praktikáblí“. Několikrát o tom mluvil. Musel ty dívky dobře poznat a pak je po léta maloval znovu a znovu. Je pravda, že obrazy nic neříkají o jejich individualitách, jejich psychologii a jejich životních osudech. Vztah malířův k nim je jiný, podstatnější. Jsou pro něho spíše něčím jako živými květy nebo jako krajinami, „vůněmi krajiny“, a obrazy, které před nimi maluje, jsou „vize, které jsou výrazem důvěrných vztahů mezi umělcem a modelem“. „Závisím úplně na svém modelu,“ zapsal si. „Moje výtvarné znaky pravděpodobně vyjadřují jejich duševní stav (toto slovo nemám rád), o němž se nevědomky zajímám – a o co jiného?“ Slova „duševní stav“ to věru málo vystihují; tělo a duše se tu nerozeznávají. Rozumí-li se portrétem vystižení vnější podoby v určité situaci, jsou jeho obrazy s modelkami portréty stejně málo, jako *Podobizna paní Matissové*, ale právě proto jsou v jeho obrazech jeho modely tak přítomné, jako jsou v nich živé a skutečné květiny, interiéry či ovoce, které maloval. Snad nejpřesněji vyjádřil svůj vztah k modelu, když napsal, že lidská tvář ho zajímá ze všeho nejvíce proto, že mu dovoluje vyjádřit „zbožný pocit života“. Přitom se zdá, že právě tyto tváře zpodobuje jen schematicky; někdy je dokonce nechává prázdné. Podobnost není totiž vůbec v jejich zpodobení. Jediná pravda, na které záleží, napsal, je v něčem, co nemá co dělat s vnějším vzezřením zpodobovaného. „Přesnost není pravda.“ Pravda musí být v celém obraze, v tom, že vůbec vznikl. Musí být v barvách, v liniích, v kompozici, všude.

Ve srovnání s Picassem, Duchampem, Picabiou připadá Matisse tradicionalistou. Ale naplňoval tradici? Byl roku 1905 stejně velkým revolucionářem jako roku 1915 Duchamp. Dokonce jeho umělecký rodokmen se podivuhodně shoduje s Duchampovým: když se ho ptali v Německu roku 1910 na to, koho si nejvíc váží, čekali, že samozřejmě uvede van Gogha, ale Matisse k jejich překvapení jmenoval Redona a Gauguina. Duchamp byl by mohl odpovědět stejně. Svého svobodného ducha si zachoval Matisse do konce a ve svých posledních dílech jej manifestoval nejoslivěji.

### ● **Matissův prostor**

Příčina podivuhodnosti Matissova díla je, opět, v novém vědomí prostoru. Georges Duthuit přirovnává jeho prostor k byzantskému a klade jej do protikladu k prostoru renesančnímu a k evropskému pocitu prostoru vůbec. Renesanční umění se paradoxně svým způsobem odvrací od sociálního světa a dokonce i od individuálního člověka. Začátek tohoto procesu je podle Duthuita už v umění antickém. S pompejskými interiéry „obrazy nespojuje žádná vnitřní jednota valérů, linií a barev, každý se hlasitě domáhá toho, aby platil sám o sobě, s vyloučením všech obrazů ostatních stejně jako zdi domu a dalo by se říci i jeho obyvatel“. „Prostor byzantský se naopak obrací k člověku. Nepotřebujeme si v něm obrazy prohlížet, číst si v nich; zmocňují se nás dříve, než vstoupí do plného vědomí, pronikají námi, sdělují nám svůj životní impuls. Hmota mizí, je pohlcena světlem.“ „Dům roz-



Henri Matisse: Přepych, klid a rozkoš, 1907

pouštějících se krystalů, tekutosti a plamenů, kde je rovnováha tíží a podstat do nekonečna v pohybu. (...) Tavící pec stále doutná pod sklem mozaik. Zatláčuje zdi do jejich stinných koutů a rozptyluje je svými oh-

ni." Je to umění, které vytváří prostor pro skutečný život: přináší nové energie tělu člověka, vyšší klid jeho duchu, více zdraví jeho vášním a v tomto novém elánu spojuje jednotlivé lidské bytosti v sociální tělo. „Obraz může sloužit buďto tomu, aby nás přivedl zpátky k životu silnější a důvěřivější, anebo aby nás odvedl od našich starostí a soužení jakýmsi hypnotickým působením – podle toho, zda vpadá do rozpětí skutečného prostoru, nebo se pokouší vytvořit prostor fiktivní, uzavřený rámem a docela odříznutý od jakékoli lidské aktivity.“

Prostor Matisův, ukazuje Duthuit, je tím blíže byzantskému prostoru, čím více se vzdaluje renesančnímu. Matisův prostor není uzavřen do tvarů věcí. Je kontinuitou, a to především kontinuitou barvy. „Za těchto podmínek si malíř při práci uvědomí hmoty, linie a barevné chvění, které probíhají křížem krážem pod ním, vedle něho a nad ním; jejich vliv proniká jím ze všech stran, přichází odevšad bez ohledu na to, jsou-li nad ním či za ním, nahoře či dole.“ Co tady Duthuit píše, je asi inspirováno jeho stykem s Matissem samotným (byl jeho zetěm). Matisse psal v témže smyslu: „Velmi často, když začnu malovat, uvědomuji si, co existuje za mnou. Vyjadřují prostor a předměty umístěné v prostoru stejně samozřejmě, jako kdybych měl před sebou jenom nebe a moře, tedy nejjednodušší věci na světě. To vám osvětlí, že není pro mne nesnadné dosíci jednoty, protože přichází ke mně docela samozřejmě: myslím jen na to, abych vyslovil svůj pocit.“ Vystupuje z „malého prostoru“ předmětu, z domu, z ateliéru, do „kosmického prostoru, ve kterém člověk už necítí zdi – jako ryby v moři“. To je zřejmé

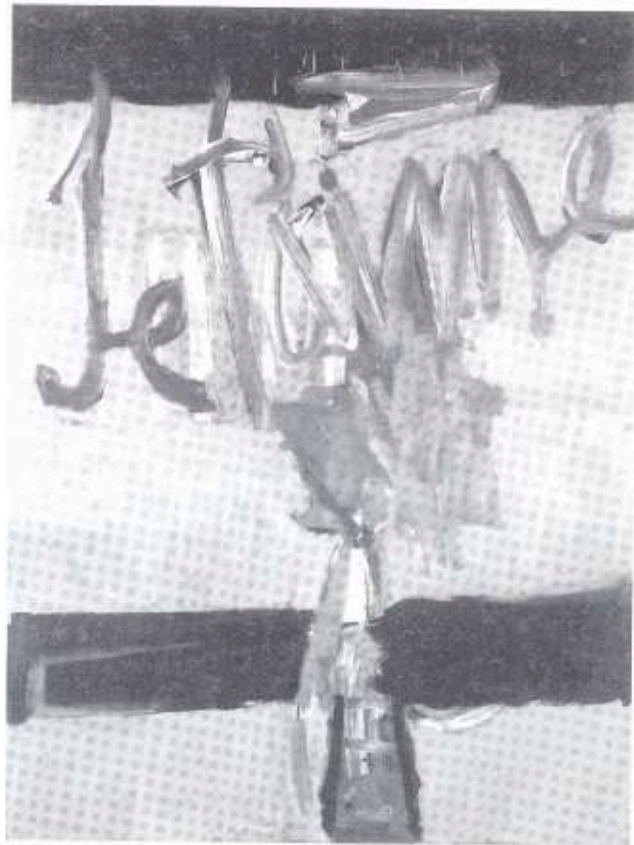
ten prostor, jež nazývá Erwin Straus „homogenizovaný“ a kde se ruší kvalitativní rozdíly mezi orientačními osami; onen původnější a starší prostor života, než je prostor cizoty a ohroženosti, Heideggerovy starosti a obstarávání; prostor, který se nám vrací v podobě důvěrného a důvěřivého prostoru lásky. To také už není prostor evropského umění renesančního a porenesančního.

Tento vztah k prostoru vysvětluje nepřítomnost dramatickosti v Matissových obrazech. V tom je také hlavní kontrast mezi Matissem a Picassem. Pokud se neredukuje na lineární a barevný vzorec, vystupuje v Picassových obrazech skutečnost jako něco neznámého a nebezpečného, zdá se být nepřítelem, který nás chce napadnout, nebo propastí, která nás může pohltit. Matisse obklopuje skutečnost jako přátelský domov a přál by si, aby také jeho obrazy takovým vlídným způsobem, uklidňujícím a posilujícím, působily. Matissovův prostor je ten, o němž píše Gaston Bachelard ve své *Poetice prostoru*: „Prostor, veliký prostor je přítelem bytí“.

V novém pochopení prostoru tkví novost a krása Matissova umění a v něm je ten veliký podnět, který jeho umění přineslo. Měl tady asi jediného předchůdce: Paula Gauguina. Ještě kubistické obrazy mají uzavřený prostor, do něhož hledíme dovnitř; je to rozbitý a znovu sestavený prostor, ale přece prostor renesanční. Matissovův prostor se obrací přímo na nás. Jeho úběžník není v něm a za ním, jsme jím my sami. „Na rozdíl od tradičních pojetí prostoru zdá se nyní prostor proudit z obrazu a nikoli už prchat dozadu, vystupovat k divákovi, který se jím cítí obklopan a nemůže

už odmítnout se ho účastnit,“ uzavírá svou monografii o Matissovi Gaston Diehl. Odtud tedy začal fauvismus a aktuálnost tohoto nového vědomí světa se fauvismem daleko nevyčerpala. Stejný princip se vrací v malířství padesátých a šedesátých let, v obrazech Roberta Motherwella, Marka Rothka, Ellswortha Kellyho, Kennetha Nolanda, Barnetta Newmana, jejichž

Robert Motherwell: Je t'aime II a, 1955



zářící barevností, rozprostírající se po plochách přesahujících zorné pole, útočí přímo na diváka, pojímají ho do sebe. Jako byzantská mozaika, tyto obrazy „vystupují dopředu, aby svým zářením vyplnily prostor mezi sebou a divákem,“ připomněl Clement Greenberg.

Ještě před nimi všemi dovedl tento nový princip prostorovosti do posledních důsledků Henri Matisse. Na sklonku svého života začal skládat své obrazy z vystříhaných barevných papírů; bylo to zčásti proto, že ochrnoval a nemohl už dobře malovat, zvláště pak, že se mu líbilo, když mohl vytvářet obraz přímo a jen z barev samých. Naposled, na samém počátku padesátých let, natřel si velké plochy papíru živými tóny kvášových barev, rozložil a rozvěsil je po ateliéru a stačilo mu, že se na ně chodil jen dívat. Později je dal rozstříhat a tak vznikly jeho poslední monumentální „papiers découpés“. Ale původně to byly vlastně nejprvnější i nejdůležitější „color field paintings“, „obrazy barevného pole“.

Dál v tom pokračuje ještě samozřejmě plastika. Co v malířství bylo zrakovým oslněním, v plastice může být přímým zásahem do živého prostoru. Dříve socha musela být oddělena od tohoto prostoru nezbytným vyvýšením na podstavec, popřípadě umístěna do výklenku zdi. Teď je přítomna bezprostředně. U Marka di Suvero a Anthonyho Cara vnáší socha do prostoru zmatek tím, že rozrušuje osy, jimiž jsme zvyklí se orientovat; prázdné tvary Roberta Morrise, Tonyho Smitha, Mela Bochnera, Ronalda Bladena, plastiky ze svítících barevných neonových trubic Dana Flavina vnikají do našeho prostoru svou němou přítomností. Carl Andre mluví o „the cut in space“, „prostorových

zářezech“, Bochner o „intrusive factor“, „vnikajícím faktoru“, Morris píše o tom, že přítomnost takového nového díla umění mění prostor vůbec („total space“) a s ním vědomí člověka, existujícího v témže prostoru. Dokonce i „combine paintings“ Rauschenbergovy a plastiky Segalovy jsou takovými bezprostředními intervencemi do žitého prostoru, jenže vnikají do něho tentokrát nadto ještě svou významovostí. Dějiny umění jsou pořád dějinami prostorovosti.

## ● Matisse a Duchamp

Mezi Duchampem a Matissem je téměř dvacet let. Matisse byl ještě z generace, která bezvýhradně věřila v umění, to znamená v to jeho společenské poslání, jak je prostředkuje okolnímu světu. Pokládal za samozřejmé, že maluje pro bohaté sběratele a jejich interiéry. Teprve jeho kaple ve Vence není už pro svět umění; ani jeho barevné papíry ve své původní podobě. Duchamp byl první umělec, který se s tímto světem umění rozloučil. To bylo jeho rozhodnutí, když mu odmítli *Akt sestupující se schodů*; a z něho už neslevil. Zůstal lhostejný k slávě i bohatství. Nestalo se to ze skromnosti. Stalo se to proto, že si uvědomil bezcennost takového úspěchu, a dokonce i cenu, která se za něj platí. Náš svět je posledním pozůstatkem velkého světa dvorské kultury, jak se ustavila v jedenáctém století a mnohokrát se proměňovala, ale zatímco ona hra tehdy do sebe chtěla pojmout všechen lidský život a učinit z něho celého umělecké dílo, dnešní hra umění se vůči životu uzavírá a svůj fiktivní svět

zakládá vedle něho. Středověká hra vyzařovala daleko široko okolo sebe; svědectvím o tom zůstává historická architektura. Co však z enklávy novodobého umění pronikne naven, je jen neúčinný a znetvořený zbytek. To znetvoření dokonce působí zpětně a deformuje i to, co má zůstat uchráněno v hranicích světa umění. Umělec se proto neměl a nechce spokojit s úlohou, kterou mu tento svět umění ponechává; od Novalise po Duchampa se vrací myšlenka, že by se umělec sám měl změnit v umělecké dílo, že by se neměl spokojit děláním krásných věcí, že by měl proměnit celý svůj život. To je stará idea života-hry. Krajním důsledkem bylo dada. Umění-hra mělo být uměním-životem a tím výbušninou, která by rozmetala zdi obkličující umění a s ním ten způsob života, který tyto zdi postavil. Proto byl také Duchamp dada. Dada bylo pokračováním a svým způsobem vyvrcholením tradice romantismu a symbolismu. Bylo posledním krokem k osvobození od starého světa: zrušilo i vše, co zbývalo ze staré koncepce uměleckého díla. Učinilo to právě a nezbytně: tato koncepce se utvářela právě pod tlakem uzavřenosti světa umění vůči světu života. Měl-li a chtěl-li umělec zasahovat do samotného života, musel tak učinit novým způsobem. Dada bylo proto především útočné, provokativní, výbušné - jako těsně před ním expresionismus a futurismus a ještě důsledněji. Obětovalo tomu nejen ustálenou podobu uměleckého díla, nýbrž toto dílo vůbec. Dada mělo být akcí, především akcí, a jenom akcí. To byl kritický moment a dada se v něm zhroutilo. Jak má umělec působit, vzdá-li se vytváření díla, a jak dokonce a hlavně on sám má pokračovat? Tvorba uměleckého díla

není sdělováním něčeho už poznaného, něčeho už známého, ale poznáváním, je vlastní uměleckou prací. Dílo dělá umělce, nikoli naopak.

Matisse byl jedním z největších revolucionářů umění, který zůstával ještě v uznaných hranicích umění. Duchamp se pokusil tyto hranice rozrazit. Nicméně naposled se zdá, jako by se jejich cesty stáčely stejným směrem. Oba, Matisse i Duchamp, obnovují podstatné principy myšlení estetiky novoplatonské a byzantské, jaké platily v celém umění islámském i v Evropě až do příchodu renesance. V transracionálním vesmíru novoplatonském božské, Jedno, je zároveň přítomné i oddělené, je nikde a všude. Umění má otevírat dveře k něčemu všechnu skutečnost přesahujícím a zároveň ji všechnu prozařujícím: k božskému, jež je světlem nade všechno světlo. Jako z jedné strany pro novoplatoniky od Plotina k Pseudo-Dionysiovi platilo, že božské se nedá nijak zpodobovat symbolem, který by měl v sobě něco onomu božskému podobného, tak z druhé strany mohlo umění alespoň do nějaké míry zpřítomňovat toto božské svou metaforikou světla a barvy. Byzantská estetika je estetikou bezhmotnosti a světelnosti. Dílo má svým barevným působením zasahovat do žitého prostoru a svůj poslední smysl má říci v extázi světla.

Tak je tomu v posledních dílech u Duchampa stejně jako u Matisse. Duchampovo *Je-li dáno...* má být barevným a zářivým zjevením; v Matissově životě a díle zaujímá podobné místo jeho kaple ve Vence. Matisse se rozhodl vytvořit v ní vrcholné dílo svého života a tentokrát také on překročil hranice, v nichž jeho umění zatím zůstávalo. Nevyzdobil kapli uměleckými



díly, jak by se bylo mohlo čekat; proměnil ji v slavnost světel a barev. Je to nehmotné zjevení. Duchamp a Matisse nejsou protivníci. Jejich výtvarné metody byly ovšem jiné. Zatímco Matissovo dílo ve Vence je tak uzpůsobeno, abychom vstupovali dovnitř do něho, poslední dílo Duchampovo se zakládá na své nepřístupnosti. Ale intence je stejná. Oba vzhlížejí do téže dálky.

## ● Náboženství

Jedním ze znamení oné přeměny, která měla dát vznik modernímu umění, byla myšlenka, že cílem umění není krásné nebo jenom krásné, nýbrž nadto vznešené. První, kdo si to začali uvědomovat, byli angličtí myslitelé osmnáctého století. Krásným bylo pro ně umění jejich doby, zprvu uměřenost klasicismu, pak půvab rokoka. Ale to jim přestávalo stačit. Lákalo je „velké“, „vznešené“, co přesahuje lidské citění a chápání, a co tu přece je. Viděli je především v přírodě; vznešené, to byly velehory, pouště, moře, klenba nebes. Takový pocit vznešeného byl tehdy docela nový. Byla to reakce na soudobý racionalismus; tento racionalismus se zakládal na přesvědčení o svrchovanosti rozumu; co nemohl do svého chápání pojmout rozum, bylo pro tyto racionalisty pouhým přežitkem staré nevědomosti. Přežitkem se jim jevilo především náboženství a všechno, co s ním souviselo, dokonce i umění. Ale brzo se jim ukazovalo, že zůstává něco, s čím se rozum nemůže nikterak vyrovnat. Křesťanství se jim jevilo jako soustava pouhých pověr; nic se v něm neda-

lo racionálně odůvodnit. Zbavující se této tradiční víry, uvědomovali si najednou něco jiného, co rozhodně lidský rozum převyšovalo: nadlidskou velikost přírody samotné. Jedním z prvních, kdo si to přiznal, byl Thomas Burnet: „Je něco vznešeného ve vzezření těchto věcí, co vnuká mysl velké myšlenky a pocity. Za takovýchto příležitostí myslíme na Boha a jeho velikost; cokoli, na čem je aspoň stín nekonečného, vše, co je příliš velké pro naše chápání, svou přílišností naplňuje a přemáhá naši mysl a uvrhuje ji do jakéhosi lahodného omámení a obdivování.“

Systematicky se věnuje tomuto novému vědomí a pocitu v knize *Filozofické zkoumání o původu našich ideí vznešeného a krásného*, která vychází roku 1757, Edmund Burke. Descartovy „jasné a distinktní ideje“ byly ideálem racionalistů, pro Burke „jasná idea je jiné jméno pro malou ideu“. Vznešené je něco, co definitivně přesahuje míry rozumu. „Vznešené předměty mají rozsáhlé rozměry, krásné je poměrně malé; krása má být jemná a úpravná, vznešené má být drsné a nedbalé. Jsou to ovšem ideje velmi rozdílné, jedna vytvářena bolestí, druhá příjemností.“ „Zděšení je nejvyšším stupněm vznešeného, nižšími jeho působeními je obdiv a zbožná úcta.“ Burkeho spis měl veliký vliv; především na Kantovu koncepci jeho posledního díla, *Kritiky soudnosti*. Kant v něm dovršil osvícenský racionalismus a otevřel dveře romantismu. Romantici si uvědomili, že stojí na začátku něčeho docela nového. „Čas starého umění a náš čas nespojuje žádná živá tradice,“ řekl ve své přednášce o výtvarném umění roku 1807 velký filozof romantismu Schelling: „musíme umění znova vytvořit.“

Velcí zakladatelé nového umění se proto nestyděli proti oněm vznešeným vypadat prostinci, neuměli, suchopární...“ Stejně malíř Runge: „Jak bychom mohli přijít na neblahý nápad, přivolávat zpátky staré umění? Něco hyne, stojíme na konci všech náboženství, která vznikala z katolictví, hynou abstrakce, všecko je vzdušné a lehčí...“ Od romantiků počínaje, umělec už nechce tvořit krásné věci. Jde mu o to, čemu se předtím říkalo vznešené: o to, co je neúměrné omezenosti rozumu, co se možná vznáší jako hudba a tanec a je možná obludné, bizarní, hrůzné; umění má být iniciací nového, obsáhlejšího a do nesmírna otevřeného vědomí.

Také Duchamp programově usiloval vyloučit z umění krásné, smyslové, jeho imanentní působnost, aby je mohl soustředit k vznešenému, rozumějme k jeho vztahování se k transcendenci, k jeho ukazování za hmotnou skutečnost, k symbolickému významu, k přítomnosti mýtu. Nakonec dospěl k dílu, které právě naopak využívá hmotnosti, názornosti, „sítnicovitosti“ do takové krajnosti, že se všechna jeho smyslová přítomnost obrací v něm do svého opaku, že jen a jen ukazuje k nehmotnému významu, stává se jen a jen symbolem, zjevením, epifanií. *Je-li dáno...* je mlčelivé, strnulé a do sebe uzavřené. Jeho vypjatá významovost spočívá v jeho ukazování k něčemu, co nemůže být nikde v jeho vizuálnosti. Ti, ke kterým promluvalo, se nemohli ubránit pocitu, že v tomto veristickém díle je něco numinózního, že se skrze ně dotýkají nebo že skrze ně k nim přichází transcendentní, božské. Takové byly možná hierogamie, jimiž vrcholil obřad zasvěcení neofytů v antických mystériích.

Duchamp se často zamýšlel nad vztahem umění a náboženství. Když hovořil roku 1961 s Alainem Jouffroyem zase jednou o malbě, která jde „za sítnici“, která užívá „tuby barev jako odraziště, aby šla dál“, připomenul náboženské umění renesančních umělců. „Tuba barvy je nezajímala. Co je zajímalo, bylo vyjádřit ideu božského.“ Čím více přestával Duchamp důvěřovat předmětnosti uměleckého díla, tím více se ovšem musel blížit náboženskému. Nechtěl nic vykonat – v hmotném světě: šlo mu o obnovení a uchování oné prvotní zkušenosti transcendence. „Váš způsob revoluční činnosti zřejmě nikdy nebyl politický,“ obrátil se na něj roku 1963 William Seitz. „Jakým adjektivem byste ji mohl popsat? Je to činnost estetická? filozofická?“ „Ne, ne,“ odpověděl mu Duchamp. „Metafyzická, jestli jaká. A i to je pochybný výraz. Všecko je pochybné. Vidíte, že dovádím Descartovu ideu pochyby mnohem dále, než to kdy učinili karteziáni.“ Ve své přednášce *Má mít umělec vysokou školu?* roku 1960 Duchamp mluvil o tom, že náš svět se dnes zakládá na „brutálním materialismu“. „Náboženství ztratilo mnoho ze svého území a neposkytuje už duchovní hodnoty. (...) Dnes je umělec podivným rezervoárem paraspirituálních hodnot“; jeho poslání je „parareligiózní“. „Svět se slepě obdivuje vědě, ale vědecká řešení se osobních problémů lidské bytosti ani nedotýkají.“ Je na umělci, aby „uchovával naživu velké duchovní tradice, s kterými i samo náboženství, zdá se, ztratilo kontakt,“ a proto aby „udržoval plamen vnitřního vidění, jehož je asi pro člověka profánního umělecké dílo největším tlumočnickem.“

„Vysokou školou“ neměla být škola znalostí a dovedností, jakými jsou naše univerzity a techniky či dokonce umělecké akademie. Spíše to měla být jakási klášterní škola jako v raném středověku, kde by se umělec naučil odpírat modernímu světu. Podobné výroky se najdou u Duchampa i jinde. „Technika nás rozhodně zatopí. Individuální rychle mizí. Za chvíli nebudem než očíslovaní mravenci,“ řekl roku 1966 Doře Ashtonové. „Umělci jsou jediní, kdo mají naději zůstat občany světa, aby vytvořili svět dobrý pro život. Nemají závazků a mohou být svobodní. Dalo by se říci, že umělec už není umělcem. Je jakýmsi misionářem. (...) Umění je jediné, co zůstalo lidem, kteří neponechávají poslední slovo vědě.“ O sbírce muzea Société Anonyme píše v katalogu, že by měla být „jediným dnes svatostánkem ezoterického druhu, ostře kontrastujícím s komerčním zaměřením našeho času,“ a svou charakteristiku Picassa v něm uzavírá: „...všude svět očekává někoho, na koho by mohl slepě spoléhat – takové uctívání se dá srovnat s náboženským apelem a přesahuje rozumové uvažování.“

Duchamp dobře cítil, jak těsně se ve svém umění přibližuje k náboženství. Přitom se od náboženství příkře distancoval. Cabanne popisuje v úvodu ke své knížce rozhovorů s Duchampem, že Duchamp mu vše vykládal s klidnou vyrovnaností; jen jedna otázka vyvolala v něm vzrušenou reakci, když se ho totiž na konci těchto rozhovorů zeptal, zda věří v Boha. „Ne, vůbec ne. Nemluvte o tom! Pro mne tato otázka neexistuje. Je to lidský vynález. Proč mluvit o takové utopii? Když člověk něco vymyslí, je vždy někdo pro a někdo proti. Je to bláznivá hloupost, že si vytvořil ideu

Boha. Nechci říci, že jsem ateista, ani že jsem věřící, nechci o tom vůbec mluvit.“ Když Michel Carrouges vyslovil roku 1952 ve své stati *Mládenecký stroj podle Franze Kafky a Marcela Duchampa názor, že Duchampovo Velké sklo* ohlašuje „velkou noc ateismu“, Duchamp, který jinak nechával své interprety jejich názorům i omylům, pokládal za nutné napsat o tom Bretonovi (1954) dopis: „...nepřijímám diskusi o existenci Boha – totiž pojem ‚ateista‘ (jako protiklad pojmu ‚věřící‘) mne nezajímá, ani slovo věřící, ani protiklad jejich dostatečně jasného smyslu.“

Duchamp vždy přesně myslel a přesně mluvil. Ale tady se zdá, že si protičeří nebo alespoň váhá. Umění má něco společného s náboženstvím, říká; je „parareligiózní“ a má uchovávat duchovní hodnoty, „s kterými náboženství ztratilo kontakt“. Zároveň naprosto odmítá náboženství, alespoň pokud je vírou v Boha. Kde je tedy vlastně hranice mezi uměním a náboženstvím?

V moderním umění existují pokusy spojit umění s náboženstvím; ty pokusy jdou od symbolistů až k divadlům-mysteriím současných severoamerických avantgardistů. Duchamp se ve svém díle pohyboval těsně při hranici umění a náboženství, ale varoval se toho, aby ji překročil. Nečinil to z ateistické předpojatosti. Sám opakoval, že jako nesdílí žádnou náboženskou víru, stejně není ani ateista. Chtěl-li zůstat v hranicích umění, ať je rozšiřoval jakkoli daleko, měl k tomu dobrý důvod.

Pojem umění není nijak přesně vymezen. Pro romantiky se stalo umění způsobem symbolického chápání světa. Na rozdíl symbolického vědomí a pojmového rozumění se snad dá nejzřetelněji ukázat na specifčnost umění či alespoň na specifčnost moderního umění v moderním světě. Od dob Descartových moderní člověk hledá svou jistotu v „jasných a distinktních ideách“: odtud je moderní věda, moderní technika, moderní svět. Symbol – totiž symbol v umění – je něco docela jiného než taková „jasná a distinktní idea“. Symbol není pojem, nedá se vymezit. Jeho význam a působnost je v jeho nevymezitelnosti. Symbol je ukazováním, ale ukazováním ne k té jedné věci, kterou by jako pojem nebo znak znamenal. Symbol ukazuje dál za ni a virtuálně skrze ni na vše; vyvolává skrze tu jednu věc přítomnost světa. Svět pojmů, svět těch jasných a vymezených ideí, je mechanismus, je cizí a mrtvý, je objektem. Svět symbolu je živý svět, který je s námi a s kterým my jsme, je sám subjektem, jako jím jsme my. Svět symbolu je svět druhé osoby, je „ty“. Svět pojmů je svět třetí osoby, je vůči nám „ono“.

Svět symbolu je světem mýtu. Pro moderního člověka mytický svět neexistuje. Dočítá se o něm v knihách; pokládá mýty za vyprávění, pohádky. Ale vyprávěním, fiktivní příhodou se stává mýtus teprve dodatečně a vlastně až tehdy, kdy už ztratil původní smysl a cenu. Co vlastně mýtus původně je či byl, dá se těžko vysvětlit. Karl Kerényi ve své knize o antickém náboženství říká, že mýtus je jako hudba a dá se jako hud-

ba stejně málo popsat. Je výrazem symbolického významu světa, obrazem jeho důvěrné přítomnosti. Ještě více než v symbolickém poznávání je svět mýtu s námi a my s ním; vypráví o světě a o nás zároveň; nabádá nás a učí, jak v tomto světě a s tímto světem žít. Nečiní to pomocí pojmů a nedá se tedy formulovat do mravních příkazů. Sám člověka nese životem – jako hudba.

Svět Duchampova umění je světem symbolu a mýtu. Jeho dílo mělo být stálým ukazováním do toho živého světa našich životů a vyvoláváním mýtu, který by nám pomohl náš život v tomto živém světě osvětlovat. Tím bylo pro Duchampa umění: evokací přítomnosti symbolu a mýtu v našem moderním světě, kde se symbolické vědomí ztrácí a mýtus už neexistuje. Svět moderního člověka je lhostejným objektem; člověk může s ním jakkoli k svému prospěchu či pohodlí nebo i jen podle okamžité nálady zacházet. Zato je v něm se svým lidským osudem docela opuštěn. Svět, do kterého nás uvádí umění, je svět, který má svou subjektivitu. Proto je to svět posvátný. Jsme v něm doma, ale nemůžeme si v něm dovolit cokoli. Musíme se v něm chovat zbožně.

Od světa symbolu a mýtu je k náboženství jen krůček. Je-li tento svět vůči nám subjektem, je-li určitým „ty“, je nasnadě, obrátit se k tomuto „ty“ s prosbou o nějaké přispění. To je modlitba – a v tu chvíli jsme mimo oblast umění. Umění, ať jakkoli vyvolává a přivolává tento živý svět, nechce nic víc, než aby člověk byl s tímto světem a tento svět aby byl s člověkem. Dál od něho nic nežádá a dokonce ani nepotřebuje. Co by mohl člověk chtít víc než být a žít se vším neko-

nečným vesmírem? Náboženství však mnohdy začíná z malomyslnosti. „Především strach udělal bohy,“ je staré vysvětlení náboženství. Není to strach v naivní interpretaci strachu z fyzických nebezpečí – těm vždy člověk čelil opět fyzicky. Je to jiný strach: strach z opuštěnosti člověka ve světě, metafyzická úzkost. Taková je náboženská zkušenost mnohých. Charakterizuje zvláště křesťanství. Není to celá pravda. Je také náboženství radosti a překypující radosti. V křesťanství je jí málo, islám byl jí plný. Teologové mluví o „mysteriu tremendu“ a „mysteriu fascinosu“, o tajemství, před kterým se chvějeme, a tajemství, které nás oslňuje. Náboženství není tedy jen z hrůzy či jen z radosti. Může být z obojího. Jeho začátek je dál.

V první zkušenosti je svět pro člověka živou přítomností. Není tu vlastně ještě subjekt a objekt, jsou tu dva subjekty či přesněji řečeno dvě subjektivity a ne proti sobě, nýbrž pospolu. Objekt má vždy hranice; jeden objekt vůči druhému a soubor vši objektivit vůči subjektu; to je, co je činí objekty a objektivitou. Subjekt je naproti tomu vždy bez hranic; rozprostírá se, aniž se dá říci až kam, jako je lokalizován, aniž se dá určit nějaké jeho centrum. Ve styku dvou subjektivit, ať jsou to dva lidé nebo člověk a jeho živý vesmír, rozhoduje právě tato necentrovánost a bezhraničnost. Nemajíce hranic, nemohou se dotýkat navzájem ani svými okraji; a nemajíce středu, stýkají se v celé své intenzitě, celou svou plností.

Náboženství začíná tam, kde člověk objeví za tím vším zjevováním živého vesmíru souvislost a vyvodí si z ní existenci setrvalého duchovního působilce: působilce či působilců, bohů či Boha. Ten Bůh nebo ti

bozi nejsou pouhým „ty“. Bůh nabyt osobnosti, je už také „on“ a naposled docela jen „on“. Člověk se k němu může obracet: počátkem náboženství je modlitba. Ale zároveň se tento „on“ či „oni“, Bůh či bozi, stávají cizími, nepochopitelnými, nevypočitatelnými, možná nebezpečnými. Důsledkem tohoto vývoje je ustavení náboženství jako společenské instituce. Má své učení, své posvátné knihy, organizované kněžstvo. Může posléze splynout se státní mocí; nedá se rozeznat, nakolik je duchovní mocí a nakolik světským terorem. Místo zbožného obcování s božským ve světě nastoupí cizota vzdálených a nepochopitelných nadzemských vládců nad světem a vším naším životem. Náboženský strach zahubí zbožnost důvěry. To je ten „lidský vynález Boha“, proti kterému protestuje Duchamp.

Nám v Evropě náboženství už docela splynulo s představou církevní organizace a jejího panování. V antickém Řecku nebyla žádná církev, nebylo dogmat ani svatých knih a kněz byl pouhým odborníkem na vykonávání náboženských obřadů. Nebylo jich ani v Indii či v Číně. Nikomu se ani nebránilo v náboženských pochybnostech ani v náboženských reformách. Přitom to byli lidé upřímně a hluboce zbožní. Náboženství nebylo pro ně naukou, ale tradicí, která pro ně uchovávala formy zbožného chování vůči vesmíru a všemu v něm. Tak tomu bylo a je i s náboženstvími jiných civilizací, pokud nesplynuly se světskou mocí. Křesťanství bylo od čtvrtého století státním náboženstvím a to mu bylo osudné. Čím bylo mocnější, tím bylo ustrnulejší a tím méně bylo schopno uchovávat formy zbožného chování. Z náboženství víry, lásky

a naděje měnilo se v náboženství zoufalství, násilí a krutosti. Když Duchamp mluvil proti náboženství, myslel na to, že se z něho ztratily duchovní tradice, které mělo uchovávat; má-li se „udržovat plamen vnitřního vidění“, může to činit jen umění. Umění nezná modlitby, oběti, obřady; je ještě u oné první, původní, ještě přednáboženské zkušenosti; a zůstává na něm, zachovat pro člověka uvnitř imanence kontakt s transcencí.

### ● Transcendence

„Je-li dáno, že...; předpokládáme-li, že jsem velmi nemocen...“ je jeden z těch náznakových zápisků, kterým sedmadvacitiletý Marcel přikládal takovou důležitost, že je roku 1914 ofotografoval a ve třech exemplářích vložil do tří krabic. Zápis je pravděpodobně starší; mohlo by se hádat, že je někdy z téže doby, kdy se Duchamp zabýval kresbami k Laforguovým básním, tedy už z roku 1911. To byl ten „smutný mladý muž“, jak ho tehdy poznala Gabrielle Buffetová: byla v něm „jakási nechuť k dílu a neschopnost k životu.“ Byla to zvláštní nemoc, jíž strádal: nemoc neplodnosti, životní marnosti, uzavření do světa bez výhledu. Roku 1915 přijíždí do New Yorku a je to jakoby jiný člověk. Uchvátí rázem všechny svým životním elánem a svou zvláštní moudrostí. Takového ho pozná ještě po válce André Breton; upoutá ho „podivuhodnou krásou, která zářila z jeho tváře“. Ale potom jako by ta jeho záře pohasínala. V meziválečných letech je jen tím šachistou, jak se zmiňuje Anaïs Nin. Zato v le-

tech jeho pobytu za druhé války a po ní jako by se jeho záře navracela. Nestranil se světa jako předtím; a pro mladé americké umělce nabyla jeho přítomnost nesmírného významu. Jeho dílo zůstávalo nevystavováno a téměř nereprodukováno; ale svou osobností Duchamp podnítil velkou oblast nového amerického umění. Abstraktní expresionismus první poválečné doby mu zůstal samozřejmě vzdálen; to byla pro něho zas jen obnova toho „sítnicového“ umění. Zato rozhodující byl jeho vliv na Johna Cage, který se měl stát inspirátorem docela nové orientace moderní hudby; Morris vypočítává roku 1981 ve svém přehledu tehdejších určujících momentů Duchampův vliv na Cornella, Johnse, Henryho Flynta (a s ním na celý Fluxus, ale ten opomíjí, stejně jako vynechává jméno Rauschenbergovo), na mnoho z popartu, na Acconciho, Oppenheima, Haacka, Baldessariho, Aycockovou, na sebe sama. „Nic z toho by nebylo mohlo existovat bez Duchampova rozmetání statického, soběstačného estetického předmětu jakožto hranice uměleckého vytváření.“ A ještě zbyla nevyužita, připomíná právem Morris, Duchampova mytologičnost.

To rozjasňování a zatemňování Duchampova záření je zřejmě ve shodě s vývojem jeho umění. Kdysi to byl ten „smutný mladý muž“; byl „velmi nemocen“; potřeboval si tu nemoc vyložit, pochopit ji, vysvobodit se z ní. Tak vznikla *Nevěsta svlékaná svými mládenčí, dokonce* – znamenala uzdravení, novou naději, a během práce na ní se také Duchamp změnil z onoho chmurného samotáře v ten fascinující zjev, jak jej poznali v Americe během první světové války. *Nevěstu* Duchamp nedokončil a tento nezdar ho uvrhl opět

do beznaděje a samoty. Znovu se vzchopil teprve, když se mu podařilo objevit nový způsob, jak se vrátit k opuštěnému dílu. Tím se stalo *Je-li dáno: 1. voda-pád, 2. svítíplyn*. Ponořil se opět do soustavné tvůrčí práce a v její atmosféře se stal tím novým Duchampem, jehož proměnu obdivoval Robert Lebel a jakým už zůstal až do konce.

Když roku 1963 hovořil Duchamp s Williamem Seitzem, napověděl, co pro něho znamenala umělecká tvorba. „Malovat, to byl jen nástroj. Most, jak se dostat někam jinam. Kam, nevím. Nechtěl jsem to vědět, poněvadž to by bylo v podstatě tak převratné, že se to nedá vyslovit.“ Duchamp tady používá minulého času; ve skutečnosti pracoval tehdy na utajovaném *Je-li dáno...* a mluvil o zkušenosti, kterou právě prožíval. Hned dál se pak Duchamp zmínil, že tím cílem, kam ho umění vedlo, bylo „metafyzické“. To bylo převratné, dokonce hrozivé. To je především mysterium *Nevěsty*.

Uprostřed metafyzické dřímoty světa byl Marcel Duchamp mučedníkem Absolutna. Naposled došel jeho milosti. Uskutečňoval své dílo v jeho přítomnosti a v jeho přítomnosti také žil. Jestli jeho dávný přítel Roché o něm psal, že jeho největším dílem bylo jeho užívání času, musíme tomu rozumět v tomto smyslu. „Mým uměním bylo žít,“ vyznal Duchamp sám ke konci života Cabannovi: „každá vteřina, každý vdech a výdech je dílo, které není nikde vepsáno, které není optické ani cerebrální. Je to jakási trvalá euforie.“ „Můj život byl naprosto zázračný.“

Kdo se s ním jednou setkal, nezapomene na to. I ve svém vysokém věku zůstal skromný, neokázalý,

jemný a láskyplný. „Bůhví kolika lidem pomohl a kolika způsoby,“ vzpomíná malíř Robert Motherwell. Cage mluví o „uklidňujícím působení jeho přítomnosti“: „bylo to jako nezájem jogína. Bylo to plné síly, pevně

69. S lehkou ironií (*With my tongue in my cheek*), 1959



ukázněné.“ Robert Lebel byl naposled u Duchampa v jeho ateliéru v Neuilly v předvečer jeho nenadálé smrti. Duchamp mu připomínal, jak seděl ve svém křesle, obraz velkého mudrce a velkého umělce, Sokrata, Catona či Leonarda da Vinci; a když se s ním loučil, vzpomíná na „jeho záření, ten večer zvláště intenzivní...“ Malíř William Copley to shrnuje: „Promiňte mi, jestli mluvím o Marcelu Duchampovi jako o svatém. Pro mne byl svatý.“

### Ztroskotání

Mnozí soudili, že Duchamp ve svém umění ztroskotával. Neměli v tom nepravdu, i když to nedovedli vyložit nebo si to vykládali špatně. Duchamp nebyl ani první, kdo musel dojít této zkušenosti ztroskotání. Básnické dílo Stéphana Mallarméa je stejně nepočtené a namnoze fragmentární: tenký svazček veršů a několik esejů; a jeho poslední skladba, *Vrh kostek*, je apoteózou ztroskotání. Hrdina básně, „Pán lodi“, vrhá své kostky „ze dna ztroskotání“, a vrhá je marně

„na těchto pobřežích  
v prázdnotách  
v nichž veškerá skutečnost se rozplývá“.

Je to docela nová zkušenost naší doby. Dříve bylo pro umělce dovršení jeho díla jediným cílem; nyní je to tak, jako by se jím neměl spokojit, jako by měl jít až za ně – tedy tam, kde jeho dílo ztroskotat už musí.

Literární teoretik Hugo Friedrich pokládá za „základní zkušenost modernosti“, že básník chce řečí postihnout absolutno a přitom oba póly, řeč i absolutní bytí, „podléhají stejnému zákonu nezdaru“; je to „zkušenost nezdařené vášně k transcenci, neshodnosti, roztržení“ – především zkušenost Mallarméova.

Uvědomovali si to už romantici. Beethoven se světil Bettině Brentanové, že když svoji skladbu dovrší posledním úderem kotlů, vrátí se mu zas ten věčný hlad, který ho hnal do tvorby, a musí „začít jako dítě znovu od začátku“. Hudba je „vyšší svět vědění, který sice člověka objímá, ale který člověk nikdy nedokáže pojmout“. Filozofickou formulaci dal této zkušenosti později Karl Jaspers. V „hraničních situacích“ života člověk se blíží vrcholné realizaci svého „Dasein“, svého pobývání na světě, a zároveň naráží na nemožnost k ní dospět: metafyzická zkušenost vrcholí v „šifře ztroskotání“.

Jinak to být ani nemůže. Toho termínu „šifra ztroskotání“ se dá dobře použít právě na zkušenost umělcovu. Čím více se jeho dílo blíží k transcendentnímu, o něž usiluje, tím více zprůsvitňuje a tím více se blíží k zániku. „Sladší jsou melodie neslyšné,“ říká Keats; pro čínské taoisty „nejlepší hudba je mlčenlivá,“ znamená Marcel Granet ve svém díle o čínském náboženství, v Japonsku se při některých šintoistických svátcích hraje na nástroje beze zvuku a Mallarmé má svou „hudebnici mlčení“. Smyslová skutečnost, hmotnost a tvar jsou přítěží, které se chce umělecké dílo naposled zbavit – v ten okamžik toto dílo ztroskotává na těch Mallarméových pobřežích, kde „veškerá skutečnost se rozplývá“. Tvar a hmot-



nost Duchampových readymadů byly takové, aby samy byly bez ceny a bez významu, aby byly pouhým poukazem k onomu Beethovenovu objímajícímu a nepojmutelnému.

Duchampovy protesty proti „sítnicovitosti“ uměleckého díla byly protestem proti umělcově hedonistickému zapominání na transcendenci. Duchamp prošel proto mnohými pokusy, jak potlačit do krajnosti smyslové v umění, aby v něm zůstávala jen symbolická významnost; vyvrcholil to idejí proměny osobnosti v novou bytost, která by samotnou svou přítomností připamatovávala ono významné. To byla androgynní Rose Sélavy. V té chvíli se začínal podobat tomu, čím bývaly náboženské postavy.

Svatý, to není člověk příkladného života. Zneklidňuje a pobuňuje. Je mimo normy své civilizace; měřenými, může být amorální a asociální. Je to jen člověk, který žije v přítomnosti transcendence. Svátý je nepravděpodobný a jeho život se nám stává legendou – jako v našem nelegendárním světě život Novalisův, Baudelairův, Rimbaudův, Jarryův, Satiův, Chlebnikovův a nyní i Duchampův. Činili zázraky: vraceli svou existenci k světu ještě živému, nikdy hotovému, věčně tvůrčímu. Jejich ztroskotávání na hranicích transcendentního bylo jejich vítězením.

Transcendence sama o sobě je nicotou, prázdňem. To poznalo mnoho velkých mystiků. „Nejvyšším stavem sjednocení je nepopsatelná zkušenost, ve které všechny ideje obrazů a tvarů a rozdílů zmizely,“ znamená mystik pozdního středověku Heinrich Suso. Se zánikem objektivního musí zmizet i subjektivní. „Všecko ustalo a já jsem nebyl,“ svědčí velký

španělský básník končícího manýrismu a začínající protireformace, Jan z Kříže. Muslimští mystikové mají pro to terminus technicus „faná al-faná“: „faná“ je výraz pro extázi jakožto „pomnutí“, „faná al-faná“ je „pomnutím pomnutí“, kde já, veškerenstvo a božství, splývá. „Ó ty já,“ volá u perského mystika Bajazida z Bistámu Bůh v člověku.

Z moderních básníků nikdo neprošel takovou zkušeností transcendence jako Mallarmé a nikoho také tak nezdrtila; právě tato zkušenost se však stala pro něho příležitostí znova se rozhodnout k životu a dílu. Už v jedné próze ještě z počátku oné jeho metafyzické krize se hrozí „nenávisti k stvoření a neplodné lásky k Nicotě“; ale po dvaceti letech svůj pozdní sonet začíná chválou života a lásky: „Vítězně uniknuv krásné sebevraždě“ (a v starší verzi: „Stále se usmívaje krásnější pohromě“, totiž pohromě Absolutna). Jiným mučedníkem nicoty byl Malevič; jeho obrazy se stále více vyprazdňovaly, až naposled zůstalo prázdné plátno; ideální plastické projekty, „architektury“, byly z toho únikem, ne překonáním. Martin Heidegger, když chtěl vyjádřit rozdíl mezi „jsoucím“ – imanencí – a „bytím“ – transcendencí – a když došel ve svém textu *Co je metafyzika* k ztotožnění absolutního bytí s paradoxní „jasnou nocí Ničeho“, připisuje později dovětek o vděčnosti za to, „že jsoucí jest“. Nemáme výslovného dokladu o takové metafyzické krizi Duchampově, ale je zřejmým vysvětlením jeho let mlčení mezi jeho dadaistickými gesty a koncepcí posledního díla, *Je-li dáno...* Také Duchamp byl mučedníkem Absolutna a také on musel z jeho prázdnoty nalézt svou cestu do konkrétnosti života.

Burke a Kant rozeznávali krásné a vznešené. Duchamp chtěl vyloučit z umění krásné, jeho imanentní působnost, aby mohl rozvinout všechno to vznešené, rozumíme-li tím jeho vztahování se k transcenci, jeho ukazování za hmotnou skutečnost k symbolickému významu. Nakonec dospěl k dílu, které právě naopak využívalo hmotnosti, názornosti, „sítnicovitosti“ uměleckého díla do takové krajnosti, že se všechna jeho smyslová přítomnost v něm obracela do svého opaku, jen a jen ukazovala k nehmotnému významu, stávala se jen a jen symbolem, zjevením, epifanií.

### Kam spějeme

Uprostřed ohlušujícího hluku moderního světa hlas umělcův je téměř neslyšný. Maurice Blanchot má v jednom svém eseji velmi krásnou pasáž o „malém hluku“ dnešního umění: „nic vážného, nic hlučného; stěží mumlání, které nic nepřidává k velikému zmatku měst, jimž – zdá se – trpíme“; ale tento malý hluk, toto nezřetelné mumlání umění nepřestává, a kdo je jednou zaslechne, dodává Blanchot, už je nikdy slyšet nepřestane. Umění se nemůže do tohoto světa vmístit, nemůže mu nic říci. Přesto a právě proto dílo moderního umění nabývá dějinné platnosti.

Nikdo si toho nebyl tak časně a tak přesně vědom jako Marcel Duchamp. I velcí umělci naší doby se pokoušeli včlenit své dílo do naší společnosti a najít v ní uznání pro ně. Cézanne se celý život ucházel o přijetí do Salonu a Valéry se dal vyfotografovat v stejnokroji člena Francouzské akademie. Duchamp měl ve svém



Marcel Duchamp na výstavě v Pasadeně, 1963

integrálním postoji jen málo předchůdců – Mallarméa, Jarryho, Satieho. Satie to svého času velmi přesně postihl, když Maurice Ravel odmítl akademické pocty: „Nestačí akademické palmy odmítnout, člověk si je nesmí zasloužit.“ Mezi těmito předchůdci stěží by se dal jmenovat nějaký malíř – nebo sochař – leda Gauguin. Ale už romantici si uvědomovali, že se ztrácí

možnost komunikace mezi umělcem a ostatními lidmi této doby. Především citovaný už Wackenroder; téměř současně William Blake. Je to tragická samota:

„Co se musí zaplatit za zkušenost? Koupí se za  
píseň?  
Či moudrost za tanec na ulici? Ne, člověk platí  
vším, co má, svým domem, svou ženou, svými dětmi.  
Moudrost se prodává na opuštěném trhu, kam  
nikdo nechodí,  
a na zpustlém poli, kde sedlák marně oře pro  
svůj chléb.“

Umělec se musí vydat na svou cestu do neznáma sám – jako to učinil Duchamp. Bylo mu od počátku zřejmé, že nemá nic společného s moderním světem, a dokonce ani s jeho uměním. Toto umění je také zkaženo. Čím dál tím více se s ním rozcházeli – se vším, čemu ostatní říkají umění a co proto obdivují a čeho si vážili. Byl v tom nekompromisní a důsledný. Od té doby, co se stala obchodním artiklem, modernost přestala být moderností; je konformismem. Samy dějiny umění ztrácejí na aktuálnosti. Je to, jako by umění mělo končit. Nejde už o umělecký pokrok, o vynalézání nových tvarů či nových postojů. Lidstvo jde do těžších dob, než se odvažuje si uvědomit.

Mluvil-li Duchamp po druhé světové válce o moderním umění a o tom, kam se dostalo, on, jindy tak klidný, byl rozhořčený a nemilosrdný. „Toto století znamená v dějinách umění jeden z nejnižších bodů,“ řekl roku 1963 Francis Steegmullerová. „Umění dvacátého století je jen lehké rozptýlení, jako bychom přes

všechny války, které jsme prodělali, žili v nějaké veselé době, je to jen předmět dekorace.“ Co se pokládá za moderní umění, je jen spěšná výroba pro zákazníky. Rozvoj moderního umění je iluze. „Tolik umělců, tolik individuálních výstav, tolik obchodníků a sběratelů a kritiků, co se lepší jako vši na záda umělců,“ zaznamenal jeho slova Calvin Tomkins. Stručněji řečeno, v interview s Williamem Seitzem: umělci „nemohou se přece pořádkem dít množit jako králíci“. Úspěchy současného umění, řekl v témže rozhovoru, nejsou než „korupcí“ umělců, jejich „kapitulací“ – jejich umění je obětí „bláznivé mašiny peněz“. „Dolar a umění by se neměly míchat, ale míchají se, a protože nemůžete zničit peníze, peníze zničí umění,“ řekl ve své přednášce roku 1961 ve filadelfské College of Art. Dnešní umělec se nesmí smířit se svou společností, v ničem a ničím. „Nic tak nedemoralizuje jako úspěch,“ poznamenal Williamu Seitzovi (1963). „Je-li umělec integrován, je ztracen; má-li úspěch, je to jeho úpadek, protože cejch této společnosti poníží a ničí.“ To opakoval často. Krátce to řekl o úspěšných umělcích, kteří se začlenili, Francis Steegmullerová: „Proč se má nechat sebevědomí umělců, aby překypovalo a otravovalo vzduch? Což necítíte, jak to tu smrdí?“

To nebyl aristokratismus symbolistů. „Víte, že nejsem člověkem věže ze slonoviny,“ řekl J. J. Sweeneyovi v roce 1955. Spíše to bylo plebejství dekadentů – Crose, Verlaina, Rimbauda, Laforgua. Dnešní umělec, chce-li zůstat věren svému umění, musí přijmout úděl vydědění. „Existují dva druhy umělců,“ formuloval to Sweeneyovi: „ti malíři, kteří spolupracují se společností, nemohou se vyhnout tomu, aby se do ní včle-

nilí; a pak ti druzí, franktiréři, svobodní od závazků, a tedy i od pout.“ Připomínal časy, kdy začínal: „Líbilo se nám, že jsme zavržení. Nechtěli jsme se integrovat.“ Ale teď „umělec, který by chtěl být revolucionářem, zůstal by neznámý“. Co měl na mysli, nebyla však veselá a nezávazná bohéma; ani sám, při své asketické chudobě, nebyl zvyklý žít jako bohém. „Za starých časů,“ vzpomínal Francis Robertsové, „když ještě umělec byl zavrženec a pobuda, odpor společnosti vůči jeho způsobu života vedl v něm k důležité explozi. Měl-li ovšem co říci. Možná velké umění může vzniknout jen z konfliktu, z válečného stavu, který nutí umělce, aby se obětoval téměř náboženským způsobem a nepotřeboval k tomu uznání společnosti.“ Nejúplnější formulaci těmto svým názorům dal Duchamp v závěru svého příspěvku na sympoziu *Kam spějeme* ve filadelfské College of Art 1961. Ten chybí v obojím vydání Duchampových spisů a soudě podle toho nebyl ani v Duchampově literární pozůstalosti, ale Duchamp mi jej naštěstí svého času poslal a cituji tedy podle jeho rukopisu:

„Obecenstvo přijímá a vyžaduje mnoho umění, příliš mnoho umění; vyhledává dnes estetické satisfakce, zahalené do hry materiálních a spekulativních hodnot, a stahuje uměleckou produkci do obrovského zředění.

Tímto obrovským zředěním ztrácí umění na kvalitě, co získává na kvantitě, a provází je nivelizace a snižování současného vkusu; bezprostředním následkem bude mlha prostřednosti nad příští budoucnosti.

Závěrem doufám, že tato prostřednost, podmíněná příliš mnoha činiteli, které jsou cizí umění samot-

němu, dovede tentokrát k revoluci asketického druhu, kterou si obecenstvo ani neuvědomí a kterou jen pár zasvěcenců rozvine na okraji světa, oslněného ekonomickým ohňostrojem.“

Francouzský strojopis končí anglickou větou: „The great artist of tomorrow will go underground.“ Velký umělec zítřka půjde do ilegality a anonymity. Duchamp přitom nemyslel na hlučně a okazale protestující underground, právě naopak, pokládal za nezbytné, rezignovat na všecku snahu o veřejné působení. „Go underground, sestupte do neznámosti, aby nikdo nevěděl, co děláte,“ radil mladým umělcům. Přednáška *Kam spějeme* byl poslední Duchampův zásadní projev. Můžeme jej pokládat za jeho duchovní závěť.

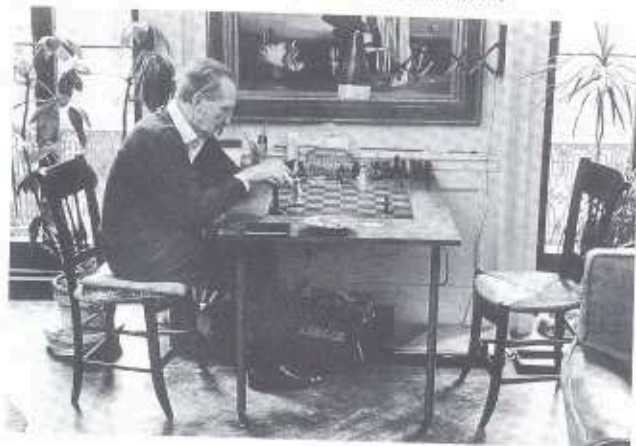
## Dějiny

Když roku 1912 jeho přátelé odmítli Duchampovi vystavit *Akt sestupující se schodů*, byl to pro něj otřes, který rozhodl o celém jeho příštím životě. Duchamp nebyl egocentrický samotář, měl živý a účastný vztah k ostatním. Ale napříště už šel svou cestou, docela sám. Odmítl sociální status umělce, zůstal chudý a o uplatnění a uznání přestal dbát. Dokonce se mu bránil. Po odchodu z New Yorku 1918 se rozhodl, že nebude ani vystavovat. Tajil své *Je-li dáno...*, když na něm po dlouhá léta pracoval, ale i potom, když už bylo hotovo; teprve po jeho smrti se mohl svět o něm dozvědět. Co si uvědomil roku 1912, to formuloval ke konci života: umělec v našem věku musí jít do podzemí, do ilegality, do neznámosti.

Duchamp nepochyboval o umění; pochyboval o této době. Umělec má být svědkem transcendence. Mluvit o transcendenci připadá dnes pouhou pošestilostí, která odvádí pozornost od zřejmých a čím dál naléhavějších úkolů světských. Umělci jsou pak podezřelí, že jsou asi nevědomými či vědomými spojenci nepřátelů společnosti. Většinou se tedy přizpůsobí, aby se zbavili své podezřelosti a dobře se jim vedlo. Pro jejich původní zkušenost není v moderní společnosti místo. Má tedy umělec vůbec právo na svém umění trvat?

Otázka, která se klade umělci od počátku moderní doby. Chce-li se obhájit, nemůže než se dovolávat té své neshody s dnešní společností. V tom jediném může spočívat význam jeho práce. Německý romantik Jean Paul to napsal na samém počátku minulého století. „Nikdy snad básník nebyl důležitější než v takových dnech, kterým připadá nedůležitý, tj. v našich.

Marcel Duchamp ve svém newyorském bytě, 1964  
(fotografii posílala pro tuto publikaci paní Alexina Duchampová)



Kdo hledí do dějinné budoucnosti, nenalézá v městech a trůnech, které stále rostou do výše a nad kterými zbývá stále menší pruh modra – v stále hlubším a hlubším poklesání národů do měkké půdy smyslovosti – jak se stále hlouběji zakopává sobectví a hlad po penězích – ach, v tisíci znameních času, v němž náboženství, stát i mrav odkvétají, nikde už tady nenalézá naději, že se ještě pozdvihnou – leda silou dvou paží, které nejsou paží pozemskou a duchovní, ale dvěma podobnými, silou vědy a silou básnictví. Básnictví je z nich silnější. Může zpívat, co se v zlých časech nikdo neodvážil říkat... I když jednou nebude žádné náboženství a všechny chrámy božství se rozpadnou či vyprázdní (...), v chrámu Múz se bude ještě dál sloužit Bohu.“ Stejně smýšleli symbolisté a především Mallarmé i velcí básníci po nich. James Joyce má ve svém *Portrétu mladého umělce*, který psal ještě před vypuknutím první světové války, podivuhodný odstavec:

„Nechci sloužit tomu, čemu dávno nevěřím, ať se to jmenuje domov, vlast, nebo církev; a chci se pokusit vyjádřit se nějakým způsobem života nebo umění, a to tak svobodně, kolik mohu, a použít ke své obraně jen ty zbraně, kterých užít sám si dovolím; mlčení, vyhnanství a lest.“ A dodává: „Nebojím se samoty, nebojím se pohrdání, nebojím se ztráty toho, co musím ztratit. A nebojím se omylu, ani velkého omylu, i kdyby trval celý život nebo celou věčnost.“

To mohl stejně napsat Duchamp. Také on volil „mlčení, vyhnanství a lest.“ Jeho *Je-li dáno...* je takovou lstí. Umělec nemůže rezignovat na dílo. Ale může se pokusit o to, aby je vyňal ze světa umění, aby je umís-

til v našem světě jinak a aby mu tím otevřel jiné působení. Jeho dílo se pak nebude možná ani pokládat za umělecké. Duchamp toto riziko přijal. Dnešní svět umění je do krajnosti liberalistický; je ochoten akceptovat všecko, co mu umělec předloží, ať je to třeba jakkoli nezvyklé. A přece právě nad *Je-li dáno...* trvají rozpaky. Je příliš výstřední, nebo příliš banální? V každém dějepise moderního umění se píše o *Aktu sestupujícím se schodů*, o *Nevěstě svlékané svými mládenčí, dokonce*, a o *readymadech*. O *Je-li dáno...* tam nebývá obvykle ani zmínka. Je velice obtížné propašovat umění skrze moderní svět.

Když před první světovou válkou Marcel Proust začal pracovat na *Hledání ztraceného času*, také je nikdo nechtěl vydat, jako předtím rukopisy *Joycovy*; vydání si musel Proust platit sám. Ale nevzdal se. Málokdo asi dočetl *Hledání* až do svazku posledního a vrcholného a snad tedy bude dobré, ocitovat z něho kus odstavce. Proust tady píše o symbolickém čtení skutečnosti; rozumí mu stejně dobře jako symbolické gotičtí:

„...už v Combray jsem pozorně před svým duchem nejednou zadržoval nějaký obraz, který mně přinutil, abych na něj pohlédl, nějaký mrak, trojúhelník, zvonící, květ nebo oblázek, cítě, že pod těmi vnějšími znaky je něco jiného, co jsem byl nucen snažit se zjistit, nějaká myšlenka, kterou ty věci vyjadřovaly podobně jako ty hieroglyfické značky, o nichž bychom na první pohled řekli, že zobrazují jen nějaké hmotné předměty. (...) Při čtení vnitřní knihy těch neznámých znamení (...) nikdo nemohl pomoci radou, protože to čtení záleží v činu tvůrčím, při němž nás nikdo nemůže

nahradit, ba ani pomáhat nám. Však také kolik lidí se odvrací od napsání takové knihy, kolik jiných námah raději podstupují, jen aby se vyhnuli této. Každá událost, ať to byla Dreyfusova aféra anebo válka, poskytl spisovatelům řadu výmluv, aby nebyli nuceni luštit tuto knihu; chtěli zajistit vítězství práva, obnovit mravní jednotu národa, takže neměli čas myslet na literaturu. Ale to byly jenom výmluvy.“

Jenom výmluvy. Duchamp se nevymlouval. Svůj úkol umělce v moderním věku vzal na sebe do důsledků. Nedal se ani klamat slávou, kterou ho začal svět na sklonku života poctívat. Řídil se dál jen tou neustávající přítomností transcendentního, která ho vždycky obklopovala. Postupem času jako by byla stále mocnější.

## ● Úkol umělce

Umělec není vyhnán z dějin. Má v nich působit, ale nemůže v nich působit než svým uměním. Dnes se často pokládá umění za přepych dějin, odpočinek, útěchu. Ale nebylo civilizace, ať to jsou archaické civilizace kmenové nebo historické civilizace velkých společností, aby neměly své umění a aby toto umění nepůsobilo právě na jejich nejdůležitějších místech a v jejich nejdůležitějších konáních. Umění není ozdoba ani zábava. Umění je lidskou nezbytností.

Člověku nestačí usilovat, aby se mu lépe vedlo na světě. Není pouhou bytostí přírody. Není docela určen napřed; je bytostí, která si musí uvědomit, čím je a co má činit. Není uzavřena v daném, v imanenci, v tom,

co trvá samo ze sebe, je otevřena k něčemu, co daně vždy přesahuje, k transcenci. Transcendence není vysokým nebem nad naší pevnou zemí. Skutečnost jest jen jedna. Lépe než o transcenci bychom snad měli mluvit o transcendování. Transcendence není nikdy a nikde; žádná věc, žádné místo, žádný čas. Je tu jenom jako něco vždy usilovaného a nikdy nedosažovaného; co přesto není nikde za světem, ale jen to, co je uvnitř něho: neúkojný neklid, jako neustálé sebe-stvořování. Začíná, pokud dohlédneme, v té hmotě, jíž říkáme neživá a kterou sledujeme do nitra atomu, a vede až k oněm tvorům, kteří jsou dohromady přírodou živou a nad jejímž uspořádáním a děním pořád jen víc žasneme. Pochopit toto všecko jsoucno je nad náš rozum. Skutečnost daleko není jen mechanismem jednou navždy uspořádaným. Skutečnost je neustávajícím úsilím o to, aby byla a aby byla stále více.

Uměním se člověk ocitá na hranicích toho, čím je, na hranicích své imanence. To je to jeho ztroskotávání. Umělci, kterým konvenční prostředky jejich oboru mají sloužit k zdobení či bavení, anebo kteří jich používají k tomu, aby jejich obrazným způsobem sdělovali myšlenky, pojaté napřed, mohou zůstávat pokojně v rámci umění. I těchto umělců je potřeba. Pořád ještě zbývá v jejich práci skulinka, kudy zahlížíjí to neviditelné, a jsou to oni, kdo udržuje ve společnosti tradici umění. Ale ti, kteří mají tvořit nové, ztroskotávají napořád. Není to rezignace slabochů. Naopak. Je to poznávání přítomnosti onoho nekonečného a věčného, k čemu pořád všechno spěje a odkud zároveň bere sílu k tomuto spění. To je ten „čtvrtý rozměr“ Du-

champův. Ve všedním vykonávání života se můžeme domnívat, že spočíváme v něčem už hotovém, s čím se docela můžeme spokojit a co můžeme leda oprávovat a zlepšovat. Ale když se pokoušíme o to, co nazýváme uměním, pokoušíme se dobýt se z toho, co tu máme, na pokraj něčeho, co nikdy a nikde není a z čeho a pro co tu přesto všechno je. Umění, to nejsou činy a díla – pohyby, znění slov či hudby, utváření hmot. To všechno je pořád hmotné a konečné. Toho, co je věčné a bezmezné, se může umělecké dílo dotýkat teprve tím, co je v něm samém nehotovostí a otevřeností.

Proto bylo Duchampovi dada, které rovnou tvar díla rozbíjelo, metafyzickým gestem. A přece dada skončilo v prázdnu. Umělec se nemůže vzdát toho, aby vytvářel dílo, aby uspořádával a rozpínal jeho tvar tak daleko, až tam k něčemu, co už tvarem není. Duchamp byl příliš výtvarníkem, než aby neusiloval nalézt, kde to konečné a uzavřené, to naše „trojrozměrné“ přechází do nekonečného, do „čtyřrozměrnosti“, a jak se ten „čtvrtý rozměr“ hlásí v našich „třech rozměrech“; jak to nekonečné zachytit v konečném, jak to neviditelné učinit viditelným. Posléze si musel přiznat, že to viditelné nemůže pojmout neviditelné. Může k němu jen ukazovat; a toto ukazování zůstává vlastním smyslem umění. Tak vzniklo ono poslední Duchampovo dioráma. To se udává docela v našem smyslovém světě a zároveň jej důsledně popírá. Chápe jej v jeho symbolické hodnotě a rozpíná proto do krajnosti napětí mezi banálním a vznešeným. Hmotný svět se stává místem zjevení nehmotného; ve všedním, a právě tam, se odhaluje posvátné. Je hierofanií.

K tomu bývalo v lidských společnostech náboženství, pokud jím rozumíme uchovávání posvátného uvnitř všedního života a pro něj, tedy nikoli teprve teologické spekulace a církevní organizace. V naší civilizaci se zdá původní smysl náboženství mizet. Ale je-li uchování posvátného uchováváním symbolického a mytického, uchováváním příležitosti k pobývání na oně hranici, kde člověk přesahuje přes svou danost, musí člověk pořád sestupovat k tomu, co ještě ani náboženstvím není. Ve svých počátcích náboženství a umění splývaly. Dnes náboženství v naší civilizaci ztrácí dřívější souvislost, ne-li totožnost s uměním a jenom výjimečně se ještě objevují pokusy o spojení obou – u Matisse, u Chagalla, u Rothka. Zůstává tedy na umění samém, aby připomínalo lidem, co to je být zbožný: být s vesmírem, kterému vděčíme za všechno, čím jsme, za to, že jsme. Proto umění nabývá tak mimořádné důležitosti. Je tou ateistickou zbožností, jak se k ní přiznával Duchamp.

Ateistická a zbožná je stejně i moderní věda. Není to náhoda, že právě Duchamp ve svých přemýšleních měl k ní tak blízko. Ani moderní věda nezačala a nezačíná z úmyslu, jak lidem usnadnit a obohatit život. To teprve technika. Ale dílo moderní vědy je z obdivu ke kráse vesmíru. Je projevem téhož zbožného uctívání jako umění. Poznávání velkého vědce je také pořád na hranicích poznatelného.

Jak moderní umění nabývá svého nového významu, mění svou podobu. Duchamp došel k tomu, že zanechal malování obrazů. Jeho *Nevěsta svlékaná svými mládenci*, dokonce, se měla volně vznášet, její zjevení a její příběh se měly mísit do všeho prostoru

okolo. Závěrečné *Je-li dáno...* vzniklo ze záměru právě opačného. Je to scéna, která je od všedního vykonávání života docela oddělená a teprve z této oddělenosti se obrací svou útočnou názorností na diváka. Po celou dobu trvání moderního umění vrací se pokusy, jak umění dovést k tomu, aby působilo co možná účinně ve všem životě společnosti i jednotlivce. Proti tomu se vždy zase umění tomuto proudu uzavírá, dokonce vyhláší program, podle kterého má být umění zas jen pro umění. Docela jistě si má umění uchovávat svou nedotknutelnost uvnitř moderního světa a stejně jistě má do něho svým poselstvím vstoupovat. Má být v tomto časném, aby uvádělo k věčnému, a má uvádět k věčnému, aby posilovalo člověka v tomto časném. To je úkol moderního umělce a takovým umělcem byl Marcel Duchamp.



Marcel Duchamp byl dvakrát v Praze: kratičko 1912 na své okružní cestě Německem a Rakouskem a znovu 1931 jako člen francouzského družstva na šachové olympiádě. Jako vůbec v Evropě jeho umění zůstávalo neznámé, stejně i v Čechách. Teige přes svou informovanost si ho pletl s Picabiou, a pokládaje da-da za legraci, Duchampovu *L.H.O.O.Q.* odsoudil jako zlehčování umění. Duchampovy přítomnosti v Praze roku 1931 si asi jediný povšiml filozof Václav Navrátil a za poplatek 20 korun si s ním sehrál v Unionce šachovou partii. Teprve pro Skupinu 42 se Duchamp stal jednou z ústředních postav moderního umění.

Duchamp měl na Prahu dobré vzpomínky a zmínil se mi roku 1967, že by ji rád navštívil znovu. Přiměl také Artura Schwarze, aby zapůjčil do Prahy svou rozsáhlou sbírku Duchampových prací. K výstavě došlo až po Duchampově smrti v pohnutých měsících březnu a dubnu roku 1969 ve dvou patrech Špálovy galerie.

Citace textů a výroků Marcela Duchampa v této knize jsou především ze souboru *Duchamp du signe*, který sestavili Michel Sanouillet a Elmer Peterson (1975). V tomto souboru chybí Duchampova přednáška „Where do we go from here“, kterou otiskl autor této knihy z Duchampova strojopisu v časopisu *Studio International* (1975), a později vydaný soubor neznámých do té doby Duchampových poznámek: *Notes* (1980).

Z monografií mi byly k užítku hlavně práce Roberta Lebe-la (*Sur Marcel Duchamp*, 1959, rozšířený německý překlad 1972), Artura Schwarze (*The Complete Works of Marcel Duchamp*, 2. vyd. 1970, se zevrubným katalogem Duchampova díla), Jeana Claira (*Marcel Duchamp ou Le grand fictif*, 1975), Jeana Suqueta (*Miroir de la Mariée*, 1974) a Johna Goldinga

(*Duchamp, The Bride Stripped..., 1973*). Poslední Duchampovy práce, *Je-ll d'áno...*, se týká zejména studie Anny d'Harnoncourtové a Waltera Hoppse (*Étant donnés...*, 1969) a esej Octavia Paze (*Apariencia desnuda*, 1973).

Knihy Lebe-la a Schwarze přinášejí mnoho záznamů Duchampových výroků; stejně i titulní text knížky Calvina Tomkinse *The Bride and the Bachelors* (1965). Záznamy rozhovorů J. J. Sweeneye jsou obsaženy v citovaném souboru *Duchamp du signe*, dva rozhovory (1954 a 1961) pojal Alain Jouffroy do své knihy *Une révolution du regard* (1954), podobně vydali rozhovory s Duchampem ve svých knihách Katharine Kuhová (*The Artist's Voice*, 1962) a Alexander Liberman (*The Artist in his Studio*, 1966). Samostatně vyšel záznam diskuse *The Western Round Table* (red. Douglas MacAgy, b. r.). Celý svazek zabraly systematické interview Pierra Cabanna (*Entretiens avec Marcel Duchamp*, 1967). Další rozhovory zůstávají roztroušeny po amerických a francouzských časopisech a odtud jsou citovány. Jsou to rozhovory s Dorou Ashtonovou (*Studio International*, 1966), s Pierrem Cabannem (*Arts*, 1966), s Robertem Lebelem (*L'Oeil*, 1957 a *Coupure*, 1970), André Parinaudem (*Arts et Loisirs*, 1966), Francis Robertsovou (*Arts News*, 1968), Denisem de Rougemont (*Preuves*, 1968), Williamem Seitzem (*Vogue*, 1963), Jeanne Siegelovou (*Arts Magazine*, 1969) a Francis Steegmullerovou (*Show*, 1963).

Velmi cennou pomůckou mi byly obsáhlé katalogy souborných výstav Duchampova díla: v Pasadeně (1963, Walter Hopps), v Londýně (1966, Richard Hamilton), ve Filadelfii a New Yorku (1973, Anne d'Harnoncourtová a Kynaston McShine), v Paříži (1977, Jean Clair; čtyři svazky: první obsahuje podrobnou biografii od Jennifer Gough-Cooperové a Jacquese Caumonta, poslední vzpomínkový román Henri-Pierra Rochého Victor), v Madridu (1984, Gloria Moureová, s vynikající obrazovou částí) a v Kolíně nad Rýnem (1988, Alfred M. Fischer a Dieter Daniels).

*Marcel Duchamp je jednou z nejpodivuhodnějších postav moderního umění. Byl jedním z prvních, kdo si uvědomil, že tradiční pojem umění zastarává. Byl první, kdo z tohoto poznání vyvodil krajní důsledky, psal Jindřich Chaloupecký v katalogu Duchampovy pražské výstavy roku 1969. A Chaloupecký byl zas jedním z prvních, kdo pochopil Duchampův význam pro umění naší doby.*

Poprvé se s jeho prací setkal roku 1934 v revui *Minotaure*. V době, kdy pro většinu uměleckého světa (a to nejen pražského) byl Duchamp nanejvýš jeden z představitelů dada a souputník surrealismu, rozeznává Duchampa jako symptomatickou osobnost moderní kultury. Již roku 1940 ve své proslulé eseji *Svět, v němž žijeme* jmenuje Duchampa (vedle Joyce, Atgeta, Chirica, Aragóna, Bretona, Dalího a Chaplina) jako příklad umělce, který svou prací nabízí člověku možnost záchrany ve světě rozbitých hodnot a ztracené lidskosti, který nesměruje jen *kamsi za člověka a mimo člověka, ale odváží se přijmout sebe, zůstane tragickým hrdinou trvajícím mezi Bohem a nicotou a odpírajícím oběma*. Právě Duchampovu Nevěstu řadí k dílům, v nichž zaznívá *mytologie moderního člověka, čili svět, v kterém žijeme*. Z tohoto zorného úhlu pak Chaloupecký vnímá a interpretuje Duchampa v podstatě po celý život.

Zatímco v Americe je v padesátých letech Duchamp snad nejvlivnější postavou modernistické generace, v naší odborné literatuře prakticky neexistuje, vrací se tam pomalu, až když začnou „roztávat

ledy“ demagogických marxistických doktrín. Když roku 1963 vychází (v Bratislavě) první vydání Lamačových *Myšlenek moderních malířů*, je zde Duchamp uveden nikoliv v samostatném oddíle jako rozhodující osobnost (jako třeba Picasso, Kandinskij, Klee aj.), ale stále v rámci dadaistického hnutí. A je to znovu Chaloupecký, kdo poukazuje na výjimečnost Duchampovy tvorby. V referátu *Paříž 1964* interpretuje Duchampovo Velké sklo jako nejdůležitější exponát na Waldbergově výstavě surrealismu, jako dílo, které předjímá principy dominantních směrů šedesátých let.

Teprve ve druhé polovině šedesátých let však začíná Duchamp v naší výtvarné publicistice trochu zdomácňovat. Roku 1966 otiskuje Jitka Hamzová ve *Výtvarném umění* *Rozhovor s Marcellem Duchampem* (úryvky přeložené z knížky *Ces peintres vous parlent*), roku 1967 vychází ve *Výtvarné práci* první speciální duchampovská stať od Ivana Jirouse – *Rrose Sélavy čili obchodník se solí*, která hodnotí především vývojovou úlohu Marcela Duchampa. K podrobnějšímu rozboru Duchampovy tvorby vzápětí přistupuje Chaloupecký ve své stati *Poustevník Duchamp*, psané roku 1967 k velké Duchampově retrospektivě v Rouenu, ale publikované až roku 1968, jako Duchampův nekrolog.

Konečně rok 1969 otvírá české veřejnosti cestu k Duchampovi dokořán: v březnu zahajuje Jindřich Chaloupecký v pražské Špálově galerii retrospektivu Duchampova díla, která představuje přes šedesát exponátů z majetku Schwarzovy galerie. Výstavu provází série ohlasů v novinách, ve *Výtvarném umění*, *Výtvarné práci*, *Listech*, *Sešitech* aj. (Chaloupecký, Hauková, Padrta, Hoffmeisterová, Šmíd). Vzniká do-

konce text první české Duchampovy monografie: Jiří Padrta jej předal v roce 1969 nakladatelství Odeon, ale knížka již nestačila vyjít. V soukromém majetku se zachovaly jen neúplné obtahy sazby, pořízené v roce 1970, které nebyly dosud zveřejněny a nejsou bohužel dostupné ani k studijním účelům. Rukopis je dnes nezvěstný, byl z něho publikován pouze úryvek v Sešitech pro literaturu a diskusi (1969).

Rokem 1970 se bohužel naše velká sezona Duchampova uzavírá, jeho odkaz žije dál jen v samizdatu. A právě v normalizačních letech začíná dostávat přesnější tvar zásadní Chalupeckého opus, v němž má Duchamp rozhodující postavení: *Podobizna umělce v moderním věku (Duchampovské meditace)*. Původně mělo jít o menší monografii, ale interpretace Duchampa přerostla v Chalupeckého konečné vyznání lidské i umělecké, v němž nejde tolik o Duchampa samého jako o smysl umění v současném světě, a vlastně ani ne tak o smysl umění jako o smysl člověka, o upřesnění jeho místa mezi „Bohem a nicotou“. Je to krédo, na němž pracoval Chalupecký vlastně už od počátku své teoretické činnosti a které musíme právě v tomto kontextu přijímat: již ve třicátých letech byl mladý Chalupecký přesvědčen, že *nové umění, hledajíc a nalézajíc svou podstatu, má uskutečnit vědomí; vyjevit člověka; zpřítomnit jeho důvod k bytí*. V šedesátých letech svůj důraz na podstatnou úlohu umění pro lidskou existenci zesiluje a prohlubuje: *Tématem moderního umění jako vždy všeho umění je onen nikdy nekončící společný dohovor se skutečností, jsoucnem, jenž konstituuje pro člověka z chaosu kosmos, z bytí svět, píše v Umění dnes*.

A v *Duchampovských meditacích* z roku 1982 je charakter tohoto dialogu upřesněn: *Umění má otevírat dveře k něčemu všechnu skutečnost přesahujícimu a zároveň ji prozařujícimu: k božskému, jež je světlem nade všechno světlo*.

JINDŘICH CHALUPECKÝ se narodil 12. 2. 1910 v Praze (pokřtěn 17. 3. u Sv. Vojtěcha), v roce 1928 absolvoval proslulou „Křemencárnu“, pak studoval na filozofické fakultě Karlovy univerzity (1928–32), ale odešel ze školy před závěrečnými zkouškami. *Chodil jsem na přednášky Zichovy a byl prvním posluchačem právě habilitovaného Mukařovského. Ale unikla mi souvislost této vědy s uměním; nerozuměl jsem jí. Mým cílem nebyla žádná věda. Co mě trápilo, bylo místo umění v našem světě, jeho smysl, vzpomíná Chalupecký roku 1989.*

Už za studií začal publikovat v Lumíru a Samostatnosti: jeho první článek zachycený v bibliografii je datován 20. 3. 1930. Zpočátku píše literární referáty, ale od poloviny roku 1931 už převažuje zájem o výtvarné umění. Od roku 1932 působí Chalupecký jako výtvarný referent Činu, v roce 1933 rozšiřuje svou aktivitu i na Světozor a zde až do poloviny třicátých let pečlivě sleduje a komentuje českou výtvarnou scénu.

Prakticky hned od začátku své výtvarné publicistiky se profiluje jako výrazná kritická osobnost se samostatným a odvážným názorem a s vysokými (skoro se chce říci absolutními) nároky na uměleckou tvorbu. Když například komentuje legendární výstavu *Poesie 32*, nespokojí se s běžným výkladem surrealismu, který se tu kritikovi nabízel, ale hodnotí především

autenticitu jednotlivých umělců. Již tehdy vytýká „oficiální avatgardě“ spolku Mánes, tedy Hoffmeisterovi, Muzikovi, Fillovi aj., sebejistě kompilátorství a nový akademismus. Od skutečného umění vyžaduje podstatnou výpověď o lidské existenci: může být i marginální, ale musí být autentická. (*Nechci již od umění nic jiného, než aby mi dalo něco se dovědět o sobě: to jsi ty*, píše ve stati o Rykrovi.) Jeho vztah k umění se formuje v ovzduší surrealismu, z něhož citlivě vnímá právě apel na vnitřní svobodu a na bezvýhradné spojení života a tvorby. *Vždyť právě smyslem surrealismu bylo restituovat význam umění v lidském životě*, rekapituluje v šedesátých letech.

Referentství ho patrně nemůže uživit, a proto roku 1934 nastupuje jako interní smluvní učitel u Školního výboru obchodních pokračovacích škol Grémia pražského obchodnictva (roku 1935 získává aprobaci k výuce nauky o zboží, o prodeji, o úpravě výkladních skříní, obchodní nauky, kupeckých počtů, účetnictví, občanské nauky, národního hospodářství, hospodářského zeměpisu, vzdělávací četby, zdravotnictví a jazyka německého), roku 1937 povyšuje na ředitele pokračovací školy obchodní a ve školství působí až do roku 1944, kdy na vlastní žádost odchází, protože se chce *výhradně věnovat literární činnosti*. V roce 1935 se žení s Alžbětou Dubitzkou (rozvedení v prosinci 1946).

Od poloviny třicátých let se Chaloupecký ve svých článcích obrací k obecnějšímu pohledu, od kritik a referátů přechází k esejům (např. *K společenskému postavení moderního umění*, *Slovo o situaci nadrealismu u nás*, *O zvláštnosti tvaru uměleckého*, *Věc na*

obrazu). Právě esej nejlépe vyhovuje reflexivnímu založení Jindřicha Chaloupeckého a zůstane v jeho tvorbě základní literární formou.

Esaj *Svět, v němž žijeme*, publikovaná počátkem roku 1940 v Burianově D 40, má podstatnou roli v Chaloupeckého odborné i osobní biografii. Stává se ideovým svorníkem Skupiny 42, kterou Chaloupecký teoreticky reprezentuje a v jejímž prostředí navazuje i osudové životní vztahy s Jiřím Kolářem a Ivanem Blatným a seznamuje se s Jiřinou Haukovou. Nicméně to, co vstoupilo do dějin umění jako program Skupiny 42 – tedy zdůraznění poezie městské krajiny, periferie, všedního života a všedních věcí –, je jen jedním z motivů, které Chaloupecký v této stati rozvíjí. Hlavní linie jeho úvah je i zde zaměřena na postavení a smysl moderního umění v současném světě. A již v tomto textu připomíná Duchampa jako podstatnou osobnost umění dvacátého století.

V roce 1941 připravuje pro nakladatele Petra svou první výtvarnou monografii, studii o Zdenku Rykrovi. K jejímu vydání nakonec nedošlo. Nakladatel poslal Chaloupeckému s omluvou jen vysazený text a natisky reprodukcí. Podobný osud budou mít později i další jeho rukopisy.

Za války se Chaloupecký sblíží s Výtvarným odborem Umělecké besedy, rediguje její časopis *Život a nákladem VO UB také v roce 1944 vychází Chaloupeckého první knížka – přetisk jeho přednášky v Umělecké besedě s příznačným titulem *Smysl moderního umění*. Její pojetí prozrazuje, nakořik se během války prohloubila Chaloupeckého filozofická orientace k existencialismu. Ke smyslu umění se snaží dospět přes*

definování *smyslu lidského konání vůbec*, a v tomto kontextu poprvé důrazně definuje umění jako *přesahování, transcendingující akt*, který je základní lidskou povinností. Chalupecký se pokouší metodicky rozlišit různé možnosti *přesahování časného* a v závěru dospívá k zásadní tezi, která je určující prakticky pro veškerou jeho další práci: *Umění dnes poskytuje člověku jedinou možnost, jak udržovat a navazovat souvislost mezi jeho existováním živočišným a duchovním*. Umění je průsečíkem imanence a transcendence. To zůstane základním problémem Chalupeckého úvah. Toto pojetí je bází, o níž se opře jeho bezpečná orientace v aktuálním uměleckém dění a z níž bude interpretovat i svého Marcela Duchampa.

Po válce se Chalupecký prosazuje jako výrazná a významná osobnost našeho kulturního života a prožívá svou dobu jako „velikou příležitost“ jak po stránce osobní (žení se s básničkou Jiřinou Haukovou), tak po stránce profesionální: rediguje Listy pro umění a filosofii (1946–48), kde překládá či interpretuje Heideggera, Sartra, Jasperse, s Jiřinou Haukovou překládá Eliotovu *Pustou zemi*, klíčový text poválečné mládeže, vydává svou první monografii Richarda Weinera (1947), připravuje výstavu Skupiny 42 (Dům umění v Brně 1946), výstavu Františka Janouška (Mánes 1947), Václava Bartovského (Topičův salon 1948), přehlídku současného československého umění (Terst 1947). Angažuje se v poválečných diskusích o kulturní politice, vydává brožury *Veliká příležitost* (VO UB 1946) a *Kultura a lid* (Družstvo Dílo 1947), přispívá do časopisu *Lidová kultura* (*O naší kulturní politiku, Kultura a politické strany*)

a stává se tajemníkem Českého bloku výtvarníků (1946–49).

A v osmačtyřicátém se dokonce stává tajemníkem Akčního výboru československých výtvarníků a hraje významnou úlohu na dobříšské konferenci mladých spisovatelů v březnu 1948, kde vystupuje s vlastním referátem a moderuje diskusi o umělecké pravdě a umělecké svobodě. V březnu 1948 ještě věří, že *věc kultury a věc socialismu, věc básníka a věc proletáře, který chce svět jiný než ten, který byl*, – že tyto věci nelze od sebe nijak oddělovat. Je přesvědčen, že i v pouhoročích podmínkách lze prosazovat uměleckou pravdu a svobodu – dokonce že je to nutné, že je to jeho povinnost. V tomto duchu se také jako mluvčí Skupiny 42 loučí s Ivanem Blatným, přítelem, který emigroval: *Podvedl jsi své přátele a řadu dobrých lidí, kteří ti tvou cestu do Anglie opatrovali. (...) ukázal jsi, že český básník dovede v kapse nosit legitimaci KSČ, aby snadněji mohl utéci. Ne, Ivane, udělal jsi hanbu nám všem...*

Z opojení možnostmi nových zítřků však Chalupecký brzy vystřízliví. V osmačtyřicátém roce jsou Listy zastaveny a přerušuje se i slibný rozvoj Chalupeckého publicistiky. Nekompromisní kritik, pro něhož umění má být hledáním podstat a kritika tudíž jejich pojmenováváním, přece jen nemůže vyměnit své dosavadní argumenty za cizí, ale aktuálnější. Neprizpůsobuje své názory povoleným mezím – jako mnozí, kteří pak koncem padesátých let začali „lámat ledy“, na nichž se doposud přizpůsobivě klouzali –, a když nesmí psát po svém, odmílčuje se.

V padesátých letech se ztrácí na periferii uměleckého života. I s jeho nepraktickou filozofickou orien-

tací se mu daří nějak se uživit. V letech 1952–53 je zaměstnán ve výstavním oddělení Ústředí lidové umělecké výroby, roku 1954 nastupuje do n. p. Textilní tvorba jako „poradce-výtvarník“, který *hodnotí úroveň navrhování, vzorování a modelování po stránce výtvarné, dává posudky k výtvarným pracím jednotlivých návrhářů, sleduje jejich růst po stránce výtvarné...*, v letech 1959–65 pracuje jako vedoucí teoretického oddělení Ústavu bytové a oděvní kultury. Ten, který se v Listech a Lidové kultuře tak intenzivně zabýval vztahem kultury a politiky, publikuje v padesátých letech ojedinělé články, většinou s problematikou užitého umění a průmyslového designu. Místo přehlídek současného umění organizuje výstavy lidové tvorby nebo expozice Stroj a nářadí jako dílo výtvarné (1953) či Současné textilní umění (1957), místo reflexí o smyslu současné tvorby publikuje stručné učební texty pro školení výtvarných návrhářů (*Úvod do dějin umění a Prameny evropské tradice*, ÚBOK 1963). Je však podstatné, že i tyto texty jsou psány vážně a bez dobových kompromitujících úliteb.

K živým otázkám moderního umění se Chalupický vrací na veřejnosti až před polovinou šedesátých let, kdy už je možné psát svobodněji, i bez latentní autocenzury. První blýsknutí na lepší časy znamenají jeho články o Rykrovi a Skupině 42 z roku 1963 a od roku 1964 už se Chalupického hlas pravidelněji ozývá ve *Výtvarné práci* a *Výtvarném umění*, kde prezentuje své vyhraněné soudy, dozrálé v letech vnější stagnace. Výbor z těchto statí je základem knížky *Umění dnes* (Obelisk 1966), která byla ve své době na našem knižním trhu publikací naprosto ojedinělou – svou

informovaností, rozhledem, orientací v aktuálních trendech i myšlenkovou hloubkou. Je na hony vzdálena dobovým akademickým debatám o vztahu umění k realitě, rozvíjeným tehdy na stránkách výtvarných periodik. Shrnuje ve stručném přehledu vývoj moderního umění první poloviny dvacátého století a podává zasvěcenou informaci o hlavních tendencích západního umění poválečného. Ale nejde tu jen o informaci, o popis a prvoplánovou orientaci, ale o důsledné rozvíjení Chalupického konstantního problému – hledání funkce umění a umělce v dnešní společnosti. Chalupický zde neukazuje, co zná, nebuduje si pozici na výsluní, ale zarytě hledá cestu, především sobě a tedy i nám. Pod pestrým kaleidoskopem nejnovějších směrů se znovu snaží definovat umění jako prostředek, kterým se člověk vztahuje k podstatě své existence.

Pět let mezi rokem 1965 a 1970, kdy se možnost relativní názorové volnosti u nás uzavírá, naplňuje Chalupický aktivitou obdivuhodného rozsahu i významu. Zastává řadu důležitých funkcí v oficiálním uměleckém životě: je členem předsednictva Svazu československých výtvarných umělců a krátce i předsedou jeho teoretické komise, předsedou ediční rady nakladatelství Obelisk a redakční rady časopisu *Výtvarná práce*, pracuje v mezinárodním výboru asociace uměleckých kritiků AICA, stává se členem vědecké rady Národní galerie, působí v mezinárodní porotě Biennale de Paris.

Publikuje výtvarné, literární i filozofické statí v nových kulturních periodikách (kromě *Výtvarného umění* a *Výtvarné práce* píše zejména do *Umění*, *Plame-*

ne, Orientace, Sešitů a Listů), připravuje edici Hala-sových sbírek *Potopa – Hlad* (1965) a souborného dí-la Richarda Weinera (nerealizováno), překládá s Jiří-nou Haukovou texty literární i uměnovědné (např. W. Sypher). Odevzdává Odeonu rukopisy monografií Jiřího Balcara a Františka Janouška, které však už ne-směly vyjít (monografii F. Janouška vydal Odeon až roku 1991).

Přispívá i do významných zahraničních periodik (Art et critique, Opus International, Arts in Society, Les Lettres Nouvelles, Flash Art) a navazuje důležité zahraniční kontakty – nejdůležitější pro něj asi bylo přátelství s Arturo Schwarzem, galeristou a monogra-fistou Duchampovým.

Organizuje velké souborné výstavy svých lásek: Zdenek Rykr (Liberec 1965), František Janoušek (Ne-lahozevs 1965, Praha 1966). Od roku 1967 je ko-misařem Špálovy galerie, v níž se soustřeďují výsta-vy podstatných osobností tehdejšího výtvarného života (Medek, Balcar, Kmentová, Šimotová, Pracha-tická, Vinopalová, Zoubek, Slavík, Sekal, Cigler, Ko-pecký, Načeradský, Nepraš a další). Zde také roku 1969 uspořádal ve spolupráci se Schwarzovou gale-rií snad první Duchampovu výstavu v tehdejším vý-chodním bloku.

Maximální pozornost věnuje prezentaci našeho umění ve světě. Pořádá výstavy současného českého umění v Berlíně (1966), Haagu (1967), v Římě (1969), pro newyorskou Willard Gallery připravuje výstavu Jiří-ho Koláře (1969–70), pro Schwarzovu galerii v Milá-ně výstavy Františka Janouška (1969) a Jiřího Balca-ra, pro Kolín nad Rýnem výstavu Knížákovu (1970).

Po osmašedesátém se však opakuje Chalupecké-ho mlčení, autorita naší výtvarné kritiky přestává na české scéně oficiálně existovat. Jediné publikační možnosti, které mu po roce 1971 zbývají, jsou zahraniční časopisy, exilové tiskoviny a samizdat. Výjimky jsou ne-četné: studie *O dada, surrealismu a českém umění*, kte-rou vydala Jazzová sekce (1980), příspěvek do sborníku Evě Kmentové, vydaného opět Jazzovou sekci, několik katalogů, kterým se podařilo uniknout ostražitému do-hledu, např. k výstavě Jiřího Balcara v Brně 1973, Na-děždy Plíškové v Ostravě 1982, Věry Janouškové v Brně 1986, skupiny SAVAF v Litvínově 1988.

Své duchampovské příspěvky, studie o českém umění i obecnější úvahy o smyslu umění v současném světě otiskuje nejčastěji v časopisech Studio In-ternational, Opus International a Flash Art, z exilových časopisů spolupracuje především s Proměnami. Tady vycházejí v prvních verzích „příběhy“ budoucí knížky *Na hranicích umění* (Mnichov 1987, Praha 1990) i ně-keré studie z pozdějších *Expresionistů* (Praha 1992). S Proměnami je spojeno i první vydání *Nového umění v Čechách* (Basilej 1986, Praha 1994), syntetické stu-die podávající osobitý obraz vývoje českého umění dvacátého století.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se kolem Chalupeckého přirozeným výběrem vytváří centrum neoficiálního výtvarného života, pro výtvarníky ně-kolika generací představuje morální i odbornou au-toritu. I v době babylonského zajetí se pokouší stmelovat izolované snahy a alespoň částečně roz-vijet autentický „kulturní život“. Je iniciátorem schů-zek v Demínce, v hospodě U pantáty i v Obecním

domě, kde se výtvarníci scházejí k debatám v duchu prvorepublikových kavárenských tradic, pořádá diskusní setkání v soukromých ateliérech, nejčastěji u Petra Pavlika a Theodora Pištěka, podílí se na veřejných besedách v Hlaholu, je klíčovou osobností při vzniku Nové skupiny.

Právě v období normalizace, přes ztížené možnosti veřejné komunikace a možná taky trochu díky nim, soustřeďuje se Chalupecký znovu intenzivně k teoretickým a filozofickým reflexím a pokouší se o shrnutí hlavních témat, kterým se celý život věnoval ve svých esejích a kritikách. Jako by chtěl domyslet, sečíst a podtrhnout vše, čím se dosud zabýval, zanechat odkaz. A v tomto odkazu hraje Marcel Duchamp klíčovou roli. Je pro Chalupeckého ztělesněním prototypu umělce-světce, civilního mystika, který v dnešní seklarizované společnosti uspokojuje metafyzické potřeby člověka a prostředkuje kontakt s absolutnem; je jedním z mála umělců, kteří se nezpronevěřili tomu smyslu umění, k němuž Chalupecký od počátku odkazuje.

Už od padesátých let si Chalupecký cílevědomě shromažďoval a tematicky třídil poznámky, myšlenky i literaturu k zásadní syntetické studii, jejíž ambice nemají v naší uměnovědné literatuře obdoby. Do desítek kroužkových bloků a sešitů ukládá výpisky z četby, výstřižky z novinových článků, poznámky a nápady (většinou nedatované). Rozsah jeho zájmu je univerzální: pokouší se zachytit podstatné signály současného dění v umění, kultuře, filozofii, politice, a z nich pochopit a vyložit člověka a jeho umění, a to v historickém kontextu, neboť dnešek neexistuje bez včerej-

šků. Zakládá složky věnované obecné historii, dějinám umění, filozofii, estetice, psychologii, optice, společenskému a politickému dění (speciální pozornost věnuje problému fašismu, socialismu a hnutí mládeže v šedesátých letech), vývoji evropské kultury, mimoevropským civilizacím, jednotlivým etapám dějin výtvarného umění, ale i hlavním problémům výtvarné formy (např. barva, prostor) a kategoriím teorie umění (znak a symbol).

Přibližně z počátku šedesátých let asi pochází jeden z nedatovaných náčrtků zamýšlené teoretické syntézy, který aktualizuje název eseje ze čtyřicátých let: *Svět v kterém žijeme*. Je členěn na části A. Filozofie, B. Evropa, C. Civilizace, D. Transcendence a civilizace, E. Smrt a život (alternativní náčrt připojuje oddíly Objektivita a subjektivita, Imanence a transcendence, Racionální a iracionální). Tento velkorysý projekt alespoň částečně realizuje v sedmdesátých letech v souvislosti se zamýšlenou monografií Marcela Duchampa. Původně chtěl jen shrnout své duchampovské články v souvislý výklad jeho díla: *Zdálo se mi to snadné a počítal jsem, že za dva letní měsíce s tím budu hotov. Duchamp říkával, že kniha dnes nemá mít víc než padesát stránek; tahle neměla mít víc*, popisuje Chalupecký genezi své summy. *Nemohl jsem se přitom obejít bez pojmů, jako je prostor, symbol, imanence a transcendence, a uvědomoval jsem si, že s čím větší samozřejmostí se jich užívá, tím méně se myslí na to, co vlastně znamenají. (...) A jestliže jsem měl ukázat význam, jaký má Duchampovo dílo v naší době, zdálo se mi nezbytné říci něco také o této době. Pouhých pár digresí, soudil jsem, ale digrese*



se ukázaly dlouhými pojednáními. Text, abych tak řekl, se udělal pro sebe a zotročil si mne: začal mne vléci cestou necestou přes abstruzní oblasti estetiky, filozofie, psychologie, velmi speciální oblasti historie – jako bych měl napsat nějakou pansofii.

Tak vznikl impozantní samizdat nazvaný *Podobizna umělce v moderním věku*, s podtitulem *Duchampovské meditace*, vydaný roku 1982 v 11 číslovaných strojopisných kopiích s přípisem „opisování částí i celku autor vítá“, který svědčí o Chalupeckého beznadějných vyhlídkách na veřejné publikování své zásadní práce. Jen naprosto omezený okruh lidí se mohl seznámit s tímto Chalupeckého odkazem a také jen v omezeném prostoru samizdatů bylo možné na tuto práci odborně reagovat (recenze Josefa Hlaváčka vyšla ve sborníku *Památce Jiřího Padrty* roku 1984). Rozsáhlý korpus *Duchampovských meditací* byl pak v druhé polovině osmdesátých let patrně z taktických a technických důvodů rozdělen na dvě části: z duchampovských pasáží sestavil Chalupecký monografii nazvanou *Úděl umělce (Duchampovské meditace)* a obecnější úvahy shromáždil pod titulem *Evropa a umění*. Oba tyto svazky nabídl k vydání nakladatelství Odeon, který začal připravovat nejprve Duchampovu monografii. Měla vyjít na začátku devadesátých let a jejího vydání se Chalupecký již nedočkal. Zemřel 16. 9. 1990, když se dokončovaly první korektury. Osířelý rukopis pak doplatil na rozpad Odeonu a zůstal nevydán. Teprve nyní realizuje tento nakladatelský záměr nakladatelství Torst, které připravuje i vydání svazku *Evropa a umění*.

*Duchampovské meditace* jsou i nejsou monografií. Na jedné straně shrnují to nejpodstatnější z Ducham-

pova života i díla, na druhé se soustřeďují k obecným filozofickým a estetickým reflexím, daleko přesahujícím zvyklosti běžné monografické literatury.

Jsou především tázáním člověka dvacátého století, který ztratil jistoty tradičních náboženství, ale cítí potřebu „zbožného chování“, potřebu transcendentce. Poznamenán hluboce zkušeností existencialismu, ptá se Chalupecký znovu, co je údělem člověka a v čem hledat podstatu jeho bytí, a dochází v zásadě ke stejnému závěru jako ve čtyřicátých letech: Znovu shledává a novými argumenty podtrhuje, že *člověku nestačí usilovat, aby se mu lépe vedlo na světě. Není pouhou bytostí přírody. Není docela určen napřed; je bytostí, která si musí uvědomit, čím je a co má činit. Není uzavřena v daném, v imanenci, v tom, co trvá samo ze sebe, je otevřena k něčemu, co dané vždy přesahuje. A právě umění – pro Chalupeckého ve dvacátém století již pouze umění – tento přesah člověku prostředkuje: Uměním se člověk ocitá na hranicích toho, čím je, na hranicích své imanence.*

Úlohu umělce proto staví do kontextu hledání vyššího, transcendentního poznání – od starověké gnóze přes středověkou mystiku a novověkou naturfilozofii až k reflexím romantiků a symbolistů. Právě Duchamp je pro jeho pojetí ideálním materiálem, který si vyloží poněkud k obrazu svému. *Před Chalupeckého výkladem takový Duchamp nebyl: je takový však nyní, píše Josef Hlaváček v recenzi Podobizny umělce: Chalupecký vytváří z Duchampa symbol umění vůbec a moderního umění zvláště. Duchamp jako vzor: žíznící po transcendentnu, dokonce zobrazující (!) transcendentno, zoufalý z pouhé imanence, které se*

*mu místo transcendence pořád dostává (...)* Je to věčný program romantického umění.

Tato romantická „vášeň k transcendenci“ se může zdát dnes nečasová a překonaná, Chalupeckého pojetí krajní a subjektivní. Vlastně už úplný začátek celého rukopisu, vyčleňující moderní umění jako izolovaný fenomén moderní civilizace, je diskutabilní. A což teprve duchovní, téměř náboženská interpretace Duchampa, tohoto provokatéra a autora tolika „nemravností“, jako světce či novoplatonského mystika – nebo zcela subjektivní ztotožňování náboženské a umělecké zkušenosti. Povýšení umění na moderní formu náboženské transcendence neprospívá příliš ani umění, ani potřebě víry.

Chalupecký to však ví. Uvědomuje si, že *mluvit o transcendenci připadá dnes pouhou pošetilostí, která odvádí pozornost od zřejmých a čím dál naléhavějších úkolů světských*, ale je ochoten riskovat krajní názor. Zdůrazňuje Duchampovo *parareligiózní* umění právě v době, kdy svět umění propadá komercializaci a s věčnými otázkami si nanejvýš pohrává. Nepíše proto, aby se zavděčil, ale protože se bojí o osud dnešní kultury, bojí se devastace lidskosti a tedy zplanění umění. Je přesvědčen, že umění je *posledním místem, kde se zachránit v civilizaci, v níž se všechny hodnoty hrouť*. Na mučivě prázdné místo, které zbylo evropskému člověku po osvícenském sesazení Boha z trůnu, dosadil Chalupecký umění. Je ovšem otázka, zda může být tento krok skutečným řešením duchovního hladu moderní civilizace.

Jakkoliv můžeme mít dílčí výhrady k jednotlivým Chalupeckého tezím a tvrzením, musíme s uznáním

přijmout odpovědnost, důslednost a hloubku, i svébytnost a odvahu jeho myšlení. Kdyby byla jeho impozantní teoretická syntéza publikována v době svého vzniku, vynikla by i originalita a jasnozřivost Chalupeckého pohledu na umění dvacátého století. Dnes je Duchampův přínos a zejména jeho vliv na vývoj poválečných uměleckých koncepcí zřetelný, Duchampovo dílo je chápáno téměř jako paradigma současného pojetí umělecké tvorby. V sedmdesátých letech byl však Jindřich Chalupecký jedním z nemnohých, kdo dokázal zásadní význam Marcela Duchampa pro osud moderního umění rozeznat i zobecnit. A dodnes patří k nemnohým, jejichž zobecňování dokáže přesáhnout vžitě normy chápání modernismu.

Pojetí Jindřicha Chalupeckého je nejcennější tím, že se pokouší nahlížet situaci soudobé umělecké tvorby ze zorného úhlu obecného duchovního vývoje evropské společnosti a spojit otázky umění jako specializované disciplíny s nejobecnějšími otázkami lidství. Odvažuje se znovu přihlásit k víře ve smysl umění i člověka, zdůrazňuje transcendentní zakotvení lidského života a až novoplatonskou víru v podíl člověka na božské podstatě vesmíru. Právě Chalupecký zde vystupuje jako skutečný *hrdina trvající mezi Bohem a nicotou a odpírající oběma*. Nesmíří se s konstatováním absence významů v moderním světě, ale znovu zdůrazňuje základní lidskou povinnost hledat a tázat se, i když ví, že není definitivních odpovědí.

*Pavla Pečínková*