

II

Deníky a dopisy

DUBEN 1913

[...] Myslím, že cestou objektivního znázorňování přírody lze postihnout hlubší mystiku. Mystiku malířských prostředků. Symbolickou sílu a význam bodu, linie, trojúhelníku, čtverce, kruhu. Tedy to, co miluji nade vše: trpkost a přísnost; nikoli květnatost, matnost, hedvábnost a wagnerovštinu, nýbrž Bacha a Händela.

Přírodními studii bych chtěl posílit výrazové prostředky v nejvyšším smyslu, abych dokázal ztvárnit dílo, velkou duchovní ideu. A obrátit se k něčemu skromnému: k zátiší, abych z něj odvodil dosud nevyčerpanou a naprosto nevyčerpatelnou mystiku vidění.

ČERVEN 1913

Umělecké dílo je zvěstovatelem svobody. Nikdy nebylo pro lidi nic nesnesitelnějšího než svoboda.

ČERVENEC 1913

[...] Koncepce, idea, to ona diktuje provedení, vede ruku. Čím přesnější definice ideje, tím větší jednoduchost a velikost. Být jednoduchý neznamena být chudý. Věřím ve viditelný svět. Věřím v malířský styl, tj. v abstrakci získanou ve styku s přírodou. [...]

20. BŘEZNA 1915

Je třeba nesmírné trpělivosti, schopnosti čekat, ovládnání a zdrženlivosti ve prospěch něčeho lepšího. Existuje tolik příkladů

právě mezi moderními umělci, kteří v mládí vytvořili významná díla, jež založila jejich slávu, ale kteří si pak osvojili racionálnější umělecký postup, tak vzdálený prvním, v pokoře vzniklým dílům – existuje tolik příkladů úpadku v důsledku proslulosti, produkce ve velkém, že by nás tyto příklady měly varovat a naučit, abychom se snažili udržet ono prvotní rozpoložení, a tím i mládí a kvalitu díla.

Být vojákem pro mě není samoučelné jako pro jiné šťastlivce. Miluji život – duchovní život. Jsem tak nevěřící, abych nevěřil v nesmrtnost duše, a tím i svým nejmilejším, jakkoli nepozemským myšlenkám? Ale protože nás na onom světě čeká věčnost, proti níž se krátké období vezdejšího života jeví jako něco mizivého, proč toto „o sobě“ krátké období nechtít prožít! Jdu do války, protože mne dráždí temný osud. Jaký bude můj úděl ve velkém chaosu války? Střela do prsou, s pokřikem „hurá“ na rtech, v noci, ve dne, za slunečního svitu? Vydrží vůbec mé síly až k nepřátelské linii, nebo mne čeká nějaký lazaret v Haliči? Stane se ze mne mrzák, ztratím pravou ruku, pravou paži nebo zrak? Zrak – já malíř! To by bylo opravdu praktické, „příhodné“ utrpení! Co mi připadne z toho plného rohu osudu? Teď, když je mi malba zapovězena, ji miluji nade vše. Teď vidím největší možnosti.

10. DUBNA 1915

[...] Co dělá umělec? Projasňuje nejasné, činí nevědomé vědomým, nemožné možným; vydobývá z chaosu jednotlivost; z mnohotvárnosti jednoduchost.

Ve sledu vnucujících se vizí jsem měl jednu, jež byla taková: chtěl bych tu vidinu celkově nazvat skromně odvážnou. Byly v ní všechny hodnoty, jichž lze v malbě dosáhnout. Hodnoty moderní malby, dobytí plochy, tajemství modelace. To, o čem řekl Poussin: „Je n'ai rien négligé.“¹
V morálním úsilí vzdát se půvabu těch nevědomých krás vzniknuvších mimoděk mi umění uniká mezi prsty.

25. DUBNA 1915

[...] Vytáhnout významné, důležité formy, zdůraznit je, nadsadit, a ty méně významné kolem nich uspořádat v nenápadné podání.

K čemu nejprve příroda?

Protože nabízí formy, které fantazie nevymyslí, nebo protože formy spatřené v přírodě fantazii podněcují a obohacují. Je možné, že by malířova inspirace vyschla, kdyby se ocitl například v holé věžeňské cele? Dokáže-li snít, vykouzlí mu fantazie ty nejdůležitější sny, které pak ztvární. Nebo mu nejnepřesvědčivější předměty poskytnou formy, z nichž vytvoří svůj zvláštní svět. V zátiší sestaveném z nejjednoduchších věcí a forem se může skrývat koncepce nástěnného obrazu.

Co to znamená, když strnu v údivu nad přírodním jevem? Když se, podoban médiu, chvěju jako kouzelný proutek, elektrizován a niterně vzrušen? Je to rozhodnutí mého ducha pro určitý odstín přírody, přírody, jak ji vidím a cítím, pro formu, v níž na mne působí nejsilnějším dojmem. [...]

2. ZÁŘÍ 1915

[...] U mladých moderních Němců je příliš mnoho těsta. Je tomu tak možná proto, že mají z čeho čerpat. Mnoho obrazů je až po okraj rovnoměrně naplněno rozbředlostí. Jediné, co jim chybí, je linie. Ostrost, tvrdost. Preciznost. Velikost ideje pochází z preciznosti ideje.

[...] Je tomu teď tak, že přede mnou leží mnoho cest umění dosud nedotčených vůlí; musím se rozhodnout, abych dospěl ke klidné práci. Musím se konečně rozhodnout a neohlížet se už ani vpravo, ani vlevo, nýbrž vybrat si jednu cestu z mnoha a vydat se po ní. Jsem tedy na křižovatce.

54

Musím se rozhodnout mezi Cézannem a van Goghem, mezi klasikou a romantikou, mezi Ingresem a Delacroixem, mezi Leiblem a Böcklinem, mezi Bachem a Beethovenem.

Chtěl bych podat nejromantičtější myšlenku nejjasnější formou. Chtěl bych opanovat techniku natolik, aby mě zobrazování stálo co nejméně námahy. Teď však mohu říci, že právě to je úpadek: mám formu, ale chybí idea. Kdysi tomu bylo naopak. Ny- ní stojím s plnými rukama a prázdným srdcem. A přece jsem přesvědčen, že je to právě idea, z níž vzchází forma; že je to duch, jenž vede ruku. [...]

ZAČÁTEK ZÁŘÍ 1915

[...] Jak krásně působí Seurat ve své jednoduchosti a určitosti. Na Seuratově obraze je nejúčinnějšího pohybu, tance, dosaže- no nejpřísnějšími formami (přímo a určitě).

KONEC BŘEZNA 1916

Jako nás Francouzi předběhli v aviatice, tak poznali a vynalezli dříve než my i fotografické letecké snímky,² které dosud nevidaným způsobem znázorňují svět z výšky, plochy polí a formy, umocněné mimořádným působením fotografického tónování. To všechno přivedlo Francouze k tomu, aby z viditelného světa znovu čerpali sílu k neslýchaným novotám. Je to ta neįfantastičtější a nejįspirativnější věc, jakou si dovedu představit - především se odehrává v ploše, která má pro malbu vůbec základní význam, a zde se stává jejím vyjadřovacím prostředkem. Dobré obrazy padají z nebe jako zralé plody coby výsledky překonaných krizí.

Člověku se hořce vymstí, chce-li předhonit čas, něco lacině zopakovat. V „jediné“ práci žije duch prvotnosti a jedinečnosti, chvěje se v ní cosi z tápání a zábran plynoucích z její dosud ne- jisté účinnosti. Je jí vzdálená „kvapnost“, jež předpokládá, že neexistují zábrany a že se pohybujeme ve vyježděných kolejích. - Všechno je volba, umění je volba tváří v tvář přírodnímu bo- hatství. Krajnosti: maximum v liniích i v ploše. Velké nebezpe- čí: chtít, aby něco bylo tak či onak! Takové vědomí kalí tvorbu. Všechno musí vycházet z naléhavé nutnosti. V tomto smyslu ne- existuje žádný návrat k tomu ani k onomu. Všechno je osud. Tvorba je také osud. Ne! Žádné vědomé návraty do minulého stavu - to by byla smrt. Jsem moderní člověk a nic s tím nez- můžu. Zase nové možnosti, kruh se znovu uzavřel. Žádná ar- tistnost, žádná „peinture“, žádná technika.

55

4. DUBNA 1916

Van Gogh přišel zvenčí s ideou patologické nezkrotnosti a pokoušel se ji přizpůsobit malbě. Cézanne vycházel z malířské formy. Forma pro něj byla prvotní jako pro všechny Francouze. Jiní, např. Beethoven nebo van Gogh, chtěli zlomit pouta, diktovat nové zákony. Ale velikáni jako Mozart, Bach, Leonardo a Dürer se zákonům přizpůsobili, omezili se. Tak jako je barbarství přechodnou formou k něčemu vznešenému a jemnému.

Jedni zachycují všechny fáze svého vývoje a nálad, druzí čekají, dovedou čekat a podávají jen pročištěné věci.

Nejvíce sil spotřebuje umělec na to, aby nechal myšlenku dozrát. Aby se jí nesnažil předběhnout, ale uměl počkat, dokud nedosáhne dokonalosti. Musí ji nosit pod srdcem jako těhotná žena dítě a prospívat jí uvážlivým životem.

4. LEDNA 1919

S náhodnostmi je to zvláštní. Linie, ale především tón nanesený z nutnosti vede k takové šíři náhodných účinků, že člověk žasne. S takovým prostředkem pracuje Matisse, a vskutku jím lze dosáhnout jakési primitivnosti, čehosi z oné bezprostřednosti, již se vyznačovala linie starých primitivů.

A právě to má na mysli Corot, když říká, že nechce dělat nic záměrně krásného. Pro kubisty je příznačná záměrnost v otázce formy. Ve svých vychvalovaných starých krajinách jsem se právě v tomto smyslu žádným záměrem neřídil.

Psát se má tak, jak myšlenky vyplynou. Chvála těchto výsledků. I když se jim říká náhody, bývají nanejvýš hluboké, je to mystika,

je to duše. Všechno ostatní, korigované, je špatné a je záměrné.

19. ÚNORA 1919

Blaženost, předjarní nálada.

Ačkoli bych tomu sotva věřil, je to skutečnost: stojím před novým rozhodnutím, před novým zlomem, přestože jsem myslel, že je konec, že jsem zabloudil. Ale ne: starý, krásný a velký pocit, že stojím před něčím novým, je tu znovu, je zase tady. Jak to? Díky několika dnům tichého soustředění, četby, klidu, pohrouženosti jsem se z ošklivé nervozity pomalu dostal zpět do svého rytmu. Nebe se znovu otevřelo. Nejprve jsem byl příliš konvenční, zaujatý vzory, pak zase příliš svévolný, vnějškový. Teď přijde, musí přijít očista, čistá forma, spojení obou částí. Mistrovství, klasika, půl spočinutí. Musí se to podařit, podaří se to, pokud si budu uvědomovat jen předpoklad, pokud se nedám strhnout opojením a zmatkem, jež mne vzdalují mému já. Jde o život!

30. DUBNA 1919

Umělcova díla: to málo, co realizoval, co naznačuje rozsah a možnosti jeho fantazie; jak zřídka se ve vzácných dobrých hodinách a v krátkosti života podaří vykutat to nejhlubší a postavit to na reálný základ. Když se k tomu přidruží ještě pesimismus, který popírá nebo zpochybňuje čin jako takový, nebo filozofický zájem, jenž není nakloněn jednání, nebo konečně názor, že je nesmyslné zaplňovat již tak dost chaotický svět dalšími fantaziemi, které vztah k němu ještě více zatěžují, jde tu o nepochopení

prostého faktu, že se to týká samotného kořene umělecké tvorby. Musím si přiznat, že mne mnohem víc přitahuje filozofie, analytický způsob pohledu, a že maluji téměř s odporem. Je to možná pocit, že mnohé teprve vzniká, že to ještě neuzrálo, a ukazováček přírody, který mne nabádá, abych čekal. Musím se naučit čekat, udržet si univerzální klid v protikladu k netrpělivosti ostatních. Vyrovnanost mysli – ne lhostejnost.

58

Lze si představit umělce, který předběhne dobu, uzraje dříve; – přichází revoluce, cosi pro umělce vnitřně dávno překonaného (jsou i umělci, jejichž stav se kryje se stavem revoluce) a jeho umění už ukazuje podobu porevoluční doby, projasněnou, jaké si nové Řecko, čistotu. Co je takovému umělci po revoluci? Má se znovu vydat zpět? Znovu se oddat dionýské extázi? Jistě, v umělci je, má být věčný neklid, revolta, „zemři a buď“ – ale je otázkou pro jednotlivce, jaká nálada převládá – dionýská, nebo apollinská. Oč začala umělecká revoluce dříve než politická, o to více se mělo myslet na konstruktivní práci. Doby manifestů jsou pryč, hesla jsou dána, směr naznačen, nastal čas k pročištění, a německá povaha může začít vnášet řád do chaosu.

7. KVĚTNA 1919

Manko naší doby: průměr, stejnost – expresionismus, nedostatek originálů. Kandinskij, Marc, Chagall, Klee, Archipenko, Picasso – to je několik skutečně originálních umělců. Jak vypadá dnešní umění? Buď: senzacechtivá macha a la dadaisté, Janko, Wauer, zploštění do čisté dekorativnosti, umělecké řemeslnosti, a to nikoli nejlepších, nýbrž podávaných v secesních formách. Nebo:

extatická, expresivní zjitřenost; izolacionisté a nespokojenci s nedokonalostí světa – samé buřičství a hroucení. Nebo: neger-ský styl, selská malba. Chybí: intimita, nadčasovost, jež by nicméně měly být zahalené, jemné a moderní, neměly by působit vtíravě, plakátovitě. Skutečné hodnoty, osobnosti, originály.

ŘÍJEN 1919

Výsledek jedné výstavy: Nesmírná propast mezi uměním a publikem. To, co se dnes jeví jako nebezpečné, bude zítra přirozené. Vše, co je dnes skutečnost, působilo kdysi fantasticky. [...] Kde je styl naší doby? Nemáme žádný, nebo je naším stylem žádný nemít. To je duchaplný výrok, pokus o smích nad smutným faktem.

59

Chtít styl, nebo ho chtít dokonce dělat, je naprosto pochybené. Buď tady je, nebo vzniká, jsou tu zárodky, jež citliví lidé vytuší a pozvednou z chaosu a z mnohosti to, co je hodnotné. Jako bychom tam, kde jen stvrzujeme, vyzvedáváme a podtrhujeme, zároveň negovali. Radikálně, abychom si zjednali jasno. Zručnost je záležitost epigonů. Geniální síla může být diletantská. Každý člověk – a o kolik víc každý umělec – v sobě nese určitý, jen jemu vlastní pocit formy, jenž mu umožňuje, aby získal vztah k vnějšmu světu a nepodlehł chaosu (skutečnosti). [...]

PROSINEC 1920

Mám ještě na poslední chvíli utéct? Nepřijmout poslání? Bylo by to šílenství, řekli by jedni, ovšem ne ti, kteří jsou rozhodnuti. Výhody, nevýhody. Co lépe snáším: existenci v primitivních po-

měrech, pod tlakem okolností, ale svobodnou. Co tedy chci? Umění? Skoro jsem ochoten o tom pochybovat, neboť myslím, že Spengler má ve skutečnosti pravdu, když říká, že malíři se mají stát inženýry, pokud nechtějí zůstat šarlatány a blázny. Co je nějaká materiálová kompozice členů Bauhausu – a ostatně i dadaistů, v jejichž částečném stínu se Bauhaus pohybuje – proti technickému, průmyslovému výrobku?

11. KVĚTNA 1922

Téma: stroj na bydlení. – Nedorozumění, že Ph. O. Runge by byl proti Bauhausu. Kurt Schwerdtfeger si přeje kurz, kde by se mohl zhotovit model tohoto domu. Já říkám, že to nejde, poněvadž je to čistě technická záležitost, tedy věc inženýrů. Franz Singer prohlašuje, že beru Rungeho jako bibli, podstatné že je však právě to, že Runge žádná bible není. Že se dnes za náboženství označuje všechno možné. Skutečné náboženství je však prý předpoklad číslo jedna, a protože v Bauhausu chybí, je všechno beznadějně. Hádka. Když byla intenzita pocitů a vnímání postavena na roveň náboženství, tvrdí Schwerdtfelder, je tedy prý všechno, co se dělá intenzivně, dobré. Dobře krást, dobře lhat, dobře malovat, dobře stavět. Já zase podotýkám: umění a náboženství by mělo být státem zakázáno. A kdo by je přesto provozoval, zákazu navzdory, byl by opravdový umělec. – Připomínám Adolfa Loose, který řekl: To nejlepší je už uděláno, takže si ušetřme tu námahu dělat to znovu. On prý by si vybral nejlepší koberec, kdekoli by ho našel, stejně tak nejlepší židli, stůl a tak dále. Schwerdtfeger: „Takže starožitník!“ Dörte

Helm: „Kde je jednota?“ Já: „Smyslem je úspora práce.“ Singer: „To je omyl, protože jako se každé dítě musí učit všechno znovu, jazyk a tak dále, ať není nikdo ušetřen ničeho, neboť pravé je jen to, co jsme naplno prožili a vybojovali. Z toho vyvozuji: Každý by si měl židli, na níž sedí, udělat a zhotovit sám, stejně jako by si měl každý sám upéct chléb, utkat košili, ušít boty – ideální člen Bauhausu! Singer: To je nedorozumění, jako všechno, co se tu říká. – Někdo: Chceme se zabývat konkrétními věcmi. Návrh: Ať všichni přemýšlejí o tom, jak by si chtěli postavit dům...

STAVBA DOMU A BAUHAUS [Hausbau und Bauhaus]: REÁLNÁ UTOPIE
Díky známé přízni osudu jsem se dostal k vlastnictví takřka neomezených prostředků a chystám se nyní stavět dům. Model je už hotový; a už také sklízí posměch. Jedni ho nazývají „sporákem“ (protože má stěny z bílého emailu, nosníky a okenní rámy z niklu), jiní „patentním kufrem“, neboť je zároveň přenosný a skládací a jeho části se otevírají podobně jako necesér. Posměšné názvy jsou výstižné do té míry, že jde o něco absolutně účelného, vzdáleného ješitné nádheře a luxusu a že k tomu bylo využito všech průmyslových, technických a vědeckých vymožeností, jež navíc díky různým potřebám daly podnět k novým vynálezům a experimentům. Celek je symfonií nového materiálu: v první řadě sklo a kov; broušené sklo oken, barevné a prizmatické, matné a mléčné sklo pokojových stěn a skvělá řada kovů: olovo, železo, cín, zinek, měď, mosaz, nikl, stříbro, zlato a platina. A k tomu celuloid, ebonit atd. Elektrické topení

(pochopitelně zakryté) za měděnou předprsni nebo v podlaze, případně soustředěné v jednotlivých kusech - zahřívání židle, postel, chaiselongue. Světlo vždy nepřímé, tzn. tlumené, osvětlující prostor zpoza skleněných stěn nebo opět jako jednotlivé kusy: svítící, nikoli osvětlený stůl atd.

Prostory jsou krabicovitě propojeny a v létě je lze vysouvat ven a nahoru, čímž vznikají částečně či úplně světlé prostory (vedro? okenní tabulky se pokropí jako v květinářství). V zimě se naproti tomu díky několika vrstevným stěnám nyní uzavřeného domu nemusí skoro vůbec topit (termoska). Prach je tu něčím neznámým. Po vstupu do domu je v předstíni s vestavěnými vakuovými čistíči každému přichozícímu vyčištěno a vydezinfikováno oblečení, neboť nádherný ozónový vzduch nesmí být ničím znečištěn. Centrem a zlatým hřebem domu je ostatně koupelna: fyzikálně-chemický kabinet par excellence, optický požitek z trubek a lesknoucích se součástí: elektrizační a Kleeovy přístroje, nejrůznější sprchy, horské slunce, fén a zařízení na „zvyšování sebevědomí“ - permanentní znovuzrození! Je to prostor, v němž se nejvíce zdržují! Tady čtu, píšu, medituji - pečuji o své tělo, věnuji se gymnastice a myslím na Řecko!

Mám pokračovat v líčení pokojů, kuchyně, jídelny a ložnice, pokoje ženy a dětí, pozorovatelný hvězd a botanické zahrady na střeše? Skončím, neboť musím včas vyřídit zakázky a myslím přitom především na dílny Bauhausu. Poohlédněme se v nich:

Kámenosochařství? Kámen, pokud vůbec, přichází v úvahu jen jako základ domu; zpracovávat jej bude pod úroveň díl-

ny. Dekoraturní parádičky mi nic neříkají, sám za sebe dávám přednost pohyblivému světelnému obrazu. Stejně tak nevím, co bych si počal s dřevořezbou, snad jen s truhlarinou, pokud nedám přednost jinému materiálu, jako je ebonit nebo překližka. Pak možná několik kombinovatelných skříní, části stolů a židlů z nevybranějšího dřeva, leštěné nebo v brusném laku. Zdůrazňuji, že jsem proti jakémukoli luxusu, za nějž považují vše, co přesahuje to nejzbytnější, což si však přeji mít z nejlepšího, tedy nejsolidnějšího materiálu. - Keramika? „Selská“. Nepřichází v úvahu; k tomu pomíjejícnost všeho hliněného. - „Dílna na práci s kovy“? Pro ozdoby nemám smysl; jsou amorální, dokud chybí věci nezbytné. Nádoby atd. dodává průmysl v tak vynikající kvalitě a formě, že jim dávám přednost před ruční prací. Patinu a kování nemám rád, o to víc miluji hladkost, lesk, preciznost. - Malba stěn! K smíchu. Stěny jsou, jak bylo řečeno, z matného skla nebo z barevných odšroubovatelných desek (nádherný, teprve nedávno vynalezený materiál vzácné jakosti). Nanejvýš tu a tam takové středověké označení, člověk myslí hned na kostelní okna a okenní terče. A přitom je právě sklo materiál budoucnosti - bezpochyby. Štěstí, že tady v Durynsku máme tolik skleněných hutí! Plastické sklo, řezané a broušené sklo - at' žije sklo! - At' ale nežije tautovský panoptikální styl, k němuž jsi, ubohý Scherbarte, zneužíván: a už to tu zase máme: básník myslí reálně a věcně, zatímco architekt pracuje s falešnými fantaziemi!

Notabene. Jeden Američan si dává stavět dům z mléčného skla a říká si, že je-li světlo zdravé, pak je také zdravější bydlet

v prosvětleném domě než v cihlové jeskyni. – Tkaniny? Závěsy na stěnách? Ale ne na moje skleněné stěny! Koberce? To sotva, podlahu si s oblibou představuji jednobarevnou, např. modrý samet přesně napjatý až do rohů. (Možná hedvábný šál pro moji ženu.) Umělecký tisk? – Ano, toto dám vytisknout nejčitelnějšími ze všech písmen a nechám to v knihvazárně svázat do kůže, kterou zde nesu na trh.

Výsledek, musím říci, není pro dílny zrovna růžový. To znamená: nevěřím v řemeslo. Středověké řemeslo znovu neoživíme, stejně jako neoživíme jeho někdejší zlaté dno nebo umění středověku či jakékoli jiné doby; a to ani relativně „v odpovídajícím moderním smyslu“. Je překonané celým nezadržitelně prudkým vývojem. Rukodělné umělecké řemeslo se ve věku stroju a techniky stane zbožím pro boháče, aniž by si uchovalo někdejší širokou základnu a lidové kořeny. Někdejší řemeslo dnes dělá nebo dělat bude průmysl: typizované, solidní, účelné užitékové předměty k uspokojování potřeb těla, zrozené z vnější nutnosti.

A umění? (Tady už teče do bot i mně!) Ne – ještě se ho nevzdám; protože žije, dokud je ovládáno principem vnitřní nutnosti. Průmysl vyrábí užitékové předměty pro tělo, umění tvoří užitékové předměty pro duši. Oběma je společné jedno: nutnost, v prvním případě vnější, v druhém vnitřní. Umění si pochopitelně poslouží i prostředky, které mu dává bohatě k dispozici technika a věda, a přizpůsobí je svým cílům; nikoli esteticky a neúčelně, jen kvůli uplatnění prostředků samotných, nýbrž v nejvyšším smyslu: k realizaci ideového světa.

Kdyby znal tyto nové prostředky někdo jako van Eyck, „otec olejomalby“, jistě by je použil, například fosforeskující barvy s obsahem radia, dále nějaký druh vodního skla nebo mariánského skla, vrstvy laku pokládané přes sebe a řadu dalších. Takové prostředky, které jsou jakýmsi druhem etického dadaismu, by mohly být částečně průsvitně zapuštěny do domovní nebo pokojové stěny; jako mechanicky posouvatelné nebo pohyblivé vůbec. Ponechme Francouzům jejich umění zátiší, které se není schopno oprostít od krásného zdání a povrchu, na čemž nic nezmění ani záměna objektů: části lahví a stroju za jablka a květiny. Rovněž Italům ponechme jejich perspektivu – pro své dimenze máme jiné prostředky – a Holanďanům jejich horizontálně-vertikální marýrismus, který se tváří jako styl. Jsme bohatší a hlubší – musíme se jen naučit ovládat sami sebe a tím i své prostředky.

Avšak zpět ke stavbě domu. Samozřejmě se o mně bude říkat, že jsem asociální (neboť aristokratický komunismus, jemuž holduji, se zneuznává), potrhlý (jako vždy, když se dělá krok vpřed), snobský (protože mám čich pro budoucnost), materialistický (protože se pokouším realizovat duchovno pozemskými prostředky).

Stejně je tomu s architekturou. Odvážné inovace plynou z technických vymožeností (grandiózní příklad: volně se vznášející betonová terasa ve venkovském domě Američana Wrighta). Tento vývoj se přirozeně odvíjí z ducha věčnosti bez velkých uměleckých ambicí. Inženýr nastupuje na místo architekta.

A na místo umělce? – Musím přiznat, že od doby, co jsem

ZÁŘÍ 1922

Balet! Neboť z bytostných forem tance, kultického oduševnělého tance a estetické maškarády jde o to druhé. Na jedné straně nahota, na straně druhé kostým, zakrývající maska. (Mezi nimi sporé oblečení a bujarost dnešních tanečnic, jejichž střední cesta je stejnou měrou odrazuje od nahoty i kostýmů.) Nahotě chrám, který však nemáme a který vyžaduje těla, jež jsou dnes stejně vzácná jako duch, který chrámy staví; ale kostým na divadlo, neboť – jakkoli se své věci odcizilo – je přece jen místem, kde se více či méně vědomě něco „dělá“ a „předvádí“. Divadlo, svět zdání, kope samo sobě hrob, čím více usiluje o skutečnost, a mim právě tak, pokud zapomíná, že i on je především umělý. Prostředky každého umění jsou umělé, a každé umění získá, jestliže své prostředky pozná a přitaká jim. V eseji „O loutkovém divadle“ upozorňuje Heinrich von Kleist na tuto umělost velmi přesvědčivě, stejně jako E. T. A. Hoffmann ve svých *Fantastických povídkách* (dokonalý mašínista, automaty). Chaplin dnes působí zázraky tím, že dokonalou nepřirozenost uvádí ve shodu s uměleckou dokonalostí.

Ať už dnešní mechanizace života strojem a technikou, vůči níž se nemohou smysly uzavřít, činí stroj-člověka a mechanismus-tělo tak důrazně pocíitelnými a vědomými, ať už procesy v umění, především v malířství, hledají po bankrotu přejemnělosti zdroje a kořeny veškeré tvorby a nově objevují vše prvotní a primární – tak jako se na jedné straně otevřel smysl pro prapůvodní prvky nepřetlumočitelného nevědomí prostřednictvím umění duševně zaostalých jedinců, černochů, sedláků, dětí

a bláznů, což na druhé straně posílilo opačný pól a ohlásila se nová matematika relativity –, jde o vlny jedné vůle, snažící se dostat k cíli. Snaha o syntézu, která ovládá dnešní umění a vyzývá architekturu, aby uspořádala roztržité oblasti a vedla je jak k vlastní, tak k obecné jednotě, se zmocňuje i divadla s jeho možnostmi spojení všech uměleckých forem. Ano, v dnešní době s větší vyhlídkou na uskutečnění, byť v náhradních materiálech: budeme stavět z plátna a lepenky, jestliže se kámen a železo pro nás mají stát utopií!

Divadelní tanec, původní forma opery a činohry, z níž se obě vyvinuly, dnes žalostně živoří v podobě baletu. Kdysi tomu bylo jinak: onou nezávaznou múzou, která nic neříká a vše jen naznačuje, se daly předvést dějiny světa. Roku 1669 vystoupil Ludvík XIV. naposledy na veřejnosti jako tanečník v baletu *Flora*. Data, jež historikové zaznamenávají jako vzestup, ve skutečnosti znamenají úpadek: roku 1681 se poprvé objevují tanečnice, neboť až do té doby tančili i ženské role muži; roku 1772 byly odstraněny obličejové masky; krásný Gardel vystoupil ozdoben vlastními plavými vlasy a zvítězil nad Vestrisem, který stále ještě tančil v obrovské černé paruce, s maskou na obličejí a velkým pozlaceným sluncem z měděného plechu na hrudi.

Divadelní tanec se dnes opět může stát východiskem obnovy. Není zatížen tradicí jako opera a činohra a není zavázán slovu, tónu ani gestu, je svobodný a předurčený k tomu, aby nenápadně předložil smyslům něco nového: maskovaně a – především – mlčky. Triadický balet, tanec triády, střídání jednotky, dvojky a trojky ve formě, barvě a pohybu, má vytvářet také pla-

nimetrii taneční plochy a stereometrii pohybujících se těl, onu dimenzionalitu prostoru, jež musí nutně vzniknout tam, kde se sledují elementární základní formy jako přímka, diagonála, kruh a elipsa a jejich vzájemná spojení. Tak se tanec, svým původem dionýský a zcela citový, stává v konečné podobě apollínsky přísným, stává se symbolem vyrovnání polarit. Triadický balet, jenž koketuje s bujarostí, aniž by upadl do grotesknosti, se dotýká konvence, aniž by propadal jejím nedostatkům, a usiluje o odhmotnění těl, aniž by se uchýloval k okultismu; má poukázat na zdroje, z nichž by se mohl vyvinout německý balet, který by byl tak ukotven ve stylu a vlastní hodnotě, že by obstál i ve srovnání se snad obdivuhodnými, avšak bytostně cizími analogiemi (ruský, švédský balet).

25. ŘÍJNA 1922

[...] Marcel Breuer se dobrovolně (jistě za cenu obětí) vzdává malířství, pro něž má talent, a stává se truhlářem. Já jsem „vnitřně plný obrazů“. Smím být, nebo se to dnes už nesmí? Nebo se mají vnitřní „obrazy“ proměnit v reálné předměty? Vzdát se „umělecké obraznosti“ a dělat stoly, skřínky, džbány – jen kvůli principu, kvůli nějakému požadavku či hmotnému nedostatku? Hmotnému nedostatku chápanému tak, že se zřeknu skla, které miluji, abych jím spravil rozbité okno, jímž táhne do pokoje, že použiji kus kovu místo plotny a přestanu vyřezávat sochu, abych měl dřevo na podpal? Nenáročná volná tvorba, kreslící tužkou na papíře svůj svět, jež je ten druhý způsob schopen vyvrátit z pantů! Cožpak je možno

otálet tam, kde platí stále jen to Jedno! Co je proti tomu divadlo? Co je proti tomu architektura? Stavět znamená vzdát se sebe sama ve prospěch nějakého účelu, i v tom je možná realizace, je však nasměrovaná k životu.

Kdy v minulosti bylo umění takovou hrou jako dnes? Tak bezúčelné? Vždy sloužilo ideji, vše bylo jen nositelem této ideje.

POLOVINA LISTOPADU 1922

Rozpomenout se na umění, na to, co je mi vlastní, oč jsem se odevždy snažil, oč jsem usiloval a co je proto nenapodobitelné. Nemohu chtít žádné umělecké řemeslo, které je pouhým odvarrem zhuštěných myšlenek.

Nemohu chtít pomalovávat domy.

70 Nemohu chtít stavět domy, leda ten ideální, který lze odvodit z mých obrazů, jež ho předjímají.

Nemohu chtít něco, co už dělá lépe průmysl a co dělají lépe inženýři. Zbývá metafyzično: umění.

25. ČERVNA 1923

Střídání abstraktních a neabstraktních obrazových prostředků se stalo téměř symptomem doby, i tady v Bauhausu. I já sám jsem tím postižen a snažím se do celé věci vnést nějaký řád, aby obojí mohlo existovat vedle sebe, jedno i druhé, pokud to má nějaký smysl, a aby se vědělo, proč se dělá to nebo ono.

Nové technické prostředky jakožto prostředky uměleckého vyjadřování. Dnes mne tyto možnosti fascinují. Je olejová barva pro malíře, mramor pro sochaře materiál daný jednou provž-

dy? Bez přihlednutí k „novověkým technickým výtvarným“? Nemění film, letadla, elektřina nic na definitivnosti oněch prostředků? [...]

Jedni usilují o nové možnosti, protože jsou nové a protože údajně plodí nové myšlenky, druzí proto, aby naplnili dané možnosti. Myslím, že valnou část svého neklidu mohu připsat tomu, že se příliš často a příliš snadno nechávám fascinovat právě oněmi vzrušujícími možnostmi; myslím si totiž, že se dostanu k celku, k jednomu celku tím, že dělám nejrůznější věci a chci je dělat najednou. Sice s úmyslem uspořádat je, ovšem to je na člověka s mou konstitucí příliš. Jak to omezit? Myslím, že to vplyne samo od sebe. Říkám si: pomůže mi v tom výstava Bauhausu. Pak budu vědět, kam se obrátit. V uměleckém oddělení ukážu „volné“ umění; v dílenské budově „užitou“ plastiku a malbu (úpravu stěn a prostoru). Bude tam i balet; a „figurální kabinet“ předvede komickou stránku věci. Nechci sice spolehat na mínění druhých, ale chci ho vyslechnout a postavit vedle něj své vlastní.

18. BŘEZNA 1924

[...] Navzdory odnáboženštění a „slepé uličce abstrakce“ věřím, že umění má stále ještě své úkoly. Žádné vynálezy, žádný vědecký pokrok nemohou oblast umění zúžit. Lze si představit, že nějaký říšský zmocněnec pro umění zakáže malovat obrazy na deset let nebo na tak dlouho, dokud nebude vyřešen bytový problém.

Cesty do budoucna vidím následovně (ostatně se už více či méně

ně viditelně rýsují): rozdělí se. Architektonické, konstruktivní tendence posledních uměleckých snah vedou k bezprostřednímu užítí, což znamená záchranu pro celou řadu problematických věcí poslední doby. Užítí: vytváření užitných předmětů, které nás obklopují, nebo, což je ještě více žádoucí: stavba domu a všeho, co je uvnitř. Na druhé straně je lež o smrti umění trestána lží, proklamovanou zastánci užitnosti (těmi opravdovými, totiž nemalujícími konstruktivisty); domnívám se, že obraz, malbu a metafyzično zachraňují a osvědčují právě ty konstrukční tendence, které jedni aplikují reálně, druzí ideálně.

„Absolutní“ umění, umění „čisté“ formy a barvy, patří k architektuře a všemu, co s ní souvisí. Malba potřebuje médium z viditelného světa, aby se mohla projevit. Nejvznešenější objekt: člověk. Je tím znovu nastolena stará estetika? Myslím, že ano. Zdá se, že určité staré zásady jsou neotřesitelné a věčně nové. Neboť to, že se znovu objevují v novém rouše, by se muselo, kdyby to nebyl fakt, stát výzvou.

Nové, smělé velké úkoly.

PŘELOM KVĚTNA A ČERVNA 1924

Role výtvarného umělce je vzhledem k divadlu, autorovi a herci dodnes služebná. – Tělo je důležitější než šaty a dům; čím méně je tato role služebná a čím více se pozvedá k tvůrčí svobodě, tím více se to děje na úkor autorů a herců. Z toho plyne, v jakých oblastech je tato svoboda možná. Je tam, kde zmlká (nebo odumírá) slovo, kde kostým není předpis a jeviště neusiluje o iluzi přirozenosti. Je tam, kde je jeviště nepopsaný list a člo-

věk na něm abstraktní organismus, jenž naplňuje zákony svého organismu a zákony dané prostředím (prostorem). Je to pantomimický tanec.

JARO 1925

K současnému umění: stav umění ukazuje, že se tři směry – kubismus, futurismus a expresionismus – zhustily ve dva: konstruktivismus a verismus. Ty stojí proti sobě zprvu nepřátelsky, a buď se cestou k různým cílům rozdělí, nebo se v úsilí o společný cíl sjednotí ve směr jediný. Jestliže se stane to druhé, bude se pro to muset najít jméno, pokud to nepojmenujeme – neboť by se jednalo o něco nanejvýš speciálního a obecného zároveň – prostě jen umění.

Konstruktivismus dovádí deskový obraz ad absurdum, aby – a to je jeho nejcennější cíl – tvořil nikoli iluzionistické obrazové hodnoty, nýbrž reálnou materii, užité umění v nejlepším slova smyslu. Jeho další etapou je proto duchovně umocněné inženýrství. Konstruktivista přesto ještě maluje, a jeho obrazovými hodnotami osvobozenými od předmětu jsou elementární (geometrická) forma a elementární (spektrálně-analytická) barva. Tyto hodnoty znamenají poslední, abstraktní naplnění jedné z největších výzev umění: být svátkem pro oko. Estetický efekt s pouze náhodně etickým účinkem.

Tendence verismu – žádné netendeční umění neexistuje – dnes spočívá hlavně v politice. Spočívá ve figurálnosti a předmětnosti, v jejich vystupňování k naprosté evidentnosti. Je to malba připomínající jarmareční moritát a často se ocitající nebezpeč-

ně blízko ilustrativnosti. Navzdory tomu zachránila čest malby, brilantní a dokonalou *peinture*. Heslem „zpět k přírodě“ však také uvolní všechno, co se během expresionistického období pociťovalo jako nemožné, totiž zachovávat jí (přírodě) věrnost. Vrátil se do starých kolejí.

74 Ne! Dnes je více než kdy jindy vhodná chvíle na to, abychom rozvinuli vlajku umění a rozpomněli se na jeho sice staré, avšak stále nové ideály. Tak jako je umělecké dílo sňatkem formy a obsahu – tak jako má být podle Leonarda napůl fantazií a napůl skutečností, spjatých v něm rovným dílem – tak jako má být podle Delacroixe svátkem pro oči, ale i tím, co je v něm navíc – a tak jako odedávna těmto požadavkům odpovídalo, tyto požadavky platí i dnes, a tím i oprávněnost existence umění. To bude existovat tak dlouho, dokud zde budou věci ke znázorňování a prostředkování, které navzdory veškeré technice a vynalézavosti nemohou být zprostředkovány žádným jiným způsobem nebo jiným uměním. Právě toto jiné umění, film a fotografie, odkazuje malbu k její nejvlastnější podstatě, spočívající v její abstraktní hodnotě. K té pak není žádný národ předurčen natolik jako Němci, jimž se stává jak prokletím, jestliže na těchto problémech ztroskotávají, tak požehnáním, pokud se jim podaří vyřešit to nejtěžší: dokonalost formy a myšlenkovou hloubku. [...]

13. ČERVENCE 1925

Namalovat toto zřeknutí se umění! Jako poslední obraz. Pochybuji, a tak se nelze dostat do nebe. Jsem příliš moderní

na to, abych maloval obrazy. Zasáhla mě krize umění: možná jsem také příliš nestálý. K práci přistupuji s nechutí. Víc se trápím, než maluji!

Jeviště! Hudba! Moje vášeň! Ale také: šíře oblasti. Teoretické možnosti odpovídající mému založení, protože jsou mi přirozené. Volný rozlet fantazie. Zde mohu být nový, abstraktní, mohu všechno. Zde mohu být starý, a s úspěchem. Zde není ono dilema malby, že upadnu zpět do takového druhu umění, na který už vnitřně nevěřím. Zde se kryje chtění s tím, co odpovídá jak mně, tak době. Zde jsem to já sám a jsem nový. Jediný, bez konkurence. Pozdní poznání. Možná ale ještě tak pozdě není. Pocit osvobození!

VÝMAR, 16. ČERVENCE 1925

Z dopisu Tut

75

[...] *Bylo to dojemné loučení! Ženy mistrů se líbaly. Paní Kandinská vzlykala. Ale paní Feiningerová se povznesla i nad to. Tyhle rodiny: Kleeovi, Feiningerovi, mají tak určitou, klidnou plnost, z níž žijí. My jsme nerváci. Ale snad se k tomu také někdy dopravujeme.*

DUBEN 1926

Nenaříkat nad mechanizací, nýbrž radovat se z preciznosti! Umělci jsou připraveni proměnit stíny a nebezpečí svého mechanistického věku ve světlou stránku exaktní metafyziky. Jestliže dnešní umělci milují stroj a techniku a organizaci, jestliže

chtějí preciznost místo vágnosti a rozplizlosti, pak je to instinktivní záchrana před chaosem a touha uspořádat naši dobu, nalít nové víno do starých měchů: formulovat podněty přítomnosti a dnešního člověka, dát jim bezpříkladnou a jedinečnou podobu. Silná slova a náročné požadavky.

Univerzální recept na všechny cesty neexistuje. Je tu především cesta jednotlivce na vlastní odpovědnost. Možná půjde sám, možná se jeho cesta stane silnicí. Originálnost je většinou identická s elementárností a elementárnost s jednoduchostí. Znovu a znovu je možno začínat od začátku, stále znovu je možno se rozpomínat na základní pravidla umění, protože v jednoduchosti tkví síla, která je kořenem veškeré bytostné obnovy. Jednoduchost, chápaná jako něco základního a typického, z čeho se organicky vyvíjí pestrost a svéráznost, jednoduchost, chápaná jako tabula rasa a generální očista od veškerých eklektických příměsí všemožných stylů a dob, bezpochyby zaručí cestu, jejíž jméno je budoucnost!

5. ČERVENCE 1926

Poznámky k uvedení *Triadického baletu* na hudebním festivalu v Donaueschingen. Proč balet? Říká se přece, že je mrtvý nebo na umření. Protože i když doba největšího rozkvětu baletního umění sice dávno skončila, i když je starý dvorský balet mrtev, naprosto změněné předpoklady, jak je obsahuje naše doba, docela dobře umožňují věřit v obnovu této zvláštní umělecké formy. Protože v dnešní době rytmické gymnastiky, která dala vznik souborům pěstujícím pohyb v době hojně vyhledávaných

cest k síle a kráse, je snad dovoleno upozornit i na druhou stranu, na opačný pól: na kdysi velmi lidovou a pestrou maškarádu, na divadelní kostýmový tanec, a tedy i na balet, který je třeba probudit k životu v novém smyslu. Protože záliba v pestré hře, v převlecích, maskách, proměnách a v umělosti patří k nevymýtelným lidským vlastnostem, stejně jako smysl pro svátečno, pastvu pro oči a barevný odlesk tohoto života. Protože v němém jevištním tanci, této nezávazné múze, která nic neříká a všechno jen naznačuje, tkvějí výrazové a formální možnosti, jež opera a činohra v takové čistotě nemá, a protože divadelní tanec, původní forma opery a činohry, je v důsledku své svobodné nevázanosti předurčen k tomu, aby se stále znovu stával zárodkem a východiskem pro všeobecnou obnovu divadla.

Proč triadický? Protože trojka je obzvláště významné, ovládající číslo, v němž je překonáno monomanické já i dualistický protiklad a začíná kolektiv. Po ní následuje pětka, potom sedmička a tak dále.

Odvozené od triády = trojzvuku lze balet nazývat tancem trojice, střídání jednotky, dvojky a trojky. Jedna tanečnice a dva tanečníci: dvanáct tanců a osmnáct kostýmů. K těmto trojicím dále patří: forma, barva, prostor; tři dimenze prostoru: výška, hloubka, šířka; základní formy: koule, krychle, pyramida; základní barvy: červená, modrá, žlutá. Trojjednost tance, kostýmu a hudby a tak dále. Proč Hindemith? Protože zde hudebník tvořící „přímo z imaginace a mystiky naší duše“ našel látku, jež mu dává příležitost přecházet z radostné grotesknosti do patosu, a protože jde o hudebníka, který (pokud někdo, pak

on) ovládá své hudební řemeslo natolik, že se mu hravě, bezděčně daří dosáhnout duševní hloubky, jež dodává nutně na významu všemu, čeho se dotkne.

A proč mechanické varhany? Protože mechanický hrací nástroj, na rozdíl od dnes velmi běžné, až přeháněné duševní dramatickosti, vychází vstříci stereotypu tohoto způsobu tance, který je částečně podmíněn, ne-li přímo vědomě dosažen kostýmy, a na druhé straně tvoří paralelu k těmto kostýmům pojatým jako mechanická, matematická tělesa. Navíc bude jistá loutkovitost tanců odpovídat hudbě z hudebních skříní a tvořit, jak lze předvídat, jednotu, jež odpovídá pojmu styl.

Nemají být tedy tanečníci, dalo by se říci, pouhými loutkami, ta-hanými za dráty nebo, lépe, uváděnými samovolně do pohybu nějakým dokonalým, mechanickým a precizním strojem téměř bez lidského přispění, například díky neviditelné rozvodné desce? Ano! – je jen otázka času a peněz, kdy se tento experiment uskuteční takto dokonalým způsobem. Efekt, jímž zapůsobí, popsal už Heinrich von Kleist v eseji „O loutkovém divadle“!

KONEC KVĚTNA 1928

Vyučování mne těší i trápí. Trápí mě proto, že žáci tak málo spolupracují na skutečně zajímavých věcech – částečně z neschopnosti, částečně z lenosti, která je zde notorická. Těší mě proto, že se zabývám oblastmi, které sice nejsou bezpodmínečně nutné, ale živě mě zajímají: vnitřní anatomie, fyziologie a zejména psychologie, v neposlední řadě pak filozofie vůbec. Musím si dát všechno dohromady, což při mnohosti systémů není

snadné. Je to tak, že jsem zvědav, kam to povede, jak bude na konci semestru vypadat obraz světa, zda se z názorů znesvářených vědců a filozofů podaří vytvořit něco, co je osobní a zároveň všeobecné. Nebude to, myslím, zbytečně vynaložená náma-ha, a v určitém smyslu by se mohlo jednat o jeden nebo více příspěvků k všeobecným, osobním názorům. Rovněž kreslení aktů mě těší a žáky také. Na můj podnět si sami stojí modelem.

KVĚTEN 1929

Poznámky k novým tancům uvedeným na Bauhausbühne.
 „Proč je publikum tak nadšeno? Z primitivnosti, z opozice, po-citu z kultury doby? Z nepochopení komiky, ze záliby ve varie-té?“ tak se ptá známý a zkušený taneční vědec profesor Oskar Bie, a dr. Artur Michel, rovněž odborník v oblasti tance, klade jeden otazník za druhý: „Co je to vlastně?“ Mechanický kaba-ret, metafyzická excentricita, duchaplná ekvilibristika, ironické varieté? Je to snad všechno dohromady, hned to, hned ono? Překvapivý úspěch debutu Bauhausbühne v Berlíně, překvapivý v neposlední řadě i pro jeho vedoucí a účinkující, kteří byli všichni zachvázeni tradiční trémou, od níž je postupně osvobo-dil teprve potlesk na otevřené scéně, tento překvapivý úspěch nastolil příjemnou situaci, kdy teoretická obrana a spekulace byly ospravedlněny skutečností praxe a oddělily se od ní. Nebo: teorie a spekulace se dostanou do rukou kritiky, přičemž je pro „autora“ zábavné pozorovat, jak se kritikové o něco hádají. Ne-boť stále platí bonmot Oscara Wilda, že „když se kritikové přou, má umělec jasno“.

Recept, jímž se Bauhausbühne řídí, je velmi prostý: člověk by měl být co možná nejméně předpojatý; k věcem má přistupovat tak, jako by svět byl stvořen právě před chvílí; věc nemusí reflektovat se smrtelnou vážností, nýbrž nechat ji, sice obezřele, ale volně, aby se vyvíjela sama. Být prostý, ne chudý („jednoduchost je velké slovo“); raději primitivní než přezdobený nebo nabubřelý; ne sentimentální, ale oduševělý. Tím je řečeno všechno a nic!

80

Dále: vycházet z elementárního. Ano, ale co to znamená? – Vycházet z bodu, linie, jednoduché plochy a vycházet z jednoduché kompozice ploch: tělesa. Vycházet z jednoduché barvy, tedy červené, modré, žlutě a černé, bílé, šedé. Vycházet z materiálu, vnímat látkové rozdíly materiálů jako sklo, kov, dřevo a tak dále a nejnvtírněji si je přizpůsobit. Vycházet z prostoru, z jeho zákona a jeho tajemství, a nechat se jím „okouzlit“. Tím je opět řečeno mnoho a nic, dokud tato slova a pojmy nebudou procítěny a naplněny.

Vycházet z tělesného stavu, z existence, ze stání, chůze a teprve úplně nakonec ze skákání a tance. Neboť udělat jeden krok je velká událost, zvednout ruku, pohnout prstem událost nemenší. Člověk má mít právě tolik ostychu jako úcty před jakoukoli akcí lidského těla, dokonce i na jevišti, v tom zvláštním světě života, zdání, té druhé skutečnosti, kde je vše obklopeno magickým leskem.

Toto vše dělejme a mějme! A klíčová dírka hádanky, kterou kladé Bauhausbühne, bude už skoro nalezena.

30. SRPNA 1930

Jak jsem závislý na materiálu. Různé podklady na plátně vedou k naprosto různým výsledkům. Nebezpečím pro mě je velmi hladký podklad pod příliš tekutou malbu. Delacroixův výrok, „učíš svůj materiál stejně nepoddajným jako mramor, abys nad ním trpělivě vítězil“, jsem znovu, stejně jako kdysi, chápal jako velkou pravdu. Je mi mnohem bližší takový Chirico nebo Carra a jejich belgičtí následovníci než třeba Léger. V současné době jsem velmi vzdálen od abstraktních plastik, myslím si také, že od mých raných abstraktních obrazů vede cesta právě tam.

Neklid mi brání v meditaci. Je to zase doba, kdy něco dospělo ke konci, a zdá se, že se blíží cosi nového. Často se opakující stav, záruka regenerace.

81

7. ZÁŘÍ 1931

Prostorovým tancem jsme svého času na Bauhausbühne nazývali pohybovou hru provozovanou lidmi, během níž sledovali geometrii na podlaze tři tanečníci v různých tempech a krocích. Přitom se s překvapující intenzitou uplatnil i prostor, a to jen prostřednictvím různě temperovaného pohybu tanečnicků a prostřednictvím kinetiky jeho průběhu. „Statické obrazy“ zde nebyly, snad jen na konci, kdy se všichni tři současně soustředili uprostřed. Překvapivé (i pro nás) bylo leccos, co jsme tehdy dělali. Například fixace ústředního bodu prostoru napjatými lany a z nich vycházející „napětí“, jež vytvářelo úplně novou orientaci prostoru i pohybu. Překvapivé byly tak jednoduché,

přímo se nabízející, ale přesto nikdy neviděné věci jako tyče připevněné k tělesným kloubům, „prodloužená pohybová ústrojí“, přičemž největším překvapením byl pohyb s nimi. Neboť se statickým postojem, s „živým obrazem“ bychom zde nic nezmohli. „Kdo má oči k vidění, viz!“ Vždyť bychom nezmohli nic ani s rozumovou snahou o pochopení.

Největší nedorozumění způsobily pojmy „mechanický“ a „strojový“. Svět forem, jichž jsem použil v *Triadickém baletu*, vyplynul na jedné straně ze základních geometrických a stereometrických pouček, aplikovaných na nové, dráždivé materiály naší doby; na druhé straně z elementární nauky o lidském těle, které, což stále znovu opakují, je jak bytost z masa a krve, ducha a pocitů, tak i zázračně přesně fungující kloubový aparát. Pojme-li jednou někdo tuto stránku lidského těla jako podnět k fantastickým představením a nebude přitom se zlým úmyslem opomíjet syntézu obou vlastností, podnikne alespoň pokus o nalezení rovnováhy s onou druhou stránkou, která je v tom, co se obvykle nazývá tanec, zastoupena se značnou převahou. „Mechanický balet“ jsem nikdy nedělal, jakkoli by bylo lákavé zhotovovat automaticky a strojově poháněné figuríny a scenérie. Poměrně skromné možnosti pohybu v prostoru by neospravedlnily vysoké náklady na aparaturu. Dokonce i mechanika loutky je relativní, protože loutka není automat jako E. T. A. Hoffmannova Olympia, ale pohyb tu vytváří klaviatura lidské ruky. Kotoučové figury mého *Figurálního kabinetu* nosí a ožívají maskovaní tanečníci: fluidum člověk je tedy stále ve hře. Rád přiznávám, že jsem se k tanci dostal od malby a sochařiny,

ale právě o to víc jsem musel ocenit jeho bytostnou složku, pohyb, neboť výrazová oblast malby a plastiky je svou podstatou statická, ustrnulá, předvádí „pohyb zakletý do jednoho okamžiku“. To, že se formální svět výtvarného umělce i svět jeho pocitů bez problémů přizpůsobí světu tanečníka, ba dokonce že se takové přechody z jedné svěbytné oblasti do druhé většinou ukazují jako plodné, není třeba nijak ospravedlňovat. Je ovšem zapotřebí, aby svět malířových pocitů do sebe zahrnul i pocit tělesnosti, jež stačí jen oslovit, aby se živě a bezprostředně projevil.

K nedorozuměním vedl i pojem „abstraktní“. Pro mne „abstraktní“ znamená prostě styl, a styl, jak známo, je poslední formou, nejzazším možným naplněním. Cesta k němu vede přes překonání naturalismu, přes upuštění od nepodstatných příkras ke stále přesnějšímu vyjádření ideje. Podle toho, jak se od sebe liší východiska, jsou i různé cesty, které vedou k cíli. Vycházím-li z těla, abych z něj postupně vytvořil taneční formu, jdu jinou cestou, než když vycházím z formy, ze ztvárňované ideje, a pokouším se ji realizovat prostřednictvím těla. - Naše doba, současná doba bezpochyby nepřeje experimentům. Přesto nesmí být zavrhovány. Neboť co jiného jsou tyto experimenty než vždy další kroky do budoucna?

26. SRPNA 1932

Tak - po neplodném tápání sem a tam, po pocitu, že se pohybují ve vyježděných kolejkách, zklamán krásnou nadějí, že jsem schopen práce kdykoli, nezávisle na době a náladě - tedy po

dnech vnitřní prázdnoty a neplodnosti se mi přece jen zase něco podaří, bezděčně, jako by to odkudsi přiletělo (zdánlivě, neboť to bude plod právě těch bezútěšných nálad), podaří se dobrý tah, jenž znovu shrne to, čemu hrozilo rozplynutí, a který znovu jednoznačně ukáže, co je nejvlastnější a tím i bezprostředně nejčistší.

Budou teď tyto „šťastné tahy“, období štěstí a milosti, stále vzácnější? Nebo je to tak, že se duševní i manuální motor musí naučit rozbíhat stále znovu od začátku, dokud nedojde k souzvuku? Je moje nectnost, že vždycky všechno zapomenu, že jsem zapomněl, čemu jsem dříve učil, možná vlastně plus a je této naivity a absence předpokladů přece jen zapotřebí, aby člověk neustrnul?

84

KONEC ROKU 1932

Il professore: Přiznávám!

Myslím si:

že všechno, co našinec píše ve vlastní věci, slouží zlomyslníkům k tomu, aby ho chytali za slovo, aby totiž viděli jen to slovo a nikoli dílo. Přesto píšu.

Myslím si:

že v této naší zjitřené, umění odcizené době je nesmysl rozmnožovat zásoby pomalovaných pláten donekonečna a že si doba žádá něco důležitějšího. Přesto maluji.

Myslím si:

že permanentní matení uměleckých pojmů se ještě stupňuje nacionalistickou úchylkou, jež ztotožňuje vše jiné, svérázné a nové s neněmeckým, „východním“, politicky podezřelým. V umění jsou oblasti, kde se politika stala zcela bezvýznamnou.

Myslím si:

že je třeba trvale pracovat na vyjasnění uměleckých pojmů svobodně, ne dogmaticky, nýbrž sám a pouze individuálním dílem, očištěním prostředků, jasnou idejí.

Myslím si:

že staré goethovské rozlišování mezi napodobováním přírody, manýrou a stylem platí dnes stejně jako kdysi, že se však napodobování a manýra chápou omezeně a sloh se skoro vůbec nechápe; nechápe se ani ve svých požadavcích, ani ve svém úsilí, ani v jevových formách; spíše se na něj kladou měřítká obou prvních způsobů. Výsledek: neporozumění hraničící se zlovolností - neblahé zmatení veškerých uměleckých pojmů.

85

Myslím si:

že malba má stále ještě úkoly, které stojí za to, abychom žili a usilovali o ně.

BERLÍN, 2. DUBNA 1933

Z dopisu Willimu Baumeisterovi

[...] Co teď? – Kam? Tady na akademii se včera objevil velký plakát, na němž byli Hofer, E. R. Weiß, C. Klein, Gies, Reger, Wolfsfeld a Schlemmer označeni za „destruktivní, marxisticko-židovské žiuly“. „Vyhybejte se těmto učitelům!“ Nejprve jsem si stěžoval u vedoucího místní skupiny NSDAP, což zaprotokoloval; Poelzig podal stížnost u říšského komisaře.

Tolik doted. Zřejmě to skončí propouštěním. Ptám se jen, v jaké formě. Podle toho se zařídím dále. Kam? A co potom?

Flechtheim všechno sundal. Zájemcům, které zná a kteří se zapíší do knihy, ukazuje obrazy naskládané u stěny.⁵

86

BERLÍN, 25. DUBNA 1933

Dopis Willimu Baumeisterovi

Dnes stojí v novinách to, co jsem už věděl: zde byli propuštěni Hofer a Scharff, v Düsseldorfu Klee (!) a Moll (bez udání důvodů).

„Další propouštění bude následovat.“ Počítám s ním najisto.

Zdá se, že obrazoborectví řádí všude. Desava, Mannheim, teď už i Drážďany. V muzeích se zřizují „kabinety hrůzy v umění“.

Nezvedne se ani jeden hlas.⁶

Kam se vydáte vy?

BERLÍN, 25. DUBNA 1933

Dopis Josephu Goebbelsovi

Hluboce otřesen zprávami z různých měst říše, jako Desavy, Mannheimu a Drážďan, kde jsou moderní obrazy z majetku muzeí soustředovány v „kabinetech hrůzy“, označovány částkami, které za ně byly svého času zaplacený, a vydány všanc posměchu a rozhořčení publika, dovoluji si obrátit se na Vás s naléhavou prosbou, abyste tomu učinil přítrž.

Dovoluji mi, abych krátce obrátil Vaši pozornost na dobu před válkou, na léta 1910 až 1914, kdy se u všech umělecky živých národů, v Německu, Rusku a Francii zároveň a nezávisle na sobě odehrála v umění duchovní revoluce, jež přinesla díla, která nemohla mít vůbec nic společného s listopadovým systémem a s marxismem, protože tyto pojmy tehdy ještě vůbec neexistovaly!

Byla to doba, kdy se otvírala okna v zatuchlých světnicích umění, vyrážely se dveře a umělci byli uchváćeni opojným nadšením vším novým, jež tehdy začalo vznikat.

Z této povznesené atmosféry nás, tehdejší studenty akademie, vytrhla válka. Odcházeli jsme do ní za naše umělecké ideály, z opravdového nadšení pro velkou věc! Ve jménu svých padlých druhů protestuji proti zneuctění jejich úmyslů a jejich děl, která se nacházejí v muzeích a mají být dnes zhanobena.

To nebylo smyslem jejich smrti! Přeživší, dnes čtyřicátníci, pokračovali po válce v přerušném díle v předválečném duchu, z valné části i v nevědění a nezáúčastnosti na politickém dění, jež se odehrávalo mimo ně.

87

Dnes jsou hanobeny obrazy mrtvých i živých moderních umělců! Jsou proklínány jako neumělecké, neněmecké, nedůstojné a nepřirozené. Podsouvají se jim politické motívy, o něž u většiny příslušných děl nemohlo nikdy jít. Umělci jsou v základě své bytosti apolitičtí a musí takoví být, neboť jejich říše je z jiného světa. Vždy jim jde o lidstvo, o veškeré lidstvo, s nímž musí být spjati.

BERLÍN, 12. ČERVNA 1933

Z dopisu Willimu Baumeisterovi

[...] Ateliér ještě mám a zdá se, že ho prozatím udržím. Moje výuka perspektivy v tomto semestru odpadá! Nemaluji – prostě nejsem schopen nic dělat. Ostatně náladou směřuji spíš k výstřední abstrakci – daleko víc než k jakýmkoli ústupkům.

88

BERLÍN, 16. ČERVNA 1933

Z dopis Guntě Stözlzové

[...] Kleeovi se k prvnímu dubnu konečně odstěhovali z Desavy. Feiningerovi jsou v Deepu. Nábytek zastaven, myslím. Jako jediní zůstali v Desavě Scheperovi: viděl jsem Schepera jen krátce. Felix Klee se oženil, pracuje bezplatně u düsseldorfské Opery. Ano, člověk se musí ptát, co a kde bude dělat ta armáda propuštěných? – O společných akcích není skoro nic slyšet. Každý si hledá svou noru, své soukromé místočko. Jednou jsem zaslechl od Mendelssohna něco o novému Bauhausu u Nizzy. Ted' už nic. – [...]

BERLÍN, 19. ČERVNA 1933

Dopis Ernstu Gosebruchovi

Váš návrh, že mé nástěnné malby prodáte, mi připadá v první řadě absurdní. S tím nemohu nikdy dobrovolně souhlasit a domnívám se, že Vy také ne. Něco jiného je, pokud Vás někdo nutí, abyste ty malby odstranil nebo abyste je prodal. Připadá mi, že kulturnímu osočování lze dělat ústupky jen tehdy, je-li vykonáván nátlak, nikdy však ze svobodné vůle.

KONEC ČERVNA 1933

Věnuji se malbě už dvacet let. Když člověk něco dělá tak dlouho, přejde mu to nakonec do krve. Žiju malbou. Často zoufalý, ale právě tak často šťastný. Říkám s Gauguinem a Delacroixem: „Malířství je nejkrásnější umění.“ Skepse moderního člověka nám však tu radost už častokrát znechutila. Malířství je v krizi, tak jako celá současnost. Občas jsem v ně ztrácel víru právě tváří v tvář době, v níž žijeme. Na koho se obrací? – Náš malý houfec je strašlivě zdecimován. Blízký vztah k lidu, jak ho známe z dřívějšíka, už neexistuje. Přesto malbu miluji. Ještě jsou v ní hodnoty, které nic jiného nenahradí. Po pádu „ismů“ se zdá, že je u konce. Věřím, že poté, co na čas ztratila půdu pod nohama a vznášela se mezi nebem a zemí na abstraktních luzích, se teď znovu ocitla na začátku.

89

BERLÍN, 17. ČERVENCE 1933

Z dopisu Willimu Baumeisterovi

[...] Ateliér ještě mám, zřejmě nejděle do října. Pracovat mohu a nedělám nic, prozatím. Všechno to nějak ztratilo smysl. Přesto se nevzdám a „tím víc“ budu dělat to, čeho se nemohu vzdát.

4. ÚNORA 1935

[...] Fascinace náhodnými barevnými skvrnami na paletě nebo jinými náhodilostmi, jako jsou olejové skvrny po štětcí otřeném o papír. - Jsou tyto fantastické podněty pouhými náhodami, anebo je to - při pohledu na skvrny na paletě - „čistá malba“ v pravém slova smyslu, totiž vzájemně se prolínající, oku lahodící tóny umístěné vedle sebe, jak to záměr nikdy nedokáže? Kromě toho podle mě neexistuje žádná malba, která by byla tak půvabná, taková „peinture pure“, tedy „čistá“, jako tyto skvrny na paletě. Samozřejmě k nim musí přistoupit i smysl, relativně předmětný smysl, a právě to by byl velký umělecký výkon: pozvednout tuto „malbu“ na umělecké dílo. Myslím na nejlepší a nejkrásnější malby, které znám, a nenacházím nic, co by se dalo srovnat s těmito náhodnými půvaby. Anebo: neznám malbu, jež něco znázorňuje smysluplně a dobře, to znamená předmětně, a vyznačuje se takovou krásou materie. Není to cíl, který je třeba si nejnroucněji přát? Co se mne týče, vyřešilo by to otázku pigmentu (na paletě jsou krycí tóny, pastózní). Odvedlo by mne to od grafičnosti, od obrysu načrtnutého barvou, neboť by to byla jen plná, šťavnatá, pouhopouhá barva. Zkusím to!

EICHBERG, 13. BŘEZNA 1935

Dopis Karlu Nierendorfovi

Nemějte strach, nehodlám vystavovat! Obírám se svým potupením, které na mne, jak se zdá, doléhá se zvláště velkou silou. Proč vlastně? Dokážete mi to říci? Možná bych se opravdu od vás mohl dozvědět, co proti mně mají, proč nejsem v berlínské Secesi, ale všiml jsem si, že tam není ani váš Fuhr a ani Nolde. Ted' vidím v „Kunst der Nation“, že i vy jste mne „škrtil ze seznamu“ (to byl název jednoho obrazu od Kleea, kterého jsem navštívil v Bernu). Proč? Klidně mi to řekněte.⁷ Ne, prozatím vystavovat nehodlám. Možná napřesrok. Snad, pokud vydržím s dechem, až zase v roce svých padesátin (1938). Pracovat ale chci a také pracuji jako dás, i když s tím známým nádechem klasičnosti, který mi byl zřejmě vložen už do kolébky. - Jak to bývalo kdysi: tehdy mne považovali za někoho, kdo je mimořádně vyvolený k tomu, aby určoval styl naší doby. Mohu jen pokračovat v tom, co je mou přirozeností, a jako dítě této doby nechat svou přirozenost působit. Doufám, že mi mé vyobcování dodá sílu, jež bývá většinou darem milosti těm, kdo byli neprávem poníženi. [...]

31. SRPNA 1935

[...] „Slušnost“ (zde špatné slovo pro dobře míněnou věc) je v základě to, co mi brání, abych si dovolil být neoblomný a smělý jako například expresionisté, jako Kirchner nebo Baumeister. Všechny ty odvážné kousky chápu, aniž bych je byl

sám schopen dělat. Ne ze slušnosti, nýbrž ze závazku vůči ideálu, který žil v Casparu Davidu Friedrichovi a mocně se projevil v Otto Mayerovi; z vášně pro přísnost.

EICHBERG, 11. PROSINCE 1935

Z dopisu Hugo Borstovi

[...] Právě včera, když přišel Váš dopis, jsem se zase jednou pracoval k rozhodnutí, že začnu právě tam, kde jsem svého času, roku 1932 ve Vratislavi, přestal (po celou tu dlouhou dobu jsem se už nedostal k práci na nějakém větším obraze). Neboť všechny okliky a výtáčky, způsobené narušením naivity a bezstarostnosti tvorby, nevedou k ničemu, dokud se naivně a bezstarostně nejedná o to Jediné, výhradní a nejnnutnější. [...]

92

15. LEDNA 1936

Úmrtní den Otto Mayera. Už nemám nikoho, u koho by má povaha, můj duch, způsob řeči, mé slovní hříčky a vtip nacházely tak vděčnou odezvu jako u Otto Mayera. Už nemám nikoho, komu bych mohl vykládat o tajemstvích umění i člověka s jistotou, že budu správně pochopen a dostanu i odpověď. [...]

19. LEDNA 1936

Nemohu nic dělat, to znamená nemohu malovat. Je to, jako bych stál zase jednou na začátku. To, co jsem dělal naposledy, mi připadá jako slepá ulička, v níž se jen motám stále dokola. Tuto náladu ještě zesilují hotová připravená plátna, která teď

přede mnou stojí ve své oslňující bělosti. „Prázdné plátno“. Přál bych si na nich udělat pokud možno to nejlepší – což znamená pokrýt je barvou: spíš zachovat bělost a čistotu. [...] Ach, kdybych tak mohl jednou provždy dospět k tomu, abych si byl jist cílem i cestou a mohl se soustředit jen na jejich dosažení. Lze ale vycházet z jedné představy, žít z ní a držet se jí až do cíle? A co potom?

8. BŘEZNA 1936

[...] Umělec a stát. Je těžké být přitakávajícím ve státě, který upírá umělci tvůrčí svobodu, a muset přihlížet, jak spolu s mocí státu roste i troufalost předepisovat umění určitý směr. To je v rozporu s železnými uměleckými zákony – anebo by člověk musel být gigant, aby z toho ještě vykřesal nějaké jiskry a spojil ideály umění s ideály národa. Kdo se o to pokusil? De Chirico v Itálii? Hodler ve Švýcarsku? Monumentalisté, kteří se neustále ocitají v nebezpečí, že se stanou výrobci heroického dreku, protože doba, v níž žijí, není antika, nýbrž diskrepance, nesouzvuk a osud.

93

23. BŘEZNA 1936

Stín dopadá na stůl. 2. řed. Společnost u stolu v pěti.⁸ Myslím, že je v tom hodně krásy a především dobrých možností, které vyzývají k další práci. Jsou to krásné možnosti vzhledem k znejasnění, zastínění či utajení ve vlastním zájmu, pokud se dosáhne pigmentu a je možné zniternění – a navenek zdrženlivost, obezřetnost a návrat k malířským hodnotám.

EICHBERG, 23. SRPNA 1936

Dopis Tút

Xanti musel po telegrafické výzvě nečekaně odjet do Londýna. V Miláně vydělal spoustu peněz a v Americe zřejmě podepsal dobrou smlouvu. Říká, že bychom měli přijet! Albers už odmítl dvě nabídky z univerzit, přestože by byl lépe placen, je totiž v Black Mountain uprostřed zařizování a velmi se mu tam líbí. Xanti se mne ptal, zda bych v daném případě chtěl přijet. Francií považuje za beznadějnou. Itálii za mnohem lepší. V Itálii vládne atmosféra Gründerských let, velký elán, a žádá se pryč to nejposlednější a nejnovější. Z pohledu odtud to u nás pochopitelně vypadá temně a málo nadějně, když teď zavřeli dokonce i Hamburk.⁹ To samozřejmě trochu ovlivňuje i mé „jasné myšlenky“. Je velmi těžké pracovat s důsledným optimismem. Přesto si to přeju.

EICHBERG, 4. PROSINCE 1936

Dopis Ferdinandu Möllerovi

U Herberta Bayera na Kurfürstendammu 32 je tedy těch deset novějších obrazů, většinou padesát na šedesát, bez paspart a rámu, oleje na olejovém podkladě. Jsou částečným výsledkem mého zdejšího pobytu na venkově v bohužel velmi stísněném prostoru, takže se velmi těším, až budu mít v projektovaném vlastním domku poblíž Badenweileru, kam se snad do jara nastěhujeme, konečně zase svůj ateliér. Co se týče malby, mám

v plánu velké věci navzdory nepřízní doby. Domek financuje matka mé ženy, pro mne by bylo samozřejmě nemožné něco takového uskutečnit. Zde na venkově lze alespoň žít levně, protože nic nemám, ani majetek, ani penzi apod. Mám jen – svůj balet! Ale ten dnes v Německu nechce nikdo vidět na rozdíl od ciziny, například Curychu, který je odtud nedaleko a kde bych měl možnost ho uvést. Prodáte-li něco z těch obrazů, budu mít velkou radost. Ale některé z nich bych dával pryč jen nerad.

EICHBERG, 5. ÚNORA 1937

Dopis Ferdinandu Möllerovi

V současné době vystavuji v Berlíně a z okruhu přátel a známých slyším částečně velmi nadšené soudy. Malovat, malovat, bezpodmínečně pokračovat, to je teď nejdůležitější: tak to znívá z dopisů. Takže první krok je zase udělán a další mohou následovat. Budu-li mít zase prostor na práci, bude se to zlepšovat. Jsem o tom dost pevně přesvědčen.

SEHRINGEN, 25. ŘÍJNA 1937

Z dopisu Idě Bienertové

[...] Prodej obrazů samozřejmě klesl na minimum a v budoucnu s ním v Německu asi už nebudu moci vůbec počítat. Měl jsem výstavu v Londýně. Velká část obrazů je ještě tam. Část odešla do New Yorku a bude vystavena v listopadu spolu s kolekcí scé-

nických obrazů a fotografií. Zdá se, že divadlo vůbec se pro mě zase stává něčím akutním. V Museum of Modern Art se má v březnu konat výstava „Industrial Art“ (ve skutečnosti: „Bauhaus a jeho vývoj“), přičemž k otevření se plánuje uvedení mého Triadického baletu. Je to zvláštní, že kolem této věci se pořád něco děje! Kolikrát měla být v poslední době znovu uvedena, například v Curychu a v Londýně, a vždycky to ztroskotalo zčásti na financích, zčásti na tanečnicích. Tu možnost v New Yorku ale nepustím. Díky Gropiovi a Moholymu se teď věc Bauhausu stala velmi aktuální a příležitost, že se jednou dostanu do USA, je reálná a nadějná. [...]

SEHRINGEN, 3. LEDNA 1939

96

Dopis Heinzovi Raschovi

Anonymita je samozřejmě to jediné správné. Lze říci, že to děláme jako staří stavitelé chrámů... Pouze tak, v tomto smyslu, ostatně chápu Vaše optimistické pojetí mé a Baumeisterovy situace. Můžeme působit jen anonymně. Musím teď například říšské umělecké komoře objasnit, jak je možné, že jsem se podílel na londýnské výstavě. Nebo v New Yorku, jak mi právě píše Gropius, byla za kolosálního zájmu veřejnosti otevřena výstava Bauhausu; figuríny z mého baletu byly uveřejněny v Timesech a vůbec prý dosti dominují. To mi může způsobit za určitých okolností nové těžkosti. Vyčkejme.

SEHRINGEN, 17. LEDNA 1940

Dopis Dieteru Kellerovi

Kdykoli mi byla dána příležitost provést svobodně a nekompromisně nástěnnou malbu, rozhodl jsem se pro abstrakci, a měl bych to dělat zvláště v době, která ji člověku zakazuje. Tím vzniká jakási symbolika, kterou nelze ničím zdůvodnit, ale přesto musí mít kořeny v nějakém tajemství, jež člověku velí, aby postupoval tak a ne jinak. Člověk se jaksí stává nástrojem nevědomí, doufejme, že ne „zvrhlého“, neboť chybí měřítko a srovnání, aby se to dalo pojmově definovat. Tápeme tedy v temnotě, a značně cenný už je samotný pocit, že nejsme sami. Vždycky budu chtít a hájit takovou abstrakci, která se nevyčerpává jen v indiferentních formách a barvách, nýbrž pokouší se tvořit symbolické hodnoty a tím se sama od sebe pozvedá nade vše, co je jen formální a formalistické. Myslím, že poslední a nové věci vůbec jsou znázornitelné pouze prostředky čisté abstrakce. Vždycky však přitom myslím i na nezbytnost postavy (nebo na vnucující se spojení s ní), lidské postavy jako měřítko všech věcí, jako spojovacího článku s porozuměním vůbec. Čistá, nepředmětná forma pro mne zůstává pouhou dekorací. Je to jen pastva pro oči, vydaná na pospas svévoli pozorovatele a uživatele.¹⁰ [...]

97

7. DUBNA 1940

Němci nejsou zrakové typy v umělecko-kontemplativním smyslu. V letech 1919 až 1933 byl učiněn alespoň pokus, jak je k tomu vychovat. Dnes už se pro to nedělá vůbec nic. Vládne nahá,

brutální skutečnost, materialismus, jenž nemá sobě rovného. Vidí se jen to, co je uchopitelné, v naučené věcnosti, což může mít svou oprávněnost v technice nebo snad i v praktickém životě, jakémukoli umění to však nutně láme vaz.

Řekněme tedy konečně: kulturní mizerie je a zůstává mankem, ne-li něčím více, tohoto režimu. V tom, že mladý talent nebo génius už nemůže svobodně růst, že musí být tísňen stranicko-politickými názory, které se ve své omezenosti nikdy nemohou stát „světonázorovou školou“, spatřuji nesmírné nebezpečí.

8. PROSINCE 1940

Bývaly doby, kdy jsem si jako mladý člověk ve svých nejlepších časech říkal, že pokud by tato intenzita vidění a tvorby měla někdy selhat, skončím. Upadl jsem hluboko. Výstup by musel vést do odpovídající výšky. K regeneraci, abych zase našel sám sebe, tu mám vše. Neboť tady se ode mne nežádá něco, co by mi bylo bytostně cizí, nýbrž: to nejbytostnější! Takže nejlepší předpoklady. Názorná zkouška. Selhává tvůrčí síla jako taková? Jsem už moc starý? To je nepravděpodobné, protože se tak necítím, spíš ještě vidím všechno před sebou, mám fantazii a schopnost vidění. Mít vize, vnitřní obrazy – to je přece podstatné! Dovětek: a neméně podstatné je být schopen dát jim podobu.

15. PROSINCE 1940

Deprese trvají. Není to jen stín W. B., stále více si uvědomuji, jak ostatní prostě pokračovali, zatímco já se od začátku cítil být povinen uzavírat kompromisy a dělal jsem spíš více než méně.

Tyto „pragmatické“ činy mne pronásledují ve spánku stejně jako ve dne. Už vím, co to jsou komplexy méněcennosti. [...] Jestli něco, tak jsem měl roku 1933 zmizet do ciziny, kde mne nikdo nezná, místo abych hrál před fórem uměleckého svědomí nedůstojné představení prodeje své duše za pár stříbrňáků. Vyrovnam se někdy s tímto hlodavým pocitem? Půjdu příkladem nějakým odpovědným činem?

WUPPERTAL, 11. KVĚTNA 1942

Z dopisu Juliu Bissierovi

[...] Také já jsem malíř a mám za sebou sérii obrazů, jež vznikly na základě toho nejbližšího: pohledů z okna do sousedního okna, večer mezi devátou a půl desátou. Krátce před setměním. Když pak snášejíci se noc bojuje s béžovo-oranžovo-hnědo-bílo-černými cáry interiéru, je to opravdu podivuhodná optika. Zažívám v tom, jako zřídka tak silně, mystiku, jež tkví v přirozené optice, a zjišťuji, že se s přibývajícimi lety učíme vidět stále jinak a nověji. Ve stylu třeba takového Meyera-Amdena, jež považuji stále více za fenomén. Často musím myslet na to, jak jsem kolem roku 1910 v Landenbergerově třídě namaloval malý dívčí akt na neklíženou lepenku, úplně bezděčně – ale pro Meyer-Amdena to bylo zjevení.¹¹ Tu skicu si ode mne vyprosil a dlouho visela v jeho podkrovním pokoji. Říkal tenkrát, že (pro něj) obsahuje víc moderních prvků než takzvaná tehdy se prosazující, poněkud nafoukaná moderna, a dnes jsem nakloněn věřit tomu, že Meyer-Amden nasál z té malé skici sílu poznání, jež ho uschopnila k valné

části jeho svěbytných pozdějších prací. Dnes, kdy už nemohu věřit na samospasitelnou picassovskou abstrakci a nemám ani odvahy zabývat se tehdejší modernou, se mi zvláštním způsobem otevírá viditelný svět ve své celistvosti a nadreálné mystice. A také poznatek, že to, co opětovně a vždy a znovu poskytuje (ano poskytuje) příroda, nemůžeme my ve stejné intenzitě vynalézt nikdy. Vedle toho vznikají ještě malé sádry, modelované v plastelíně, v negativu, a pak rovnou sádrový odlitek, který se pomaluje.

12. KVĚTNA 1942

Trvající rozrušenost z myšlenek.

U obrazů z okna: zázraky viditelná, mystika optiky. Alespoň ve své nevynalezitelnosti, to jest, že člověk na nic takového nepřijde. – Zdroj síly k volným kompozicím.

K obrazům oken: Připadám si jako lovec, který každý večer mezi devátou a desátou hodinou vyráží na hon. Potom: tady jsem pravdivý v tom nejvlastnějším smyslu, maluji totiž jen to, co vidím, jenže záleží na tom, jak to vidím, a především na tom, jak to maluji, a kromě toho i na staré otázce: „Co je pravda?“ Pravda umění = pravda přírody.

3. ZÁŘÍ 1942

Je můj současný neklid z psychického hlediska nebezpečný, nebo je to právě ten neklid, o němž mluvil pochvalně Otto Meyer-Amden? At' je tomu jakkoli: mám za to, že jsem našel témata svých budoucích obrazů a v budoucnu budu muset vsadit všech-

no na to, abych je (tj. s nimi spojený svět obrazů a představ) realizoval. Mýlím se v tom? Nedokázal jsem snad svými posledními pracemi, že hodnoty existují za každou idejí i za tím, co vnášíme zvenčí (co je mimo optiku)? Přitakat druhému znamená omezit se na malý, ale jistý okruh, prvé otevírá perspektivy k neslychanému, k symbolickému světu velkého stylu, jehož se nám dnes nedostává a který máme tolik zapotřebí. Není i tato touha osud, a pokud budou vůle a snaha dost silné, nepovede snad k cíli?

WUPPERTAL, 14. ZÁŘÍ 1942

Z dopisu Carlu Schlemmerovi

[...] Jsem v krizi, nikoli momentálně, ale už dlouhou dobu. Nic se mi nedaří, nebo jen zřídka, velmi zřídka. V nitru mám zmatek a musím znovu najít svůj klidný pól – anebo se vzdát sám sebe.

101

STUTTGART, 7. ŘÍJNA 1942

Pohlednice Tut

Dnes v noci těžká střevní kolika, dnes ráno horečka. Lékařka říká, že je to střevní chřipka, která zde prý řádí. Několik dní musím zůstat v posteli a držet dietu. Nevím, jestli to stihnu do pondělka do Wuppertalu. – Mám teď čas přemýšlet.

1. DUBNA 1943 (POSLEDNÍ ZÁPIS)

„Nepovažovat umění za vybranou součást světa, nýbrž za úplnou proměnu světa v něco nádherného...“ (Rilke)

Poznámky

1. *Je n'ai rien négligé*: Nic jsem neopomenul. Tímto citátem končí kniha Maxe Raphaela *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. Mnichov 1914.

2. První letecké snímky zkoušel pořizovat z balonu v roce 1859 Nadar. Roku 1909 uspořádal francouzský Aeroklub soutěž, do níž zahrnul též fotografie dělané z letadla. Letecké snímkování se využívalo také za války k získávání zpráv o postavení nepřátel.

3. V průvodcích dráždanského Německého muzea hygieny, jehož nejsenzáčnejším zařízením bylo oddělení Člověk s anatomickými skleněnými figurami, se jméno Eigl neobjevuje.

4. Heinrich Tessenow: *Das Land der Mitte*. Hellerau 1921. Vydání, které mám k dispozici, má jen 52 stránek. Hlavní myšlenka této přednášky je na straně 28: 'Zhruba tak, jako jsme coby poněkud středoškolský národ pro celou Evropu národem v maximální míře rozhodujícím či nejvýznamnějším, je v našem národě nejdůležitější ta lidová složka, kterou obvykle označujeme jako společenský střední stav nebo jako prostý stav něščtanský.' Proto je podle Tessenowa základem budoucnosti řemeslo.

5. Ve frankfurtském Städelově uměleckém ústavu (Städelsches Kunstinstitut) byl puštěn ředitel muzea Georg Swarzenski, ředitel umělecké školy Fritz Wichert a učitel typografie a reklamní grafiky Willi Baumeister. - Prvního dubna 1933 vyvěsili ve vestibulu berlínské Vysoké školy umění plakát, na němž stálo: 'Uvedení učitelé se ještě nedávno ve svých uměleckých dílech, v pedagogické činnosti i v jiném působení a ve svých stycích a projevech ukázali jako typičtí stoupenci rozvratného liberalisticko-marxisticko-židovského zlodušství. Navíc existuje vážné podezření, že mnozí jsou židovské rasy, což se již pečlivě projevuje. Hofer, Klein, Wolfsfeld, Weiss, Reger, Schlemmer. Žáci, kteří chtějí sloužit obnově německého umění a tím umělecké výchově spočívající na lidovém základu, se těmto učitelům vyhýbají! Tuto pruskou vysokou školu vydržuje lid, a tak kdo se neřídí shora uvedenou výzvou, prohřešuje se proti duchu lidově-národnostní povznášení vlasti a je veden v evidenci NSDAP. Místní skupina Hardenberg.' Erwin Graumann uvádí: 'Stal jsem se svědkem, když vstoupil Schlemmer, mával rukou, v ní držel knihu, zastavil se před transparentem, a jakmile si přečetl své jméno, prohlásil: Takový žvást! mrštil knihou na papír a ten se protrhl. Napravo a nalevo stáli dva hnědokošiláci, ale nic mu neudělali. Bylo to podle mne od Schlemmera velmi odvážné.' (Srv. Christine Fischer-Defoy, *Kunst Macht Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, Berlín 1988, s. 69 a 166-168.)

6. Kunsthalle v Mannheimu pranýřovala ve dnech 4.4. - 5.6.1933 moderní umění pod názvem *Kulturni bolsjevismus*. Současně konala od 8.4. do 30.4.1933 Kunsthalle v Karlsruhe podobnou výstavu nazvanou *Vládní umění 1919-1933*. V norimberské galerii u Královské brány a v desavské Zemské galerii zřídili 'kabinety hrůzy v umění'. Připomínka Drážďan se týká odstranění moderních uměleckých děl z výstavních sálů. Výstava v drážďanské radnici (Lichthof), nazvaná *Věrné obrazy úpadku v umění*, byla zahájena až 23.9.1933.

7. V článku o první výstavě berlínské Secese, otištěném pod názvem *Sjednocení 1934* v časopise *Kunst der Nation* 1. února 1935, vzpomíná F. Paul na slavné doby berlínské Secese: 'Stav prostředí a secesních umělců nebyl celkově vzato ani tehdy příliš pokojný, nicméně umělci se dokázali znamenitě prosadit. V lednu 1935 nevyňikal již nikdo. Jako kdyby se domluvili, odeslali obrazy a sochy (porota je vesměs odmítla), které už známe, nebo si myslíme, že je známe, a které (což je hlavní), umělce ukazují z té nejmírnější stránky. Měli strach přihlásit se sami k sobě? [...] A co je právě tak zlé: Někteří z našich nejsilnějších neposkytli vůbec nic, soubor není úplný. [...] Se smutkem v srdci musíme přiznat, že tato nanejvýš důležitá berlínská přehlídka působí skličujícím dojmem a že by se po této zkušenosti muselo usuzovat na naprosté zastavení našeho vývoje po roce 1925.' V témže čísle uvádí Nigrendorfova galerie jména umělců, kteří jsou v ní zastoupeni: Beckmann, Burdersonová, Nolde, Rohlfis, Schmidt-Rottluff a Schrimpf. - Paul Klee: *Iškrnut ze seznamu*. 1933. Olej na papíře, 31,5 x 24 cm, soukromý majetek, Bern.

8. Oskar Schlemmer, *Společnost u stolu. Stín dopadá na stůl*. 1936. Olej na papíře, 65 x 52,5 cm, Kunsthalle, Mannheim.

9. Hamburský Umělecký spolek (Kunstverein) otevřel 21. 7. 1936 výstavu *Německé umění v roce olympiády 1936*, uspořádanou Svazem německých umělců (Deutscher Künstlerbund). Podíleli se na ní mj. Ernst Barlach, Max Beckmann, Otto Dix, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Karl Hofer, Alexej von Jawlensky, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Pankok, Christian Rohlfis, Karl Schmidt-Rottluff a Oskar Schlemmer. 31.7. musela být výstava zavřena. Svaz byl rozpuštěn a hamburský Kunstverein vyloučen z říšské kulturní komory.

10. Od ledna 1940 pracoval Schlemmer na návrzích nástěnného obrazu pro obývací pokoj v domě Dietera Kellera ve Stuttgartu-Vaihingenu. Nástěnnou malbu se symbolickým zobrazením námětu *Rodina* provedl v červenci 1940 během pěti dnů.

11. Oskar Schlemmer, *Pálak v interiéru*. 1909. Olej na lepence, 40,5 x 29,5 cm, soukromý majetek, Stuttgart.

JÁ ZASE PODOTÝKÁM:
UMĚNÍ A NÁBOŽENSTVÍ BY MĚLO BÝT
STÁTEM ZAKÁZÁNO.

A KDO BY JE PŘESTO PROVOZOVAL, ZÁKAZU NAVZDORY,
BYL BY OPRAVDOVÝ UMĚLEC.

O. S.
11. KVĚTNA 1922

Životopisný přehled

- 1888 Oskar Schlemmer se narodil 4. září ve Stuttgartu jako šesté dítě obchodníka a autora komedií Carla Leopolda Schlemmera a jeho ženy Wilheminy (Miny), roz. Neuhausové.
- 1899 Stěhuje se do Göppingenu k sestře Wilmě Morgensternové. Studium na reálce, kde jej podporuje učitel kreslení. První ceny ve školních soutěžích. Z finančních důvodů musí studium předčasně přerušit.
- 1903-1905 Učí se uměleckoprůmyslovým kresličem ve stuttgartské dílně na tvorbu intarzií. Jeden semestr studuje na stuttgartské uměleckoprůmyslové škole.
- 1906-1910 Stipendium na stuttgartské Akademii výtvarných umění. Navazuje přátelství s Otto Meyerem-Amdenem a Willi Baumeisterem.
- 1910 Delší pobyt v Berlíně u bratra Carla (Casky).
- 1911 V listopadu odjíždí jako nezávislý malíř na rok do Berlína. Kontakty s ruskými emigranty a s okruhem kolem Herwartha Waldena a jeho galerie Sturm. Obrazy ovlivněné kubismem.
- 1912 Na podzim pokračuje na stuttgartské akademii v mistrovské třídě Adolfa Hölzela.
- 1914 Setkání s Ernstem Ludwigem Kirchnerem. S přáteli Baumeisterem a Stenmerem cesta do Amsterdamu, Londýna a Paříže.
V září nastupuje jako dobrovolník na západní frontu.
Po zranění chodidla pobyt v lazaretu v Cáchách a služba v zázemí ve Stuttgartu.
- 1915 Přeložen na východní frontu. Po zranění ruky pobyt v lazaretu v Galkhausenu. Nástěnný obraz pro lazaret. Koncem roku vojenský tábor Gaisburg u Stuttgartu.
- 1916 Počátkem roku studijní dovolená. Abstraktní kompozice. Na

- dobu kromě sochařské dílny také dílnu kovodělnou a od srpna připravuje premiéru *Triadického baletu*; uvedlo jej 30. září stuttgartské Zemské divadlo. V prosinci narození dcery Jaiiny.
- 1923 Na Bauhaus je povolán László Moholy-Nagy, který přebírá vedení přípravného kurzu a kovodělné dílny. Inscenuje řadu představení na různých německých scénách. Po Schreyerovi se stává vedoucím scénické dílny. Uvedení *Triadického baletu* ve Výmaru a Lipsku.
- 1924 Drastické zkrácení rozpočtu Bauhausu má v září za následek výpověď W. Gropia; propouštění mistrů 1. dubna 1925. Schlemmer dokončuje rukopis *Mensch und Kunstfigur* a vystavuje ve Stuttgartu, Berlíně a Jeně.
- 1925 Vznikají Schlemmerovy *Galeriebilder*. V dubnu narození syna Tilmana. Bauhaus se stěhuje do Desavy. Poté, co Gropius přislíbil stavbu divadla a další podporu, odchází v září na desavský Bauhaus i Schlemmer.
- 1926 V červenci uveden *Triadický balet* na hudebním festivalu v Donaueschingen; hudbu pro mechanické varhany složil Paul Hindemith; o něco později uváděn ve zkrácené formě ve frankfurtské Festhalle a v berlínském divadle Metropol.
- 1929 Účast na výstavě Bauhausu v Basileji. V červnu povolán na Státní akademii umění a uměleckých řemesel do Vratislavi.
- 1930 V říjnu zničeny na pokyn Paula Schultze-Naumburga Schlemmerovy úpravy stěn v bývalé dílenské budově výmarského Bauhausu.
- 1931 Vystavuje v berlínské galerii Flechtheim, v Krefeldu a v Domě umění v Curychu. V dubnu se účastní Mezinárodní divadelní výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Curychu, kde má přednášku o „scénických prvcích“.

- 1932 1. dubna uzavření vratslavské akademie. V červnu je Schlemmer povolán na Spojené státní školy pro umění a umělecká řemesla do Berlína. Čtvrtého července uvedení *Triadického baletu* v rámci mezinárodní taneční soutěže v Théâtre des Champs-Élysées v Paříži; inscenace získává bronzovou medaili. Na podzim se Schlemmer stěhuje do Berlína-Siemensstadtu. Vystavuje s Willi Baumeisterem a Otto Meyerem-Amdenem ve Frankfurtu nad Mohanem a s Pablem Picassem v Kestner-Gesellschaft v Hannoveru. Účastní se výstavy *Živé německé umění* v galeriích Flechtheim a Cassirer v Berlíně.
- 1933 1. dubna označen spolu s dalšími kolegy na nacistickém plakátě vyvěšeném na vysoké škole za „destruktivní, marxisticko-židovský živel“, poté je na hodinu propuštěn. Účast na výstavě berlínské Secese. Rodina se stěhuje k příbuzným do Mannheimu.
- 1934 V březnu návštěva u Ernsta Ludwiga Kirchnera v Davosu. V dubnu se Schlemmer s rodinou stěhuje na statek v Eichbergu u Steinu nad Rýnem. Účastní se výstavy *Nové německé umění* v curyšském Domě umění. Posílá své návrhy do soutěže na výzdobu slavnostního sálu Německého muzea v Mnichově, je však odmítnut.
- 1935 Tmavé přemalby ranějších obrazů; malby na olejových papírech. V srpnu na pozvání Heleny de Mandrotové pobyt na zámku La Sarraz u Lausanne, kde se setká s Maxem Ernstem, Xanti Schawinským, Herbertem Readem, Géou Augsbourgovou a dalšími. Koncipuje novou verzi *Triadického baletu* pro divadlo Corso v Curychu a *Komický balet*. Ani jeden z projektů se neuskuteční.

- 1937 S pomocí získaného dědictví si staví dřevěný dům v Sehringenu u Badenweileru. V červenci je šest jeho obrazů pranýřováno na mnichovské výstavě *Entartete Kunst*. Na podzim bylo vyřazeno téměř padesát jeho děl z německých muzeí.
- 1938 Ve Stuttgartu přijme místo v malířské dílně Baumeisterova švagra Albrechta Kämmerera. Zabývá se výzdobou kostelů, sgrafity, malováním stropů, stěn a skříní, malbou na skle. Nástěnné malby v nemocnici Roberta Bosche ve Stuttgartu. Účast na výstavě *Německé umění 20. století* v Londýně a na výstavě Bauhausu v New Yorku. 20. března v Berlíně spáleno pět tisíc děl moderního umění, označených za „bezecná“.
- 1939 Po vypuknutí války navrhuje a provádí maskovací nátěry kasárenských budov, továren, plynáren aj. Od listopadu pracuje spolu s Willi Baumeisterem v pokusné laboratoři Herbertovy továrny na výrobu laků ve Wuppertalu.
- 1941 Vznik monotypů. Četné návrhy na prostor provedeny laky (Lackkabinet) jako celistvé umělecké dílo. Nerealizován. V prosinci inscenuje k 75. výročí vzniku Herbertovy továrny na laky balet *Lakový tanec* na hudbu G. F. Händela.
- 1942 Na jaře vzniká cyklus *Fensterbilder*, pohledů na život za okny protějšího domu. V říjnu onemocní cukrovkou a žloutenkou; pobyt v nemocnici ve Stuttgartu, poté doma v Sehringenu.
- 1943 V lednu se jeho stav prudce zhoršuje (kóma), následují pobyty v nemocničních a lázeňských zařízeních ve Freiburgu, Bühlerhöhe a Baden-Badenu. 14. dubna Oskar Schlemmer umírá v Baden-Badenu na selhání srdce.

OSKAR SCHLEMMER
Reálná (?) utopie

Z německého originálu *Oskar Schlemmer, Idealist der Form*,
vydaného nakladatelstvím Reclam v Lipsku roku 1990,
vybral a životopisný přehled sestavil Stanislav Kolíbal
Stat' *Řeč a Deníky a dopisy* přeložila Alena Bláhová
Statě *Slovo k úvaze, Člověk a umělá figura, Osvobozené divadlo*,
Perspektivy a poznámky přeložila Miloslava Neumannová
Odpovědná redaktorka Dagnar Magincová
Grafická úprava Stanislav Kolíbal a Michal Burda
Technický redaktor Michal Burda
Jako osmý svazek edice *De arte*
vydalo nakladatelství Arbor vitae

Sazba Studio Cicero
Vytiskla Tiskárna dr. Eduard Grégr a syn, s. r. o., Praha
Vydání první
Náklad 1000 výtisků
Praha 2000

Kniha se těší podpoře Česko-německého fondu budoucnosti
a Ministerstva kultury České republiky.